UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 122 – Europe latine – Amérique latine

EA – 3421 – CREPAL
Centre de Recherches sur les Pays Lusophones

Thèse de doctorat en littérature portugaise contemporaine

Daniel RODRIGUES

LES DÉMONSTRATIONS DU CORPS
L'ŒUVRE POÉTIQUE DE HERBERTO HELDER

Thèse dirigée par
Mme le Professeur Catherine DUMAS

Soutenue le 10 décembre 2012

Jury :
Mme. Marie-Graciette BESSE, Professeur à l'Université de la Sorbonne – Paris IV
M. Michel COLLOT, Professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Mme. Catherine DUMAS, Professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3
M. Nuno JÚDICE, Professeur à Universidade Nova de Lisboa

Résumé

Notre thèse se propose d'analyser le corps dans l'œuvre du poète portugais Herberto Helder souvent perçue comme obscure et hermétique. Nous présentons une étude sur la dernière anthologie *Ofício Cantante,* publiée en 2009. Nous soutenons que ces caractéristiques-là, habituellement considérées comme un obstacle à la lecture, permettent au contraire de mieux appréhender la création poétique heldérienne, car celle-ci peut être comprise comme une expérience corporelle. Nous partons de deux hypothèses : la première prônant que le corps se trouve confondu avec le texte, la deuxième que le corps est une catégorie antérieure à celui-ci ou une création textuelle. Dans les deux cas, le corps est une « démonstration inexplicable », dans les termes utilisés par le poète. Nous allons donc suivre l'évolution des différentes anthologies du poète, montrant que celles-ci, loin d'offrir au lecteur la totalité de l'œuvre et un portrait de son évolution, ne font qu'inscrire des discontinuités dans l'œuvre elle-même. Nous essayerons également de saisir la place du sujet lyrique en étudiant la voix lyrique, la définition de sa masculinité, et nous proposerons une analyse d'un corps acteur qui ressemble à la fois à un corps malade et à un corps animal.

Mots clés : Herberto Helder, poésie, corps, sujet, anthologie

Abstract

Our thesis analyses the presence of the *body* in the works of the Portuguese poet Herbert Helder, which is often considered obscure and hermetic. We study his last anthology, *Ofício Cantante*, published in 2009. It is our opinion that the characteristics we mentioned, in general considered an obstacle to the reading, allow, conversely, the understanding of Helder's poetic creation, as they can be read as a corporal experience. Our starting point is divided into two hypotheses: the first proposes that the body confounds itself with the text. The second proposes that the body is a category prior to the text, or a textual construct. In both cases, the body is an "inexplicable demonstration", if we use the words of the poet. We thus follow the evolution of the poet's different anthologies to show that they offer the reading of the totality of his writings, or their evolution, and that, in fact, they inscribe a discontinuity in the body of his writing. We also try to redeem the persona by studying the poetic voice and the definition of its masculinity. We also propose an analysis of the body as an actor, which is similar to the diseased body and the animal body.

Keywords: Herberto Helder, poetry, body, subject, anthology

À Sara, Júlio, Júlio Cezar, Ellen et Olivier.

Remerciements

Nous remercions notre directrice Catherine Dumas pour sa confiance en notre capacité de travail même dans les moments les plus difficiles et pour son accompagnement stimulant et ses conseils avisés.

Nous remercions Ilda Mendes dos Santos qui nous a permis de découvrir l'œuvre de Herberto Helder et qui nous a généreusement permis d'utiliser sa traduction de *Os Passos em Volta*, avant même sa publication prévue à la fin 2012.

Nous remercions Anne-Elise Delatte et Pierre-Michel Pranville pour leur amitié et leurs relectures avisées.

À tous les amis qui ont suivi de près ou de loin le travail ici exposé, en particulier Henrique Duprat Tanimoto, Laurence Duclos, Ivana Vasjlievic, Noemia Sarcia, Michelle Waterhouse, Egídia Souto, Jean-Paul Giusti et Izabella Borges, Jacques Poli, Catherine Moch, Denise Pranville, Anne-Marie Hervé et Bernard Mallet un grand merci pour votre présence.

SOMMAIRE

VOLUME I

Remerciements

Abréviations

Introduction

PREMIÈRE PARTIE : Promesse d'un corps

I.A – Un corps organisé : la naissance du recueil *Ofício Cantante*

I.A.1 – Le Corps rêvé

I.A.1.a – « Science ou beauté : quelque façon nouvelle et soudaine ».

I.A.1.b – « pour qu'on se fasse une ordre, une durée ».

I.A.2 – Le Corps voulu : le corps brisé

I.A.2.a – « ce qui se perd de toi, ma voix le fait renaître ».

I.A.2.b – « L'ancienne lumière des fables a déchiré les limbes ».

I.A.3 – D'autres corps

I.A.3.a – « Le livre effrayant que j'aspirais à écrire ».

I.A.3.b – « Ce texte peut être utilisé comme de l'ironie envers le modèle ».

I.B – Un corps organique

I.B.1 – Un corps ouvert

I.B.1.a – « On doit supporter tout l'ennui d'une vieille modernité ».

I.B.1.b – « Et là, il y avait déjà matière à l'avoir mauvaise ».

I.B.2 – Un corps vivant

I.B.2.a – « Il travaille tant le bois pour que soit autre l'espace ».

I.B.2.b – « Rendu à la vie. ».

VOLUME II

DEUXIÈME PARTIE : Écrire le corps

II.A – La Chair

II.A.1 – La matière du poème

II.A.1.a – « Amer est le cœur du poème ».

II.A.1.b – « Car je suis ouverture ».

II.A.2 – Le Corps-acteur

II.A.2.a – « Les animaux, leur climat d'or ».

II.A.2.b – « les lèvres/ brûlent de par leur « lèpre » et ténèbres et lumières se mêlent ».

II.A.3 – Les Flux d'énergies

II.A.3.a – « et alors je meurs d'être né dans la bouche ».

II.A.3.b – « Nul ne sait d'où cela souffle ».

II.B – Le corps pluriel

II.B.1 – Le corps féminin

II.B.1.a – « Donnez-moi une jeune femme avec sa harpe d'ombre ».

II.B.1.b – « Elle est la source ».

II.B.2 – La définition d'un genre

II.B.2.a – « Trav supermachin haletant bellissime ».

II.B.2.b – « Un homme traversait la rosée en courant ».

II.B.3 – La mise en scène

II.B.3.a – « Bruxelles, un mois (…)».

II.B.3.b – « du papier sur la table, ».

Conclusion

Bibliographie

Index des auteurs cités

Index des notions et concepts

Table de Matières

Abréviations des ouvrages :

***Corpus* principal :**

OC – Ofício Cantante, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

***Corpus* complémentaire :**

AR – Apresentação do Rosto, Lisboa: Portugália Editora, 1968.

BN – O Bebedor Nocturno: poemas mudados para o português por Herberto Helder, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

CB – A Colher na Boca, Lisboa: Ática, 1961.

DNC – Doze Nós Numa Corda, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

EL – Electronicolírica, Lisboa: Guimarães Editora, 1964.

OPC – Ou o Poema Contínuo, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

OPCs – Ou o Poema Contínuo: súmula, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

OPV – Os Passos em Volta, Lisboa: Portugália Editora, 2001. [8ème éd.]

PA – Poemas Ameríndios, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

PV – Photomaton & Vox, Lisboa: Assírio & Alvim., 2006. [4ème éd.]

RM – Retrato em Movimento, Lisboa: Editora Ulisséia, 1967.

Que se pode fazer? – ¿Apenas um encontro de objectos; um degrau, outro
e outro degraus onde ninguém assenta o pé
e depois o outro pé – por onde se não sobe para assistir ao braço que torcendo
lançasse o corpo todo num umbigo incandescente, por onde ninguém
sobe para sentar-se ao órgão
e discutir em música as proporções? Aquele que disse:
eu tenho a temperatura de Deus – era um louco meterológico. (*OC* : 442)[1]

[1] « Que peut-on faire? Une simple rencontre d'objets ; une marche, une autre, et une autre encore où nul ne pose plus un pied/ puis l'autre – par où nul ne monte plus contempler le bras qui d'une torsion/ eût noué tout le corps en un nombril incandescent, par où nul/ ne monte s'asseoir à l'orgue/ pour s'entretenir musicalement des proportions ? Celui qui disait:/ j'ai la température de Dieu – était un fou météorologique ». Herberto Helder, *Le Poème continu – somme anthologique*, traduit du portugais par Magali Montagné et Max Carvalho, Paris : Institut Camões/ Chandeigne, 2002, p. 293.

Introduction

Dans la citation qui ouvre notre étude, nous remarquons que le poète tente de remonter les marches qui mènent à l'orgue où, par un jour lointain, quelqu'un a bien dû être assis et, jouant la musique de son organe (un seul mot dit en portugais orgue et organe), celui de son corps, a atteint par sa « température » le statut divin. Mais nul ne monte plus à ces hauteurs-là et le poète pose la question : « Que peut-on faire ? ». Bernard Sichère a posé la même question en écho à Hölderlin en son temps et en d'autres termes : « À quoi bon les poètes en temps de détresse ? »[2]. En effet, à une époque où la poésie semble n'avoir plus sa place, la tentation serait celle de la réponse de l'inaction – on ne peut rien faire – ou celle de la pauvreté – pointer du doigt la détresse elle-même. Le poète portugais Herberto Helder affirme une poésie agissante et luxuriante. Le corps semble être le degré où, lui, il « pose le pied », arrivant par là à la folie « météorologique » d'une poésie qui se démarque dans l'espace de la poésie contemporaine au Portugal.

Dans son anthologie *Ofício Cantante*, H. Helder propose une série de rapports entre les mots et le corps. En fait, il s'agit là d'une pluralité de corps : le corps qui réfléchit sur le texte, celui qui saisit le « bic »[3], le corps du papier sur lequel s'écrivent les vers, ce corps de machines qui les imprime sur la page de notre exemplaire, le *codex* lui-même sous notre main, posé sur le corps de la table, notre corps qui lit ces vers, les multiples significations qui foisonnent dans notre tête et font, elles aussi, corps. Ce dernier, le corps des significations, n'est pourtant pas un corps stable ; nous le suivons, sommes témoins de son toucher et observons ses transformations. Silvina Rodrigues Lopes souligne son instabilité : « c'est une

[2] Bernard Sichère, « A quoi bon des poètes en temps de détresse ? », *ETVDES, revue de culture contemporaine*, Paris : ETVDES, septembre, 2008.
[3] (...) *preto bic do escrito* (*OC* : 581).

question de **connexions** et de **ruptures** »[4]. Autrement dit, ce corps se fragmente ; pourtant, à terme, les fragments finissent par se confondre car ils sont traduits l'un par l'autre, dans un afflux de significations. Nous isolons le passage suivant du poème « A Faca Não Corta o Fogo » qui nous aidera à analyser cet afflux :

> *e então, algures, um nó tão físico mas que,*
> *passado à mente,*
> *doía em tudo,*
> *que em língua era: a morte a trabalhar entre recto e uretra e,*
> *mexendo por aí,*
> *trabalhava na alma das palavras,*
> *punha-as em teorema, demostração inexplicável, lei*
> *externa à dor, à espera de*
> *como ela vem célula a célula, como devora*
> *o idioma, a gaya scienza, o quotidiano, a escrita* (*OC :* 617)[5]

Nous lisons tout d'abord un corps, « entre rectum et urètre », extérieur à la douleur, théorique. Il se situe entre un corps symptomatique, « un nœud si physique » atteint d'une douleur et un autre, destructeur, vorace, qui se développe « cellule après cellule ». La traduction « en langue » forme ainsi un corps en elle-même. Elle déplace le symptôme vers un corps, celui des mots ; mais le travail de traduction se révèle être le travail de mise en théorie, de démonstration et d'établissement d'une loi, ce qui semble paradoxal car ce serait le travail désincarné de l'esprit. Cependant, le poète détermine le terme « démonstration » par un adjectif qui l'annule, « démonstration inexplicable », puisqu'une démonstration se veut tout d'abord une

[4] Silvina Rodrigues Lopes, *A Inocência do Devir*, Lisboa: Vendaval, 2003, p. 15. (Traduction de notre fait, désormais les traductions faites par nos soins seront indiquées par TNF)

[5] « et alors, quelque part, un nœud si physique mais qui,/ une fois à l'esprit/ faisait mal en tout,/ ce qui était en langue : la mort qui travaillait entre rectum et urètre et,/ remuant par là/ travaillait dans l'âme des mots,/ les mettait en théorème, démonstration inexplicable, loi/ extérieure à la douleur, dans l'attente de/ comment elle arrive cellule après cellule, comment elle dévore/ l'idiome, la gaya scienza, le quotidien, l'écriture » (TNF).

explication. Comment expliquer ce paradoxe ? Le corps incarne la traduction elle-même. C'est à travers lui que la sensation retrouve le langage ; c'est par les sensations corporelles, les sens du corps que le langage devient douleur, perte, symptôme, blessure, joie, orgasme, trébuchement, comme l'expliquent Camille Dumoulié et Michel Riaudel : « Le corps est donc un conducteur de sens. Mais comme il joint deux domaines hétérogènes, la chair/ la langue, la nature/ la culture, il est d'abord et originairement un corps traducteur »[6]. Entre chair et langue, entre nature et culture, le corps se situe à une intersection : il incarne le lieu de la pensée autant qu'il se dématérialise en Idée. En effet, nous rencontrons plusieurs figures et usages du corps dans la poésie, puisqu'il est l'omniprésence même, comme l'explique Michel Foucault :

> Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser, le corps n'est nulle part : il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine.[7]

Rêver, penser, imaginer, percevoir, ces actions sont au cœur de la poésie lyrique et, si le corps est le nœud d'où partent ces facultés, il se trouve donc à l'origine du poème. S'il relève de la source, il est également le support de la littérature. En effet, nous parlons des corps de lettres, du corps de l'écriture, du corps des lois, des corps théoriques, entre autres. Malgré ces expressions, le corps échappe à l'écriture et à ce *corpus* que l'écriture produit – littérature, droit, philosophie, etc. –, puisqu'il est l'utopie, comme l'a affirmé M. Foucault. Il ne se trouve ni dans le signe

[6] Camille Dumoulié, Michel Riaudel, « Présentation », *Le corps et ses traductions,* Paris : Éditions Desjonquères, 2008, p. 10.
[7] Michel Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies,* Fécamp : Editions Lignes, 2009, p. 18.

ni dans le sens, comme l'explique Jean-Luc Nancy : « S'il y a autre chose, un autre corps de la littérature que ce corps signifié/ signifiant, il ne fera signe, ni sens, et en cela il ne sera même pas écrit. Il sera l'écriture si l'« écriture » indique *cela qui s'écarte de la signification*, et qui, pour cela, s'*excrit* »[8]. Le corps de la littérature, c'est donc ce corps qui touche le poète et qui, à son tour, nous touche, nous lecteur. Ce toucher, H. Helder le veut plus intense : nous n'effleurons pas ce corps, nous le dévorons comme il nous dévore, nous et « la gaya scienza, le quotidien, et l'écriture » elle-même. Notons finalement que le corps traducteur est désigné précisément par ce lieu du corps où se trouvent l'excrétion, les déchets de cette relation intense, « entre le rectum et l'urètre ».

D'ailleurs, le corps est présent dans la compréhension de vers aussi différents que ceux-ci : *Nenhum corpo é como esse, mergulhador, coroado* (*OC* : 351)[9] ; *Começo a lembrar-me: a bicicleta* (*OC* : 194)[10] ; *Eu penso mudar estes campos*

[8] Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris : Métaillé, 2006, p. 63.
[9] « Aucun corps n'est comme celui-là, plongeur, couronné » (TNF).
[10] « Cela me revient : la bicyclette » Herberto Helder, *Le Poème continu.., op. cit.*, p. 131. L'œuvre de H. Helder a été partiellement traduite en français. Quelques livres ont été entièrement traduits par le passé. Trois ont vu le jour en 1991 : *L'Amour en visite*, traduit par Magali Montagné ; *La Cuillère dans la bouche*, traduit par Marie-Claire Vromans et *Les Pas en rond*, traduit par Marie-Claire Vromans. Deux traductions françaises ont été éditées en 1994 : *Science ultime*, traduit par Laura Lourenço et Marc-Ange Graff et *Sceaux, suivi de Autres sceaux*, traduit par Laura Lourenço et Marc-Ange Graff. Finalement, en 1997, le dernier des livres autonomes est paru : *Du monde*, précédé de *Sceaux, Autres sceaux et Sceaux ultimes*, traduit par Christian Mérer et Nicole Siganos. C'est en 2002 que son anthologie *Ou o Poema Contínuo – súmula* a été traduite et la qualité de cette traduction est considérable, comme le souligne Gil Pressnitzer dans une page internet consacrée à l'écrivain : « Sa poésie convulsive est difficile, parfois au bord de l'hermétisme avec un savant mélange de baroquisme et d'expérimentation. Le traduire demande de sérieux instruments de traversée de cette poésie-océan, des astrolabes magiques. Helder lui-même parle « de poèmes changés en français » et non de traductions. Certains hardis marins s'y sont risqués, et l'édition aux Editions Chandeigne du recueil *Le poème continu* dans les traductions de Magali Montagne et Max de Carvalho est un miracle inespéré ». Gil Pressnitzer, « Herberto Helder : Le déluge du langage, la transe du poème », [Disponible sur l'internet : http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/helder/helder.html]. Consulté le 11/06/2012. Nous corroborons l'opinion de Gil Pressnitzer et ainsi, nous allons utiliser de préférence cette édition de 2002, qui est à la base de l'édition parue chez Gallimard en 2009. Pour les passages qui n'y figurent pas, mais qui ont été traduits antérieurement, nous utiliserons les éditions antérieures. Toutefois, nombreux sont les passages qui n'ont pas été traduits et nous proposerons alors des traductions faites par nos soins. En ce qui concerne *Os Passos em Volta*, ce texte a été tellement revu et corrigé par l'auteur que la traduction française ne correspond plus aux versions les plus récentes. Nous remercions ainsi Ilda Mendes dos Santos qui nous a fourni la nouvelle traduction de ce texte qui paraîtra à la fin de l'année 2012, chez Chandeigne. Nous ne sommes aujourd'hui pas en mesure d'indiquer le numéro de page pour cette traduction.

deitados, criar (*OC* : 118)[11]; *É amargo o coração do poema* (*OC* : 432)[12]; *Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra* (*OC* : 19)[13]. Ici, le corps acquiert le statut de thème ; là, il configure un centre créateur, une unité, un sujet ; ailleurs, le corps est métaphore ou altérité et identité d'une femme, d'une jeunesse et de l'objet du désir. Le corps se présente en entier, mais il se révèle dans le fragment. Il fixe la voix et met en mouvement le poème. Dans ces différents usages et différentes stratégies, le corps crée plutôt des interférences à la compréhension du texte qu'une assise du sens ou un modèle clair et intelligible. Le corps est l'impensable même et nous remarquons que le poète le rapproche de la démonstration. Il devient cette « démonstration inexplicable ».

Revenons sur le mot « démonstration » ; selon le dictionnaire *Larousse,* il est défini comme :

> (…)1. Raisonnement par lequel on établit la vérité d'une proposition (…) 2. Action de montrer, de rendre évidente par l'expérience la vérité d'une donnée scientifique (…) 3. Marque extérieure des sentiments qu'on éprouve, ou qu'on feint d'éprouver (…) 4. Déploiement de forces armées en vue d'intimider ou d'abuser l'ennemi (…).[14]

Le *Petit Larousse* clarifie l'abus de l'acception militaire : « 4. MIL. Manœuvre pour intimider l'adversaire ou l'induire en erreur »[15]. La feinte se dissémine ainsi dans deux des sens de la « démonstration ». Nous pouvons alors dire que le mot prend quatre significations : axiome, explication, manifestation, feinte.

[11] « J'entends changer ces champs couchés, créer » (TNF).
[12] « Amer est le cœur du poème » Herberto Helder, *Le Poème continu…*, *op. cit.,* p. 283.
[13] « Donnez-moi une jeune femme avec sa harpe d'ombre » *Ibid., ibidem.*, p. 13.
[14] *Grand dictionnaire des lettres,* Paris : Larousse, vol. 2, 1989, p. 1205.
[15] *Le Petit Larousse,* Paris : Larousse, 1995, p. 323.

La démonstration du corps, d'après les vers de H. Helder, est inexpliquée ; on la trouve dans l'impossibilité même de la démonstration. Elle est donc comprise dans les dérives du sens du mot « démonstration » lui-même, car le poète fait appel à la fois au sens de manifestation du symptôme, d'explication de la machine corporelle qui dévore et construit « cellule après cellule » le corps textuel, au sens militaire de tromperie, de feinte[16] et au sens premier d'axiome qui explique et révèle la vérité du poème. H. Helder nous montre que sa poésie se construit autour de ces dérives : elle est lyrique dans le sens de la manifestation d'un symptôme ; elle devient axiome et flirte avec les sciences dans la description du monde ; elle dévoile la poétique en mettant en scène l'acte de l'écriture, mais déclare la guerre au lecteur : ce dernier est tantôt invité à partager les significations du texte, tantôt exclu de cet espace de partage. La menace de l'illisibilité pointe toujours à l'horizon et met en danger le travail théorique sur cette poésie. H. Helder nie lui-même la possibilité de lisibilité de son texte lorsqu'il affirme catégoriquement, dans son livre d'essais[17] *Photomaton & Vox* : *E leia-se como se quiser, pois ficará sempre errado* (*PV* : 153)[18]. Cependant, dans ce texte intitulé « *(a poesia é feita contra todos)* », « (la poésie est faite contre tous) », le poète nous parle plus de son isolement et de la nécessité de s'abstenir de donner une explication de ses textes que de l'illisibilité elle-même. Nous remarquons que l'affirmation de la lecture inévitablement fautive reste une démonstration ironique et rhétorique. Notre étude entend ainsi montrer que la lecture de la poésie

[16] Nous verrons que la feinte fait référence à un autre poète portugais, Fernando Pessoa et son poème « Autobiographie », puisque la loi est « extérieure à la douleur ».
[17] Taxer *Photomaton & Vox* de simple livre d'essais équivaut à simplifier l'un des livres les plus controversés de la littérature contemporaine portugaise. Nous allons analyser la construction de ce livre en le mettant en parallèle avec *Ofício Cantante.* Voir page 165 et suivantes. Pour plus d'informations sur *Photomaton & Vox*, nous conseillons l'étude de Pedro Eiras, *Esquecer Fausto.* Pedro Eiras, *Esquecer Fausto – A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol,* Porto: Campo das Letras, 2004, p. 377 – 533.
[18] « Et qu'on le lise comme l'on voudra, car cela restera toujours faux ». (TNF).

heldérienne doit prendre en compte cette contigüité des possibilités de la démonstration afin de dévoiler la lisibilité de cette œuvre.

Pourtant, malgré l'ironie du poète, il vrai que la « démonstration inexplicable » met en garde la critique qui se penche sur cette poésie. Elle se déploie dans toute l'œuvre de H. Helder, dès ses premiers poèmes publiés en 1952 dans la revue *Arquipélago*[19]. Elle commente l'étonnement avec lequel les poèmes de H. Helder ont été reçus par ses pairs et par la critique. En effet, très vite, l'œuvre acquiert le statut de culte[20] et, en 2008, Herberto Helder est considéré comme l'un des poètes portugais les plus importants de la deuxième moitié du XXème siècle, ainsi que le montre sa présentation dans *História da Literatura Portuguesa*, œuvre canonique de Óscar Lopes et Alberto Saraiva : « Bref, H.H. semble être l'un des meilleurs poètes portugais de ce siècle et, pour ainsi dire, parfait grâce à des textes qui ne sont pas trop longs et qui signalent la constante évolution de sa déjà longue carrière ».[21] Malgré cette reconnaissance, H. Helder n'occupe pas une position équivalente dans les manuels scolaires, car le trouble du lecteur a poussé la critique elle-même à classer le poème heldérien comme illisible[22], hermétique et difficile[23].

[19] Un des vers d'un poème publié en 1952 montre très bien déjà la transmission de signification d'un corps à l'autre et le désir de théoriser les thématiques de la poésie lyrique, ici l'amour : "Levanta-te e bebe o verdadeiro sangue dos corações pela boca do gosto violento dos frutos perfeitos que, se existem com esse sabor, é para que a beijes e dela bebas o verdadeiro sangue dos corações". Herberto Helder, « Salmo em que se fala das alegrias secretas do coração », *Arquipélago*, Funchal: Eco do Funchal, 1952, p.45. « Lève-toi et bois le vrai sang des cœurs par la bouche du goût violent des fruits parfaits qui, s'ils existent avec cette saveur, c'est pour que tu l'embrasses et boives d'elle le vrai sang des cœurs ». (TNF).

[20] Le poète António Ramos Rosa, qui avait déjà sa place dans la littérature portugaise et qui est l'un des créateurs de la revue *Árvore*, consacre un article à la publication de *Arquipélago* en 1953 dans le périodique *Ler* et, en 1958, un second article à Herberto Helder, à l'occasion de la parution de *O Amor em Visita* dans *Cadernos do Meio-Dia*. António Ramos Rosa, «Arquipélago», *Ler Jornal de Letras, Artes e Ciências*, ano 2, n°13, Lisboa, Abril de 1953, p. 3, 4. Et « Recenção crítica *O Amor em Visita*», *Cadernos do Meio-Dia*,n° 3, Faro, Outubro de 1958, p. 41, 42.

[21] Alberto J. Saraiva, Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição, Porto: Porto Editora, 2008, p. 1078. (TNF).

[22] Il faut dire que l'illisibilité d'un texte n'est pas seulement appliquée aux poèmes de H. Helder au Portugal, mais vient d'une vision de l'acte de lecture des textes du Modernisme et de ceux de l'ère post-moderne centrée sur la difficulté du lecteur à adhérer au texte dont la forme se détache du fond, révélant celui-ci par un processus de conflits et de provocation, comme le montrent ces lignes de Maria Lúcia Dal Farra : « Pour couvrir l'espace littéraire portugais qui se trouve entre la parution

De plus, H. Helder a une posture très hostile vis-à-vis du monde académique et littéraire, refusant par exemple le prix Pessoa en 1994, refusant également les interviews et les apparitions en public.

Notre étude tire son titre de ces vers qui nous mettent en garde et nous montrent à quel point la démonstration – dans le sens de révélation de la vérité qui guiderait toute étude académique comme celle que nous introduisons ici – ne se réduit pas à un plan ni à une architecture mais à une série de pistes, de détours, afin de conjuguer interprétation et modélisation. L'horizon de la vérité – s'il existe – nous sera interdit, car la démonstration est plurielle de par sa définition et englobe la preuve tout autant que l'erreur. Nous verrons que l'erreur doit être prise en compte non pas comme une fausse piste, mais comme un concept intrinsèquement lié à cette poésie. Elle couvre une série de notions qui vont du texte fautif qui doit être corrigé et réécrit à l'errance et au concept de mouvance.

Jusqu'à la fin des années 90, une tendance critique visait à célébrer la position marginale de H. Helder, autrement dit son absence du système littéraire ou du groupe des écrivains engagés – absence qui oscille en règle générale entre une lecture de la « mort de l'auteur »[24] et l'affirmation de la célébrité marginale[25]. Cette tendance

---

d'*Orpheu* (1915) et les manifestations poétiques de ces derniers années, la critique a trouvé une solution : la dichotomie lisible/ illisible ». Maria Lúcia dal Farra, *A Alquimia da Linguagem: leitura da cosmologia poética de Herberto Helder*, Lisboa : INCM, 1986, p. 27. (TNF).

[23] António Ladeira va plus loin et, dans un article publié en 2005, il affirme que les études universitaires, elles non plus, ne participent pas à la reconnaissance de la place du poète dans les études portugaises, car elles n'osent pas s'attaquer à l'œuvre elle-même, restant dans un processus de mythification du « poète difficile » : « D'une part, Helder est considéré comme l'un des écrivains les plus importants de la littérature portugaise moderne– ou du post-*Orpheu* –, voire le plus important. D'autre part, les études académiques sur Helder sont considérées comme une production craintive, timide ou insuffisante ». António Ladeira, ""The Poet Is Not a Faker": Herberto Helder and the Myth of Poetry", Portuguese Literary and Cultural Studies. Vol. 7. University of Massachusets-Dartmouth. October. 2005. p. 5. (TNF).

[24] Dans un article publié au Brésil, André Luiz Lourenção affirme : "C'est curieux de remarquer que la même année où Roland Barthes proclamait la mort de l'Auteur (1968), Herberto Helder promettait le silence ». André Luiz Lourenção, *"A questão da autoria em* Os Passos em Volta, *de Herberto Helder"*, ", *Revista Desassossego*, n° 3, São Paulo: FFLCH Universidade de São Paulo, junho 2010 [Article consulté sur l'internet: http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/desassossego/conteudo/03/3edicao_dossie_Andre_Lorencao_artigo1.pdf]. (TNF).

critique a proposé également différentes stratégies de lecture afin de se confronter à l'illisibilité des textes, la lecture thématique étant la plus répandue d'entre elles[26]. Les relations entre l'œuvre poétique et la biographie du poète ont également été privilégiées, surtout dans les études sur *Photomaton & Vox, Os Passos em Volta* ou *Apresentação do Rosto*. La recherche de la description de la poétique heldérienne et d'une démonstration plus proche d'une théorie capable de rendre compte des notions présentes dans cette poésie devient plus visible au tournant du siècle, et l'étude critique *A Inocência do Devir* de S. Rodrigues Lopes marque une avancée tant pour ce qui est des lectures thématiques [27] que de celles centrées sur les traits

[25] Les questions de marges, de marginalité sont récurrentes dans les études sur l'œuvre du poète et peuvent s'avérer très pertinentes. Cette posture du poète se confond parfois avec une posture d'avant-garde, un hors texte devant être pris en compte dans la compréhension des textes, une définition des limites de la notion d'auteur ou encore la place de l'influence d'autres poètes et des intertextualités. Nous citons ici deux exemples pour montrer, pour l'instant, la variété d'utilisation que cette notion de marges prend dans les études heldériennes. Le premier est un article de Tatiana Aparecida Picosque : « Son refus des prix et des interviews n'est pas le fruit d'une misanthropie et ni celui d'une personnalité excentrique ; au contraire, il est issu de son engagement éthique profond et d'une esthétique rigoureuse d'où sont exclus la fierté de l'auteur, la facilité d'accès pour le lecteur et le commerce à but lucratif issu de la vente des livres». Tatiana Aparecida Picosque, "A Poética Obscura e Corporal de Herberto Helder", *Revista Desassossego*, n° 3, São Paulo: FFLCH Universidade de São Paulo, junho 2010, p. 2. [Article consulté sur l'internet: http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/desassossego/conteudo/03/3edicao_dossie_Tatiana_Pscosque_artigo7.pdf] (TNF) Le deuxième exemple est un article de Helena Carvalho Buescu : « C'est intrigant d'imaginer ce qui peut être considéré comme marginalité (ou quelque chose ayant cette valeur) dans la poésie de Herberto Helder : regarder le corps d'un texte si dense et penser aux marges qui lui rendent cette densité » Helena Carvalho Buescu, "Herberto Helder: Uma Poesia Omnívora", *Diacrítica*,n° 23/ 3, Braga: Universidade do Minho, 2009, p. 50. (TNF).

[26] De la thèse *A Alquimia da Linguagem* de Maria Lucia Dal Farra, publiée en 1986 à celle *Do Mundo de Herberto Helder* de Luis Maffei de 2007, le courant thématique est très divers et le réduire à une thématique commune équivaut pour sûr à laisser de côté les débats existant entre les critiques. Toutefois, nous pouvons dire que ce courant fait surtout appel à la présence d'un champ lexical lié à l'alchimie et à l'orphisme dans l'œuvre du poète.

[27] António Ladeira remarque que Silvina R. Lopes change de cap et assume une lecture plus proche de celle des thématiques, acceptant ainsi la « lisibilité » de la poésie heldérienne. A. Ladeira note également le rapprochement entre thèmes et philosophie qui, selon nous, change radicalement l'approche thématique, car il laisse de côté la lecture "alchimique" de l'œuvre en faveur d'une lecture plus nietzschéenne : « Dans son livre de 2003, *A Inocência do Devir*, Silvina Rodrigues Lopes a clairement changé – de façon très importante – sa position antérieure. Dans son article de 1990 ("A Imagem Ardente"), Lopes n'accorde pas une place majeure aux occurrences thématiques, son essai étant, dans un sens, majoritairement une dissertation sur les difficultés d'interpréter le livre de Helder *Última Ciência.* C'était une description de la poésie de Helder basée sur l'illisibilité. Elle a affirmé, comme plusieurs critiques l'avaient fait avant elle et le font encore aujourd'hui, que, face à sa poésie, « peut-être doit-on garder le silence » ("A Imagem Ardente"11). Toutefois, dans son livre de 2003 – dont la quatrième de couverture annonce l'intention de « mettre l'accent sur certains nœuds thématiques » - d'aucuns peuvent dire que Lopes s'est engagée dans une lecture « thématique » de la poésie heldérienne sans assumer complètement les implications « philosophiques » de sa nouvelle approche ». António Ladeira, « The poet is not a fake …. », *op. cit.*, p. 12. (TNF).

biographiques tout en fomentant des discussions sur la poétique, le texte et ses modèles.

Mis à part quelques articles, et malgré le fait que presque toutes les études sur H. Helder signalent l'importance du corps au sein de son œuvre, rares sont les critiques qui le prennent comme terrain d'investigation. Il semble que le corps aille de soi, qu'il configure un modèle intelligible, démontrable, partagé par tous les horizons de la lecture critique. Cependant, si nous rapprochons le corps de la « démonstration inexplicable »[28], il constitue surtout des interférences à la lecture.

La première interférence, au-delà de la compréhension du corps lui-même, réside dans l'amalgame des termes plus ou moins proches, synonymes ou pas, qui servent à désigner le corps. François Dagognet, en essayant d'établir les origines et l'évolution du mot, se confronte à cet amalgame[29]. En remontant jusqu'à l'« ancien indo-iranien », F. Dagognet cherche le trait qui rassemble les mots et les concepts ; il arrive à un concept du corps qui l'assimile à la forme, et ajouterons-nous, à l'identification d'un objet. La forme est donc en opposition avec le principe vivant.

Cette opposition ne se limite pas à l'héritage latin. Il existe une série de mots qui désignent le corps en tant que forme/ identité. F. Dagognet y ajoute le *soma* et le *demas* du grec, le *body* de l'anglais et la chair qui vient du grec *sarx* et du *caro* latin, et il assimile des mots qui, au long de leur histoire, ont désigné tant la forme que le vivant. Le *caro* latin, par exemple, connaîtra au long des siècles une évolution importante, s'élevant du sens de la viande des bêtes à une connotation à la fois religieuse, médicale et philosophique. À partir de cette série, le sens du mot corps se rassemble dans une unité totalisante. F. Dagognet l'explique : « Dans le véritable corps, le tout l'emporte sur les parties, c'est pourquoi il s'impose avec sa nouveauté

[28] Voir page 14.
[29] François Dagognet, *Le Corps*, Paris : PUF, 2008, p. 7.

et sa puissance »[30]. Le corps désigne ainsi une unité stable, solide. La cohérence de ses parties et leur interaction nous permettent d'y découvrir une organisation et une hiérarchie. Le corps, ainsi considéré, se rapproche de l'organisme dont le corps humain est le paroxysme [31] . À terme, considérer le corps comme source d'identification revient à en faire une source identitaire des espèces, l'homme se posant comme tel et se différenciant des autres formes présentes dans la nature par son corps. Mais le processus d'identification ne s'arrête pas au niveau des espèces et le corps est également source de différences dans l'espèce elle-même, différence identitaire (origine géographique, sexe, âge, etc.). Il est donc la base de la taxinomie et du sujet ; il participe tant à la construction de l'image du Même qu'à la construction de celle de l'Autre. Pour le corps humain, cette dichotomie se situe au niveau du visage, comme le remarque David Le Breton : « Le visage est le privilège de l'homme »[32]. Le visage est le visible ; il est « ce qui est vu »[33] ; ce qui dévoile et cache l'âme[34], cette autre partie indissociable dans les discussions sur le corps.

La reconnaissance du corps comme source identitaire n'est ainsi pas une évidence, car l'âme aussi porte en elle cette capacité d'individualisation. L'âme offre donc un espace autre, désincarné, capable de tracer la ligne qui oppose le Même à l'Autre. Mais cette conception désincarnée n'a jamais réussi à se libérer du corps ; ligne de fuite, elle ne cesse de nous renvoyer au corps. L'âme ne fait que renvoyer, de fait, la compréhension du corps à son extérieur.

En opposant les sensations – trompeuses – à la pensée – fiable –, une certaine philosophie a proposé un corps qui ne se suffit pas à lui-même et qui trouve sa force vitale, sa faculté de penser, et donc son sens en dehors de lui. Il est vrai que cette

[30] *Ibid., ibidem.*, p. 9.
[31] *Ibid., ibidem.*, p. 9.
[32] David Le Breton, *Des Visages*, Paris : Métaillé, 2003, p. 15.
[33] *Ibid., ibidem.*, p. 10.
[34] « Le visage révèle autant qu'il masque ». *Ibid, ibidem,* p. 10.

école philosophique nous propose un corps d'étude, mais elle le laisse aux sciences physiques – surtout à l'anatomie – et ne s'intéresse à lui que comme unité incomplète ou comme, selon F. Dagognet, « un corps écartelé entre le subjectif et l'objectif »[35].

Il est vrai également que, depuis les philosophes grecs, Platon en première ligne, le but de l'homme, au moins l'amateur de philosophie – ou de cette philosophie-ci –, est de cultiver l'âme et de ne pas se laisser tenter par les plaisirs du corps. Toutefois, l'âme s'est imposée à la compréhension du corps dès les philosophes grecs, car l'âme est un des concepts utilisés pour comprendre le corps et la vie mêmes. Malgré sa position morale et moralisante, Platon n'a pas abandonné le corps complètement. La relation corps/ âme est plurielle chez lui et nous faisons nôtres les propos de F. Dagognet qui remarque que le corps acquiert même un statut supérieur dans le *Timée* : « Le corps est désormais tellement reconnu et célébré qu'il porte en lui les énergies restauratrices (la *natura sola medicatrix*) »[36]. Nous n'avons pas ici l'intention de faire un historique de l'évolution de la perception du corps. Mais les conséquences du partage platonique sont diverses et variées.

Cette conception, attaquée par de nombreux philosophes modernes, Nietzche en premier, cache derrière elle une tradition orphique que Platon, paradoxalement, dénonce et accepte. L'orphisme nous intéressera tout au long de cette étude, car il est très souvent lié à la poésie de H. Helder et a été remarqué pour la première fois par António Ramos Rosa[37] et par la suite par Ruy Belo[38]. Nous soulignons brièvement

[35] François, Dagognet, *Le corps, op. cit.*, p. 12.
[36] *Ibid., ibidem.*, p. 24.
[37] António Ramos Rosa, « Herberto Helder, poéta órfico », *Diário de Lisboa*, 06/07/1961. Texte republié dans *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa: Morais Editora, 1962, p. 149 – 157. À propos de cet article, Joaquim Manuel Magalhães affirme : « [l]a première référence dont j'ai connaissance sur les relations possibles entre l'œuvre de Herberto Helder et les dites traditions orphiques se trouve dans un essai de António Ramos Rosa (…) ». (*TNF*). Joaquim Manuel Magalhães, " "Do Mundo": a dualidade e os mistérios", *Rima Pobre: Poesia Portuguesa de Agora*, Lisboa: Editorial presença, 1999, p. 126.
[38] Ruy Belo, « Poesia e Arte Poética em Herberto Helder », *O Tempo e o Modo*, n° 1, Lisboa, Janeiro de 1963. J.M. Magalhães commente également l'article de R. Belo : « Le deuxième moment – et cela montre la centralité que les principaux poètes de son temps attribuent dès ses débuts à l'œuvre de

ici que l'orphisme désigne à la fois une lignée et une poétique. Nous retrouvons les deux pistes dans les lecture orphiques des textes de H. Helder : les critiques parlent aussi bien de la conception romantique du poète orphique, dont Rainer Maria Rilke et Hölderlin sont les plus représentatifs, que de la conception historique, autrement dit la perpétuité d'une tradition poétique dont les origines, les influences et les modèles se trouvent chez les pèlerins prêcheurs de l'orphisme de la Grèce hellénique et dans les fragments de textes orphiques que la tradition mythique a assimilés comme étant de la main du chanteur et prophète descendu aux enfers et revenu. Chez H. Helder, la tradition orphique est surtout signalée lorsqu'on lit les thèmes dits obscurs dans ses poèmes : nuit, rêve, feu et autres. Cette lecture thématique fait appel tantôt à l'orphisme tantôt à l'alchimie ; mais Joaquim Manuel Magalhães nous montre que, à la Renaissance, la tradition orphique se confond et se mélange avec les traditions hermétiques, donnant lieu à une posture religieuse qui se développera en tant que voie alternative à la compréhension du monde de la science naissante[39]. Nous soulignons également que Platon est l'héritier d'une lecture orphique méprisant le corps, laissant de côté le caractère dionysiaque qui ne renaîtra que beaucoup plus tard en philosophie avec Nietzche.

Malgré la valorisation du corps, le débat scientifique et philosophique évolue dans le sens d'un partage entre l'homme et son corps et entre le corps humain et le monde qui l'entoure. David Le Breton souligne que Descartes joue un rôle important dans la « cristallisation »[40] d'un modèle dualiste qui existait avant lui. En effet, dans

---

Herbert Helder – est une référence un peu plus détaillée, quoique pas moins vague, faite par Ruy Belo dans le premier numéro de *O Tempo e o Modo* ». (TNF). Joaquim Manuel Magalhães, " "Do Mundo" ..., o*p. cit.*, p. 126.

[39] *Ibid, ibidem.*, p. 134.

[40] « Ce sentiment de dualité, toujours provisoire si l'on se situe au niveau de la vie quotidienne, Descartes l'éternise sous la forme du dualisme. Mais entre la dualité et le dualisme s'étend un abîme, puisque si la première demeure rivée à la présence humaine, labile, sans conséquence, la seconde autonomise le corps, privilégie le pôle spirituel sous une forme absolue. (…) la philosophie

la naissance du modèle du corps humain de la modernité, le dualisme, au-delà de la dualité corps/ âme, s'exprime dans les termes être/avoir un corps. L'anatomie et les travaux de Vésale favorisent le rôle de possession d'un corps qui devient objet, ou machine pour Descartes, et que le sujet utilise comme interface entre lui et le monde. Cependant, cette lecture scientifique du corps en tant que matière, forme et organisation n'est pas chez Descartes aussi scientifique que chez Galilée, son prédécesseur, comme l'explique Michel Henry :

> On le voit, chez Descartes le corps – le corps compris à la suite de Galilée comme *res extensa* – ne tient pas sa certitude de son appartenance au monde, mais de la connaissance que j'en ai. C'est seulement parce que ma perception du corps, c'est-à-dire l'intuition intellectuelle de son extension, est certaine que ce corps pourra lui-même être posé comme certain. Mais l'intuition intellectuelle de l'extension n'est elle-même certaine que parce qu'elle est une *cognatio*.[41]

En posant la compréhension de l'existence du corps en tant que sujet dans le monde, Descartes n'a pas aboli le clivage corps/ âme, et nous héritons sans doute pour une grande part de sa vision machinale. Cependant, le *cogito* cartésien ouvre la voie à la compréhension d'un corps sensible et à la possibilité d'une existence corporelle – sensorielle – qui sera développée plus tard chez Husserl. La phénoménologie posera donc un corps sensible qui n'est autre que le corps senti. Sentir et être senti, voici le monde sensible qui se dévoile sans la nécessité d'un *logos* hors du monde et sans la nécessité d'une âme qui se cache derrière le corps, d'un corps qui serait la manifestation de quelque essence en dehors de lui.

---

cartésienne est révélatrice de la sensibilité d'une époque, elle n'est pas une pure fondation ». David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : Quadrige/ PUF, 2008, p. 87.

[41] Michel Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris : Éditions du Seuil, 2000, p. 152.

Ce monde de la sensation habité par des corps sentis et sensibles entraîne une autre partition, cette fois-ci entre corps et chair, comme l'explique M. Henry : « Chair et corps s'opposent comme le sentir et le non-sentir »[42]. Le concept de la chair nous a permis de comprendre le corps sans besoin de situer le *logos* hors de lui. La chair des phénoménologues, l'« être-au-monde » de Merleau-Ponty, incarne le sens du corps.

Mais la pensée de la chair n'efface pas les frontières entre l'être et le monde. Elle reste une fracture symbolique entre l'être et l'univers qui l'entoure. Cela revient à affirmer que le corps est à l'origine de la perte, de la coupure entre l'être et son entourage. Toutefois, la poésie lyrique, surtout après S. Mallarmé, semble opposer une résistance à cette coupure tout en l'acceptant, comme l'explique Jean-Michel Maulpoix : « Le lyrisme est la voix d'un individu auquel l'expérience infinie du langage rappelle sa situation d'exilé dans le monde, et simultanément lui permet de s'y rétablir (…) »[43]. J. M. Maulpoix poursuit et nous montre que ce rétablissement du sujet dans le monde renouvelle ce dernier car tant le monde que le sujet se rejoignent dans une sorte de dévoration : « Le lyrisme n'a de cesse de se délivrer du fugace et du transitoire, d'échapper au moi contingent et de lui prêter un corps glorieux en l'amalgamant idéalement à la substance de tout ce qui est. Il ne représente pas l'expression plénière du sujet, mais sa dévoration »[44]. Il nous semble que cette dévoration se rapproche de la voracité heldérienne[45]. Il nous semble aussi que l'étude des rapports entre corps et poésie est sans issue, car le lyrisme dévore le corps et efface ainsi les barrières qui séparent le corps de son environnement. Comment résoudre cette impasse ?

---

[42] *Ibid., ibidem,* p. 9.
[43] Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme,* Paris : José Corti, 2000, p. 14.
[44] *Ibid., ibidem.,* p. 14.
[45] Nous allons analyser ce rapprochement dans la deuxième partie de notre étude. Voir page 279 et suivantes.

Tout d'abord, nous trouvons les échos de la définition historique du lyrisme dans les mots de J. M. Maulpoix : la lyre d'Orphée et son chant transmettent à la nature alentour leur tristesse et leur désespoir. Au-delà de l'effacement du sujet et du monde, Orphée trouve dans la nature une interlocutrice. Un corps se dégage de cette relation, le chant d'Orphée lui-même. En effet, la poésie se donne un corps à soi, comme l'explique toujours J. M. Maulpoix à propos de Rainer Maria Rilke : « Il ne s'agit plus ici de subjectiver l'objet à la façon des romantiques, mais de le poser électivement comme une espèce d'interlocuteur et de foyer tout à la fois en qui l'expression lyrique vient creuser sa propre identité, et le sujet se révéler à lui-même »[46]. La rencontre de l'objet lyrique nous renvoie une fois de plus à la question : « Que peut-on faire ? »[47]. La poésie heldérienne pose le corps de la poésie comme interlocuteur privilégié ; c'est sur le corps du poème que le poète « pose le pied » ; il est le piédestal où trône la poésie. La rencontre du corps poétique multiplie alors la question à l'infini si bien que la communication, les voix et leur chant, ne s'arrêtent jamais. Le corps du langage, traduction et non effacement, relève donc autant de la cause – la confrontation entre l'objet et le sujet – que de la conséquence.

Dans un poème intitulé « *(vox)* », H. Helder met en parallèle le corps, le monde et l'écriture : *O que está escrito no mundo está escrito de lado/ a lado do corpo* (…)[48] (*OC* : 339). Ici, le monde et le corps sont le support de l'écriture, tel un livre. Dans un autre poème, *Flash*[49], le corps est le produit du chant : *O ouro, o ouro/ Tubo sonoro por onde se coa o corpo*[50] (*OC* : 353). Plus que cause ou conséquence,

[46] *Ibid., ibidem.,* p. 268.
[47] Voir pages 8 et 9.
[48] « Ce qui est écrit dans le monde est écrit d'un côté/ à l'autre du corps » (TNF)
[49] Nous utiliserons la référence en italique pour les volumes de *Ofício Cantante* qui ont eu une publication indépendante de l'anthologie. Pour les volumes parus lors de différentes versions de celle-ci, nous avons choisi de les indiquer entre guillemets. Nous souhaitons ainsi, plutôt que d'imposer une multitude de conventions à l'intérieur de notre étude, montrer la diversité que le recueil lui-même propose.
[50] « L'or, l'or/ tube sonore par où filtre le corps » (TNF).

le corps est le carrefour des connaissances. En tant que nœud, il configure cet espace dont parle M. Foucault où l'objet de la pensée ne se pose pas en tant qu'utopie, mais comme une hétérotopie : « Cette science étudierait non pas les utopies, puisqu'il faut réserver ce nom à ce qui n'a vraiment aucun lieu, mais les *hétéro*-topies, les espaces absolument autres (…) »[51]. Le changement de position du corps utopique abordé au début de notre introduction[52] en corps hétérotopique ne va pas de soi. Le corps devient hétérotopique, c'est-à-dire objet d'étude, à la condition de devenir un espace théâtral où les symptômes, les sujets, les altérités et autres soient éphémères et ne durent pas plus que le temps d'une photographie, d'un trait sur la page.

Le corps hétérotopique n'échappe pourtant pas aux rapports entre corps et identité, car ceux-ci s'inscrivent dans la compréhension même du corps qui est ancrée dans notre société et dans la masse culturelle[53]. Le corps hétérotopique proposé par la poésie se confond avec cette masse culturelle ; il la traduit sans cesse car, comme nous le rappelle M. Foucault dans la préface des *Mots et les choses*, « [l]es hétérotopies empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe » »[54]. A-t-on jamais défini aussi bien la poésie sans le vouloir ? La construction d'un corps hétérotopique est le fruit d'un effacement de cette « syntaxe » qui hiérarchise le corps et l'âme, mais également l'acceptation d'une tradition poétique sous-jacente qui s'est opposée tout au long de l'histoire à cette

[51] Michel Foucault, *Le corps utopique…, op. cit.*, p. 25.
[52] Voir pages 12 et 13.
[53] Nous utilisons ici l'expression de Judith Schlanger définie par elle en ces termes : « Cette masse qui est une culture, puisqu'elle est incarnée dans une histoire et qu'elle draine une multiplicité co-existante des successions. Cette masse qui est une nature, puisqu'entre son aventure et notre nécessité passe peut-être l'essentiel de ce que la réflexion peut nous apprendre sur nous-mêmes pensants. Cette masse non englobable, puisqu'elle est notre englobant ; masse qui ne se laisse pas non plus envisager comme objet sans paradoxe ni arrachement, puisqu'elle est notre intimité. Cette masse de la pensée est mêlée et vécue comme telle, faite de coexistences et de non-coexistences ; les oublis y occupent des lieux, les coq-à-l'âne y engendrent le sérieux ». Judith Schlanger, *Penser la bouche pleine,* Paris : Archontes 7, 1975, p. 22.
[54] Michel Foucault, *Les Mots et les choses,* Paris : Gallimard, 1966, p. 9.

hiérarchisation. Nous avons déjà esquissé une brève explication de cet effacement. En effet, l'effacement du corps en faveur de la chair nous permet de penser le corps comme un lieu autre, lieu de recueillement et de mise en parenthèse du monde parce que, comme le rappelle M. Foucault, « [les hétérotopies] sont la contestation de tous les autres espaces »[55]. Il nous faut alors fournir une brève explication de cette position de résistance de la tradition poétique.

Nous pensons que la poésie montre depuis longtemps que le corps configure cet autre espace malgré une origine révolue où elle ne faisait figurer que des parties, des jambes, des bras, des talons, comme chez Homère par exemple. La poésie – celle qui, au XIXème siècle, sera désignée comme lyrique – était associée à la manifestation du corps hors de son état naturel, à ces états que M. Foucault dit « en crise biologique » et qu'il appelle « hétérotopies de déviation »[56]. En effet, J. M. Maulpoix souligne cet aspect de déviation sévèrement jugé par Platon : « les poètes composent dans la fureur de l'enthousiasme, état déréglé que les dieux leur inspirent mais qu'ils ne maîtrisent pas »[57]. Michel Collot, lui aussi, souligne cette construction d'un autre espace que la poésie nous propose lorsqu'elle revient au corps, comme nous pouvons le lire dès les premières lignes de *Le Corps cosmos* : « Au lieu de me disperser en tous sens en-dehors, voilà qu'il [le corps] m'invite à revenir au foyer d'où partent ces mouvements centrifuges qui font l'ordinaire de notre existence »[58]. Nous remarquons que M. Collot n'accepte pas la réduction de la poésie lyrique à un corps hors contrôle. Il désigne surtout un espace où l'expérience du monde devient une mise en scène, où les coupures entre l'être et le monde se font perméables. Cet espace est en effet l'univers du lyrisme, comme le souligne Jean-Claude Pinson :

[55] Michel Foucault, *Le corps utopique…, op. cit.,* p. 34.
[56] *Ibid., ibidem.*, p. 26.
[57] Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, *op. cit.*, p. 52.
[58] Michel Collot, *Le Corps cosmos*, Paris : La Lettre Volée, 2008, p. 9.

« (…) la poésie lyrique a également commerce avec une habitation corporelle, un ancrage charnel dans le monde, ancrage qui fait de l'existant un être moins diaphane que le simple répondant de l'Être dépossédé de soi (…) »[59]. Le lyrisme retrouve ainsi sa dimension sensorielle et la lie au questionnement métaphysique de l'Être. La manifestation d'un lyrisme nous invite à voir plus loin que la simple adhésion à une poésie philosophique ; selon nous, elle relève de la résistance que la poésie oppose à cette objectivation du corps, autrement dit à cet objet de possession d'un être. En effet, le lyrisme a sans cesse chanté le cœur, la tête, les mains qui se touchent. Du cœur qui souffre, son visage le plus répandu, le lyrisme a atteint la formulation d'un corps très complexe, entre un corps métaphorique et un autre scientifique, comme le montre cet extrait de *Do Mundo* : *porque até a linha pulmonar as labaredas a iluminam,/ porque um hausto de sangue a ilumina em toda a linha cardíaca* (*OC* : 488)[60]. Le choix que fait le poète d'expressions telles que « pulmonaire » ou « cardiaque », plus proches de l'anatomie, ne nie pas les cœurs aimants de la tradition lyrique amoureuse[61]. Cette tradition, ancrée tant dans les sensations du corps que dans les passions de l'âme – symptômes hystériques, pathologies, autrement dit manifestation du corps –, affirme un homme qui se confond avec son enveloppe charnelle malgré l'influence platonicienne visible. En devenant texte, la déraison des cœurs se rapproche de la « rhétorique spéculative » dont parle Pascal Quignard :

[59] Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine,* Seyssel : Champ Vallon, 1995, p. 83.
[60] « car jusqu'au réseau pulmonaire les flammes l'illuminent,/ et une gorgée de sang illumine tout son réseau cardiaque, » Herberto Helder, *Le Poème continu…*, *op. cit.*, p. 307.
[61] Voir un sonnet de Sá de Miranda : « Amour déraisonnable, dans mon cœur,/ fait la guerre contre la raison » (*Desarrezoado amor, dentro em meu peito,/ tem guerra com a razão* - TNF). Franscisco Sá de Miranda, *Poesia e Teatro,* Lisboa: Editora Ulisseia/ Verbo, 2005, p. 209.

> Pour cette tradition de lettrés persécutés et marginaux, la *littera* est l'organe, propre à l'étant homme, à l'intérieur de l'étant monde, d'autre chose que la particularité et de la psychologie de ces étants qui ne résultent que de la division des *litterae* qui règnent sur eux et les distinguent. Le consommateur, le boucher, le nomothète, le naturaliste, le philosophe, le théologien ne travaillent que sur du langage sacrifié, que sur du postmythique, que sur du *logos* prédécoupé. Ils ne font qu'ordonner dans la peur des effets du langage.[62]

P. Quignard montre ici que la résistance littéraire se situe donc dans la transformation de l'écriture en corps ; l'écriture littéraire est à l'extérieur – excrétion – de la compréhension désincarnée du monde. Le sens, *logos*, se confond avec la lettre, comme l'explique Fernando Guimarães : « Ainsi, la poésie est inséparable de la *manière* dont elle s'exprime et des *modèles* dans lesquels elle s'exprime »[63]. Il faut comprendre que, pour ce qui est des modèles, la poésie heldérienne ne se limite pas à la tradition ni à l'entourage littéraires. Le corps sert tantôt de modèle car il représente l'héritage littéraire dans la tradition d'Antonin Artaud, de Stéphane Mallarmé, de Michaux et d'autres écrivains dont H. Helder reconnaît l'influence, tantôt de moule qui imprime sa forme au poème.

Cette conception de la littérature nous mène vers d'autres horizons et élargit la définition de la poésie. Nous nous proposons, entre autres, de tenter tout au long de cette étude de répondre à Eduardo Prado Coelho qui nous met en garde sur la différence du savoir porté par la poésie et celui de la poésie elle-même :

> Il est nécessaire de séparer ce qui dans une œuvre relève de *l'accumulation des savoirs* de ce qui, dans une œuvre, est une *caractéristique esthétique*. Ou, si l'on veut, ce qui dans celle-ci est

[62] Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris : Calmann-Lévy, 1995, p. 21.
[63] Fernando Guimarães, Revisão da Moderna Poesia Portuguesa, *Colóquio/Letras*, n° 1, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Março de 1971, p. 36. (TNF).

> littérature *comme dans les autres* (dans le sens où l'on peut parler d'une « littérature médicale ») et ce que en son sein relève de *la véritable poésie.* [64]

Mais, tout en reconnaissant le corps comme objet de l'œuvre heldérienne, nous récusons cette séparation, car l'accumulation de savoirs et les caractéristiques esthétiques sont intrinsèquement liées. Les poèmes rattachent ainsi les théories sur le corps à la poétique ; ils mettent en évidence les phénomènes qui constituent un archi-corps incarnant la culture et ayant la capacité de se penser lui-même, ce qui nous invite à accepter, par contre, cette autre affirmation de E. Prado Coelho :

> Ce qui rend possible la configuration historique de l'espace de la littérature *est une pratique symbolique plus son métalangage.* Ce métalangage permet de délimiter le littéraire en tant que littéraire. D'où cette définition : le littéraire est un travail sans sens. Parce que la définition est un *fait culturel*. [65]

E. Prado Coelho explicite ici la position de Walter Mignolo et rejoint, dans une certaine mesure, celle de Judith Schlanger qui explique que les savoirs symboliques se différencient des savoirs discursifs :

> Les savoirs symboliques placent leur effort scientifique dans l'élaboration de leur terminologie spécifique ; plus ce vocabulaire se constitue, s'enrichit, se développe, d'autant s'accroît la connaissance. Mais les savoirs discursifs ne quittent pas le plan du langage ; leurs résultats ne se formulent pas autrement que leur problème. Le contenu de leur connaissance et les moyens ou les instruments de leur connaissance, tout cela s'exprime en discours. Discours connexe au discours commun, auquel il demeure fallacieusement semblable. Il y puise ses termes, et

[64] Eduardo Prado Coelho, *Os Universos da Crítica,* Lisboa: Edições 70, 1982, p. 78. (TNF).
[65] *Ibid., ibidem.,* p. 79. (TNF).

> sous ce premier aspect déjà il ne dispose que d'une terminologie empruntée. Termes de la langue commune : cause, matière, temps. […] Puis il y investit tout un travail d'élaboration qui aboutit à leur gagner un statut abstrait de relations complexes, très loin de leur usage courant. D'où une sorte de dédoublement.[66]

Le métalangage, savoir discursif par excellence, s'organise justement dans ce dédoublement dont parle J. Schlanger ; une fois qu'il s'ajoute à la pratique symbolique propre à une origine lointaine de la poésie[67], il est très difficile de séparer la charge de chacune de ces pratiques puisqu'elles s'alimentent mutuellement dans la construction des significations du texte poétique. De ce fait, notre conception de la poésie est basée sur l'hypothèse d'un modèle corporel pour le texte où le discours symbolique et le discours métapoétique puisent leurs termes dans un même vocable, à une même source. Ainsi, les significations d'un mot ne révèlent pas simplement son rapport avec le signifié et les référents, mais elles désignent également cette surenchère théorique et discursive que E. Prado Coelho intègre à la conception de la littérature. Toutefois, il nous faut prendre en compte la prise de position radicale de Judith Butler qui, dans la foulée de M. Foucault, critique le processus de « matérialisation » du corps – et de la compréhension du corps. Elle montre ainsi que le corps n'a de sens que dans l'acceptation de la matière qui lui donne sa forme :

---

[66] Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme,* Paris : L'Harmattan, 1995, p. 11.

[67] Nous nous faisons l'écho ici, sans la questionner comme il se doit, d'une longue discussion controversée sur la poésie. Cependant, il nous semble que la différence établie par J. Schlanger renvoie à des affirmations telles que celle d'Octavio Paz : « On peut ajouter ceci : que mages et poètes, à la différence des philosophes, des techniciens et des savants, tirent leurs pouvoirs d'eux-mêmes. Il ne suffit pas, pour œuvrer, de posséder une somme de connaissances, comme il arrive chez le physicien ou le technologue. Toute opération magique requiert une force intérieure qui est le résultat d'un pénible effort de purification. Les sources du pouvoir magique sont doubles : les formules et autres méthodes d'enchantement, et la force psychique de l'enchanteur, son affinement spirituel qui lui permet d'accorder son rythme à celui du cosmos ». Octavio Paz, *L'arc et la lyre,* Paris : Gallimard, 1965, p. 65.

> Pour sortir de ces conceptions de la construction, je propose de revenir à la notion de matière, en l'envisageant non comme un site ou une surface, mais comme *un processus de matérialisation qui, au fil du temps, se stabilise et produit l'effet de frontière, de fixité et de surface que nous appelons la matière*.[68]

Si J. Butler parle ici de la matière, c'est parce que notre civilisation accepte l'antériorité de celle-ci face au langage ; mais l'enjeu serait celui de montrer que la matérialisation même est le résultat d'une performance, d'un acte qui nous semble théâtral et historique.

Cette étude prétend donc mettre en exergue ces moments où le corps est mis en scène par la poésie de telle façon qu'il nous est impossible de séparer les connaissances sur le corps, la poétique et la lecture des poèmes. Lorsque nous discuterons du corps, c'est également du texte dont il s'agira ; lorsque nous proposerons des théories, nous ajouterons des horizons de lecture au texte lui-même.

Notre étude se concentre sur le recueil *Ofício Cantante* publié en 2009, et nous nous proposons de prendre en compte les diverses théories sur l'organisation de ce corps textuel qui subit des déchirures, des sutures de caractère structurel et également historique. Les sutures et déchirures structurelles sont dues à la superposition de textes très différents issus de diverses périodes de la carrière de H. Helder. La première période est fortement lyrique, elle regroupe les publications parues entre 1958 à 1963, c'est-à-dire des poèmes de *O Amor em Visita* à ceux de *Lugar* ; la deuxième se rapproche de la poésie expérimentale et se concentre autour de l'année de 1963, année de production des textes « Comunicação Académica » et « A Máquina de Emaranhar Paisagens ». La troisième période marque le retour au lyrisme, centrée cette fois-ci sur des réflexions sur la poétique ; elle va de l'année

[68] Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, Paris : Éditions Amsterdam, 2009, p. 23.

1963 à 1988, de *Húmus* à *Última Ciência*. La quatrième période intègre une réflexion métaphysique à la réflexion méta-poétique et commence avec le dernier poème cité, s'étendant jusqu'à *Do Mundo*. Finalement, la dernière période, qui va de 1994 à 2009, intensifie les réflexions sur la présence et l'inscription de l'auteur dans le texte. Elles se font sentir tout au long de l'œuvre[69].

A ces déchirures et sutures structurelles de l'anthologie s'en ajoutent d'autres de caractère historique. En effet, si nous suivons l'histoire des anthologies de la poésie heldérienne, nous remarquons que *Ofício Cantante* est le titre de la première anthologie publiée par l'auteur et parue en 1967. En 1973, le livre devient *Poesia Toda* qui connaîtra quatre éditions, les unes différentes des autres. Le livre de 2009 est le septième d'une longue série de livres anthologiques que le poète publie tout au long de sa carrière. Et nous n'avons pas compté les deux livres dits du « poème continu ». En effet, en 2001, H. Helder publie un nouveau projet anthologique : *Ou o Poema Contínuo – súmula.* Ici, le poète part à la recherche d'un axe de stabilité pour son œuvre et supprime de nombreuses parties de plusieurs textes. Un long poème écrit tout au long de la vie de l'auteur voit le jour. Le nom des livres, auparavant publié au début de chaque texte, devient de simples indications entre parenthèses à la fin du texte, écrites en caractères minuscules. Nous voyons alors les cicatrices de cette longue composition ; le corps de ce long poème nous paraît, certes, très organisé ; mais nous allons voir dans notre première partie que la quête du poème continu révèle davantage les sutures et les déchirures qu'elle ne forme un corps

[69] Nous suivons ici une première division de l'œuvre établie par Maria de Fátima Marinho qui appelle la première phase « *À Procura do Texto* » – « A la recherche du texte » –, la deuxième « *O Texto e o Jogo* » – « Le texte et le jeu » –, la troisième, à l'intérieur de la deuxième, « *O Texto em Jogo* » – « Le texte en jeu » –, et la quatrième « O Metatexto » – « Le Métatexte ». Maria de Fátima Marinho, *Herberto Helder – A Obra e o Homem*, Lisboa: Arcádia, 1982. La cinquième phase a été identifiée par nous-même et nous allons démontrer au long de cette étude les limites de cette partition. La dernière phase a été identifiée par João A. O. Carvalho da Silva. João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, "A Faca Não Corta o Fogo: Contextos Poéticos de uma Biografia", *Diacrítica*, n° 23, Braga: Universidade do Minho, 09/2009, p. 65 – 82.

stable. Pour l'instant, nous soulignons le fait que le nom *Ou o Poema Contínuo* remplace celui de *Poesia Toda*, en 2004. Cette dernière édition revient sur les pas du poète et réinstaure les noms, les dates, les parties laissées de côté ; mais elle garde le nom de l'édition de 2001, comme si *Poesia Toda* était déjà ce long poème continu. De plus, en 2008, le poète revient sur le projet du poème continu et publie *A Faca Não Corta o Fogo.* La référence explicite à la continuité du poème disparaît, ce qui est souligné, de manière indirecte, par la référence à l'impossibilité de couper le feu.

Face à ce *corpus*, nous avançons deux hypothèses[70] : 1- soit le corps est un modèle organisateur de la parole poétique ; 2- soit il est construit par le texte. Ces hypothèses structureront notre étude. Ainsi, chaque partie trouvera son axe avec chacune des propositions avancées ci-dessus.

La première partie de notre étude part de l'hypothèse d'un corps qui représenterait le modèle organisateur de la poésie heldérienne, si bien que le texte fait corps, ou *corpus* si nous utilisons l'expression de J. L. Nancy. Nous sommes pourtant face à un corps fragmenté qui se rapproche plutôt d'une *corpora* que d'un *corpus.* Il nous faut alors rechercher ailleurs un axe stable qui nous permettra de comprendre *Ofício Cantante* comme un corps unique. Cette quête d'un ou de plusieurs axes autour desquels on puisse bâtir une lecture de l'anthologie nous amènera à une discussion sur le rôle de la biographie – textuelle et/ou empirique – dans la compréhension d'*Ofício Cantante* ainsi que sur les relations des textes du recueil avec ceux qui n'y figurent pas, les textes en prose du poète et les textes de la littérature portugaise qui nous semblent capables de définir un contour, une peau, un corps à cette anthologie.

[70] Nous insistons sur le fait que la démonstration ne se laisse jamais enfermer dans la construction d'un axiome, fuyant à tout instant l'analyse, l'explication et la marque extérieure d'ailleurs stratégique.

Dans cette première partie, « Promesse d'un corps », nous verrons que le corps représente l'expérience littéraire en soi, son apparition, sa manifestation. Pour cela, notre appareil critique trouvera son centre dans l'incarnation des sens, l'un des piliers de notre masse culturelle chrétienne. Si elle n'efface pas la dichotomie corps/ âme, autrement dit cadavre/vie, elle peut nous éloigner d'une compréhension désincarnée du monde propre au *logos* grec, comme le souligne Michel Henry : « […] le Logos grec déploie son essence hors du monde sensible et tout ce qui lui appartient – animalité aussi bien que matière inerte –, épuisant cette essence dans la contemplation intemporelle d'un univers intelligible »[71]. Une compréhension désincarnée du monde, historiquement liée à la philosophie mais qui a toujours séduit les poètes[72], ne cesse de voir le corps en tant que matière, forme et organisation. C'est dans ce sens que le corps devient *corpus* à étudier. Cette voie nous rendra possible l'étude des genres et nous amènera à la discussion des notions totalisantes telles que l'œuvre ou simplement le Livre, ce « visage » d'une œuvre ou ce « corps » de la littérature. Pourtant, nous verrons également que l'imposition d'un corps d'étude crée une série de tensions et de lignes de fuite qui nous renvoient sans cesse à un autre temps, temps prophétique, utopique et dévastateur où le corps se défait, rendant impossible l'unité totalisante de l'anthologie.

Nous envisagerons alors une autre place pour le corps ; nous émettons l'hypothèse selon laquelle il est non pas un modèle, mais le résultat de la lecture. Le *logos* s'incarne ailleurs que dans le texte et se laisse démontrer par la phénoménologie et par l'ontologie. Si nous acceptons le fait que la poésie traduit les

[71] Michel Henry, *Incarnation…*, *op. cit.*, p. 11.
[72] Jean-Claude Pinson nous rappelle qu'à la suite du Romantisme allemand, une période de poètes philosophes s'est installée, période appelée « l'âge des poètes » par Alain Badiou : « Elle [l'âge des poètes] abandonne alors aux poètes – du moins aux poètes-philosophes – le soin de prendre en charge l'immémorial questionnement en direction de l'Être ». Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète…, op. cit.*, p. 22, 23.

expériences corporelles, nous acceptons qu'elle se pose comme effet du corps. Le texte est ainsi le reflet d'une expérience hors-texte et le sens – ou les sens – du texte sont issus d'une entité qui a conscience de l'expérience vécue. C'est-à-dire que le texte est le miroir d'un sujet, d'une entité subjective d'où émanent les sensations, d'où émergent les parties du corps – fragmenté ou non –, où se construisent l'identité du sujet et la place de l'altérité, parmi tant d'autres questions que pose la présence du corps dans le texte. Nous tenons à souligner que l'acceptation d'une entité antérieure au texte n'équivaut pas à revenir au rapprochement du je lyrique du poème et du je empirique du poète. L'histoire littéraire portugaise, peut-être plus que toute autre, nous offre des exemples remarquables de la différence entre les deux, et le poème « Autobiographie » de F. Pessoa représente le paroxysme de ce partage. Si nous admettons un corps antérieur au texte, celui-ci n'existe pourtant que dans le texte. C'est une posture de lecture qui suit la réduction entreprise par Husserl dans les *Méditations cartésiennes* où le sujet empirique se présente en tant que sujet transcendantal. L'individu empirique devient sujet par le texte et dans le texte, comme l'affirme Henri Meschonnic : « Le poème *tend* à faire de l'individu un sujet »[73]. Et il ajoute : « Dans et par l'œuvre, le sujet n'est pas l'individu. *Le sujet est l'individualisation* : le travail qui fait que le social devient l'individuel, et que l'individu peut, fragmentairement, indéfiniment, accéder au statut de sujet, qui ne peut être qu'historique, et social »[74].

Notre deuxième partie, « Écrire le corps », prend ainsi en compte l'individualisation et l'expression de ce processus : démonstration de force du corps, démarcation de territoire par la reconnaissance de l'altérité et problématisation de l'expérience du monde. Il s'agit de montrer la capacité d'« affectibilité » du corps,

[73] Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse : Éditions Verdier, 1982, p. 89.
[74] *Ibid.*, *ibidem.*, p. 95.

comme l'explique Peter Pál Pelbart : « […] il faudrait reconsidérer le corps dans ce qu'il a de plus propre, sa douleur lorsqu'il rencontre l'extériorité, sa condition de corps affecté par les forces du monde et capable d'en être affecté : son affectibilité »[75]. Ainsi, dans cette deuxième partie de notre étude, nous essayerons d'établir les contours de cette « douleur » énoncée dans l'épigraphe de notre thèse et de comprendre le statut du sujet lyrique, la force de résistance – et l'érotisme de cette résistance – de l'insertion du corps de ce sujet dans le corps textuel étudié dans notre première partie. Cette résistance et cette relation nous amèneront à l'étude des métamorphoses du corps et à la discussion du devenir dans l'œuvre de H. Helder.

Mais si la « matérialité » du corps est elle-même une construction discursive, comme l'affirme J. Butler, le corps est un effet et non pas une cause de la poésie. Le corps donne chair, unit et unifie les sens des vers et représente une ou plusieurs entités qui confèrent à la lecture du texte un centre et un support. A partir de ce constat, il sera donc question de redéfinir le lyrisme heldérien et les états du corps, comme la maladie, la voix, le corps de l'altérité à la lumière d'une mise en scène qui rende possible la lecture de ce corps construit par le discours. Nous verrons que l'acte théâtral, chez H. Helder, correspond à cette performance discursive et que les corps heldériens se rapprochent des corps des acteurs et des danseurs, parmi tant d'autres corps performatifs. Il faudra donc questionner la conscience d'un corps propre, la validité de la lecture du seul corps mâle pour le poète tout au long de l'anthologie, le rôle des transgressions aux normes corporelles parmi d'autres questions qui surgissent dès que l'on abandonne le corps compris comme matière sur laquelle se fonde le discours. En effet, les poèmes heldériens font appel à une multitude de corps très différents de celui du poète mâle et mélancolique, ce corps

[75] Peter Pál Pelbart, « La Vie à nu », *Le corps et ses traductions, op. cit.,* p. 46.

qui rêve d'effacer la coupure entre lui et le corps maternel, concentrant à nouveau le pouvoir créateur des mères dans son propre corps.

Nous soulignons que, en avançant l'hypothèse que le corps peut occuper deux places dans le poème – en amont en tant que modèle et en aval en tant que production de sens –, nous organisons notre étude selon des positions purement et simplement théoriques. Nous envisageons, dès le départ, que le corps se situe partout. Il est modèle, moule, moulage tout en pouvant être compris comme l'acte de prendre l'empreinte dans sa totalité. Chacune de ces étapes est une action à part entière : le modèle inspire, le moule donne la forme, le moulage donne un corps. Dans l'univers heldérien, toutes ces actions subissent une autre action d'ordre supérieur : la destruction, comme le souligne l'éclair dans l'épigraphe de la première partie qui suit.

Première partie
Promesse d'un corps

As cabeças de mármore: um raio
as fendas, E fiquem
queimadas de dentro até à boca,
Ou uma faca lhes corte
As carótidas: (*OC* : 380)[76]

[76] « Les têtes de marbre : qu'un éclair/ les fende,Et qu'elles soient/ brûlées du dedans jusqu'à la bouche,/ Ou qu'un couteau leur tranche/ les carotides : » Herberto Helder, *Le poème continu…, op. cit.*, p. 259.

Nul ne peut nier que *Ofício Cantante* est un livre. Mais c'est avant tout l'anthologie d'une œuvre, représentant à elle seule plusieurs livres réunis si bien que notre *corpus* se fragmente et devient *corpora.* Selon certains critiques de la poésie heldérienne, ce livre serait une « biobibliographie poétique »[77] du poète et de sa poésie elle-même. En tant que biographie, le livre est également une succession de fragments, de corps, chacun d'un âge différent et pourtant liés entre eux pour former un tout. Ainsi, comme l'indique le nom de cette première partie, « Promesse d'un corps », nous partons du principe que l'œuvre, corps un et unique, est une promesse sans cesse réitérée par le poète, mais qui ne se réalise jamais dans le livre *Ofício Cantante*. Autrement dit, nous verrons dans cette première partie que H. Helder nous livre une poésie construite sur ses propres cadavres, comme le montre ce vers de « A Faca Não Corta o Fogo » : *poema contra poema, inóspita beleza!* (*OC* : 604)[78]. Poésie vorace, elle remet en question l'existence même du livre qui la contient, nous forçant à réexaminer les relations entre des termes dont le sens est généralement considéré comme acquis, par exemple le livre, la poésie, l'anthologie, la totalité et la fragmentation.

Nous considérons plusieurs modèles qui pourraient rendre compte de cette quête d'unité dont le projet du Livre de Mallarmé est le point de départ. D'ailleurs, le modèle du Livre mallarméen existe depuis les débuts de l'écriture, comme le souligne Jacques Derrida : « La forme idéale en sera un livre de science totale, livre de savoir absolu résumant, récitant, ordonnant substantiellement tous les livres […] »[79]. Or, l'organisation du Livre idéal de la poésie est soumise à des forces qui

[77] Nous empruntons l'expression à João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, "A *faca não corta o fogo:* contextos poéticos de uma biografia", *Diacrítica,* n° 23, *op.cit.*, p. 66.
[78] « poème contre poème, beauté inhospitalière ! » (TNF)
[79] Jacques Derrida, *La Dissémination,* Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 62.

sont de l'ordre de la poésie elle-même, « des forces étrangères ou contraires », toujours d'après J. Derrida, et qui « remettent [le Livre] violemment en jeu »[80].

Cette forme, le *codex,* « le bon vieux livre »[81], Robert Darnton la rapproche d'une machine : « Depuis son invention aux alentours de l'an 1, le codex s'est révélé être une machine extraordinaire pour contenir des informations, facile à feuilleter, merveilleux pour le stockage et remarquablement résistant aux dommages »[82]. L'objectif de R. Darnton est de célébrer l'excellente « machine »[83] qu'est le *codex* et de montrer qu'elle garde l'empreinte de la machine de Gutenberg, s'opposant à l'ordinateur. Sa seule fonction, d'après cet extrait de R. Darnton, est de « contenir des informations » ; le livre est ainsi une machine-réceptacle. Ajoutons, sans trop effacer le caractère technique de cette définition, qu'il est un cadre qui contient des informations et que celles-ci peuvent être présentées, comme dans *Ofício Cantante,* sous la forme d'un texte. Nous pouvons imaginer que cette machine remplit également une autre fonction : une fois le réceptacle ouvert, elle livre les informations au lecteur. En effet, Jean-Luc Nancy remarque qu'un texte nous touche : « Que nous le voulions ou non, des corps se touchent sur cette page, ou bien, elle est elle-même l'attouchement »[84]. Le livre touche notre capacité de reconnaissance de l'extension, de la forme, de la *res extensa ;* nous touchons à notre tour le livre par notre jugement, notre classification, notre *res cognita*. Or, ces attouchements ne forment pas une continuité homogène, car ils n'ont lieu que dans la discontinuité matérielle ou idéelle. C'est en essayant d'effacer cette discontinuité que Baudelaire lance son appel: « Le livre doit être jugé *dans son ensemble,* et alors il en ressort une

[80] *Ibid., ibidem.,* p. 62.
[81] Robert Darnton, *Apologie du livre : demain, aujourd'hui, hier,* Paris : Gallimard, 2011, p. 9.
[82] *Ibid., ibidem.,* p. 165.
[83] Dans l'étude d'une œuvre poétique qui comporte des titres tels que « A Máquina de Emaranhar Paisagens » ou « A Máquina Lírica », la notion de machine est la bienvenue et nous allons l'étudier de plus près dans notre deuxième partie. Voir pages 211, 212.
[84] Jean-Luc Nancy, *Corpus, op. cit.,* p. 47.

terrible moralité »[85]. Nous soulignons ici deux aspects de cet appel : Baudelaire demande à ce que le jugement de son lecteur soit moralisant[86], tout comme son jugement à lui, et il accepte que quelque chose sorte du texte, du cadre. Mais ce n'est pas n'importe quoi. Pour Baudelaire, ce qui ressort d'une partie du livre ne correspond pas forcément à ce qui ressort de son ensemble. En outre, le livre a des parties ; il porte déjà en lui des discontinuités. A l'image de l'appel fait au jugement des lecteurs par Baudelaire, Roland Barthes nous explique que ce qui ressort du livre, si ce n'est pas nécessairement de l'ordre du jugement, doit avoir pourtant certaines caractéristiques : « La représentation, c'est cela : quand rien ne sort, quand rien ne saute hors du cadre : du tableau, du livre, de l'écran »[87]. Nous n'allons pas nous attarder, pour l'instant, sur l'ouverture que nous offre R. Barthes lorsqu'il met en parallèle le tableau, le livre et le cinéma. Restons sur la question essentielle, celle de la représentation. R. Barthes fait ici référence au livre moderne, celui qui contient un texte dont les techniques – une machine fait toujours appel à des techniques – ne sont plus basées sur le principe de la mimésis aristotélicienne ou classique. H. Helder nie lui aussi le principe de la représentation : *Desde que se assegurou aristotelicamente a arte a imitar a natureza, a natureza começou a desavir-se dentro da arte; e então a arte obrigou-se à expulsar a natureza, para ter a sua casa em ordem (...)* (*PV* : 58)[88]. Nous savons donc que la nature en tant que telle ne fait pas partie du livre heldérien, du moins pas au sens « classique » du terme. Pourtant, H. Helder présente les mathématiques comme étant à l'origine de son langage, légitimant ainsi le « langage de la nature » lui-même : *Resolvi milhares de equações. Depois ouvia Bach.*

[85] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris : Gallimard, 1996, p. 243.
[86] Nous reconnaissons pourtant que Baudelaire accepte la discontinuité lors qu'il qualifie cette morale de terrible. Il reconnaît les écarts, affirmant ainsi une morale à lui, individuelle et discontinue.
[87] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil, 1973, p. 77.
[88] « Depuis qu'on a assuré aristotéliquement/ aristotéliciennement que l'art imite la nature, la nature est entrée en désaccord à l'intérieur de l'art ; et alors l'art a dû expulser la nature afin de mettre de l'ordre à la maison (…) » (TNF).

Consegui um estilo (*OPV* : 11)[89]. À propos de ce langage mathématique, Jacques Rancière souligne que « Si le langage n'a pas pour fonction de représenter des idées, situations, objets ou personnages, selon les normes de la ressemblance, c'est parce que déjà il présente, sur son corps même, la physionomie de ce qu'il dit »[90]. Ce livre-là nous offre donc de toucher son propre corps de telle sorte que le corps devienne modèle et œuvre à la fois.

Nous montrerons que le poète assimile le corps de son œuvre à la « démonstration inexplicable » dont nous avons parlé dans notre introduction[91]. Ainsi, nous allons chercher dans le premier mouvement, « Promesse d'un corps organisé », les axes autour desquels s'organise le poème heldérien. Nous les chercherons dans la naissance de l'anthologie *Ofício Cantante*, dans sa composition et dans son historique. Dans cette sous-partie, nous allons examiner, au-delà de l'historique de l'œuvre elle-même, les relations existant entre une anthologie et un Livre. Nous allons également analyser les liens unissant *Ofício Cantante* à l'ensemble de l'œuvre du poète, de ses livres en prose à ceux que H. Helder a abandonnés tout au long de sa carrière.

Nous explorerons par la suite, dans la deuxième sous-partie intitulée « Un corps organique », la possibilité de rapprocher l'anthologie d'une biographie où nous lisons les étapes de la vie de l'œuvre. Là, nous étudierons les traits qui ancrent la poésie heldérienne dans l'histoire littéraire portugaise en analysant les intertextualités, les dialogues poétiques établis entre H. Helder et ses contemporains, mais également les processus qui ont conduit tant de critiques littéraires à isoler cette poésie de son contexte historique.

[89] « Je trouvais la solution de milliers d'équations. Après j'écoutais du Bach. J'ai réussi à me faire un style. » Trad. Ilda Mendes dos Santos.
[90] Jacques Rancière, *La Parole muette*, Paris : Hachette, 1998, p. 43.
[91] Voir page 14.

I.A – Un corps organisé : la naissance du recueil *Ofício Cantante*

Si *Ofício Cantante* a pour modèle le corps, la force totalisante que recèle ce mot – et qui rendrait possible la transformation du corps en *corpus* – se heurte très vite, dès le premier poème du recueil, à la force de destruction de la poésie heldérienne. Ce vers du poème « Prefácio » l'énonce clairement : - *Estas casas serão destruídas* (OC : 10)[92]. Le Livre lui-même subit constamment des menaces de destruction tout au long de l'œuvre heldérienne. Dans « *(os cadernos imaginários)* » de *Photomaton & Vox*, le poète remet en question la stabilité de cet espace clos et définit ce qu'est le livre :

> *O livro. Eu mesmo fecho o espaço. As massas de silêncio sobrepõem-se: as mais pesadas descem e as mais leves tornam-se pesadas, até o silêncio ser indestrutível. É fascinante, debaixo de uma luz que me veda a toda a volta. Lá fora ferve a terra das criaturas que se aproximam umas das outras, que se tocam e se falam. Depois chega o verão, uma intensidade nova: os aromas, os aros luminosos, uma agudeza, uma intransigência das coisas, a forma das cores que me fortalecem. E uma noite começo a escrever. Tenho uma memória. Nada foi esquecido,* (...). *As pessoas perdem o nome, as coisas limpam-se, cessam a fuga do espaço e o movimento dispersivo do tempo. Fica um núcleo cerrado. Fico eu.* (*PV* : 33, 34)[93]

[92] « - Ces maisons seront détruites ». Herberto Helder, *La Cuillère dans la bouche*, trad. Marie-Claire Vromans, Paris : Éditions de la Différence, 1991, p. 11.

[93] « Le livre. Je ferme l'espace moi-même. Les masses de silence se superposent : les plus lourdes descendent et les plus légères deviennent lourdes, jusqu'à ce que le silence soit indestructible. C'est fascinant, sous une lumière qui me barre l'accès à tout ce qui m'entoure. Dehors, bouillonne la terre des créatures qui s'approchent les unes des autres, qui se touchent et se parlent. Puis, arrive l'été, une nouvelle intensité : les arômes, les cercles lumineux, une intransigeance aigüe des choses, la forme des couleurs qui me fortifient. Et une nuit je commence à écrire. J'ai une mémoire. Rien n'a été oublié, (...). Les gens perdent leur nom, les choses sont nettoyées, la fuite de l'espace cesse ainsi que le mouvement dispersif du temps. Reste un noyau compact. Moi, je reste ». (TNF).

La première action du poète est de clôturer l'espace ; cet acte marque l'achèvement de quelque chose. Le poète imprime une coupure, un début et une fin, mais le livre s'organise de lui-même par une sorte de loi physique circulaire – les textes les plus denses se stabilisent, les moins denses acquièrent plus de densité et se stabilisent à leur tour. Cette stabilité apparente est pourtant troublée par le monde extérieur, par les parfums et les lumières d'une nouvelle saison, d'un temps qui se renouvelle. Nous remarquons que la synesthésie présente dans l'extrait – le rapprochement des parfums et de la lumière – nous invite à considérer le corps du sujet poétique qui se présente comme une totalité puisque la superposition des sens nous montre que toutes les parties du corps sont en osmose. À l'image de ce corps entier, nous pourrions supposer que le Livre qui le prend pour modèle présente également cette intégralité ; mais le poète poursuit et le silence contenu dans la totalité du livre devient intenable et se transforme en communication. À l'issue d'un nouveau processus de création apparaît un « moi »[94] ; il s'agit pourtant du même « moi » qui, au début, avait achevé le livre, refermé son espace. La clôture est donc également une action du livre lui-même, action circulaire et infinie, spirale jamais vraiment achevée.

De plus, l'installation d'un « je » apporte au texte une tension entre la vie et la mort, entre la mémoire et l'oubli. Tension ne veut pourtant pas dire opposition, car le texte le précise : *porque a memória tem a sua parte de esquecimento* (*PV* : 34)[95]. Si ces oppositions ne sont ni synonymes de rupture des liens entre les deux termes ni des nuances dans les caractéristiques d'un objet ou d'un sujet donné, elles sont la création d'une nouvelle catégorie extérieure à la description de la nature. J. M.

[94] A la fin du même texte, l'auteur écrit : *Talvez eu comece aqui, neste momento ignorante, onde se faz uma claridade inexplicável* (*PV* : 35). « Peut-être que je commence ici, dans cet instant ignorant, où se fait une clarté inexplicable ». (TNF).
[95] « car la mémoire a sa part d'oubli ». (TNF).

Maulpoix suggère qu'elles sont là pour « imposer brusquement une espèce de nouveau tiers, un enfant chimérique et quelque peu monstrueux, né des noces de l'angoisse et de l'imagination »[96]. Notons que le corps qui surgit de ces oppositions ne représente plus la totalité synesthésique, mais devient scatologique, excessif – urine, fèces, sperme, sueur, ongle, cheveux, etc. :

> (...) *Encho folhas de papel com essa trama subtil e exasperada feita de memória, a atentas expensas de esquecimento. É o relatório do medo lido ao inverso. O balanço pelo forro subtraído de uma irrisória medida pessoal: comida, urina, fezes, esperma, suor. As unhas e os cabelos crescendo sobre um canal de sangue que me corta de alto a baixo.* (*PV* : 34)[97]

Le livre heldérien reste cette machine qui tisse la « trame subtile » ; il est un espace de travail et de transformation et pourtant ne se referme jamais, s'opposant ainsi à la machine dont nous parle Robert Darnton[98]. Notre époque a eu beau remettre en question les notions de totalité, elle semble se résigner à l'utilisation de notions tout aussi totalisantes que le livre, l'anthologie, la poésie réunie et surtout l'œuvre d'un poète. Ces notions sont toutefois remises en question par chaque courant littéraire depuis l'aube de notre histoire occidentale. Pour comprendre la construction « feuille par feuille »[99] de l'œuvre heldérienne et songer ainsi à un *corpus* qui se livrerait à la critique littéraire, nous analyserons tout d'abord les relations entre les différents qualificatifs applicables à *Ofício Cantante :* livre,

[96] Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique,* Paris : José Corti, 2009, p. 248.
[97] « Je remplis les feuilles de papier avec cette trame subtile et exaspérée faite de mémoire, au prix attentif de l'oubli. C'est le rapport de la peur lu à l'envers. Le bilan d'une ridicule mesure personnelle remplacée par sa doublure : nourriture, urine, fèces, sperme, sueur. Les ongles et les cheveux qui poussent sur un canal de sang qui me coupe/ traverse de haut en bas ». (TNF).
[98] Voir page 42.
[99] *Folha a folha como se constrói um pássaro* (*OC* : 516). « Feuille à feuille comme on dresse un oiseau ». Herberto Helder, *Le poème continu…, op. cit.,* p. 327.

anthologie, poésie complète, poème continu. Nous montrerons, par la suite, comment le livre a été construit pour mettre en valeur les lignes de faille[100] qui empêchent la lecture d'un *corpus* poétique unique. À cette discussion, nous ajouterons une analyse de l'ensemble de l'œuvre de Herberto Helder, ce qui nous permettra de comprendre comment la mouvance des textes – qu'elle soit la redistribution des textes parmi les livres ou la réécriture des poèmes qui efface toute stabilité – affecte la totalité annoncée par *Ofício Cantante* en plaçant ailleurs l'axe qui rendrait possible une lecture stable des poèmes qui y sont inscrits.

I.A.1 – Le corps rêvé

Nous avons vu que, dans l'extrait de *Photamoton & Vox,* cité ci-dessus[101], le poète marque l'opposition existant entre la mimésis aristotélicienne et une nouvelle conception de la littérature qui détruit le lien entre art et nature. Cette nouvelle conception semble ignorer l'un des paradoxes majeurs de la nouvelle littérature, à savoir l'héritage du Livre mallarméen. Il est vrai que Mallarmé rêve d'un Livre qui serait le miroir de la Nature et contiendrait en son sein le *logos*. J. Derrida expose clairement la force totalisante recelée dans le Livre qui a pour modèle la Nature, *opus* divin :

> Double dérivé d'une unité première, image, imitation, expression, représentation, le livre a son origine, qui est aussi son modèle, hors de lui : la « chose même » ou cette détermination de l'étant qu'on appelle « réalité », telle qu'elle est ou telle qu'elle est perçue, vécue ou pensée par celui qui décrit ou qui écrit. Réalité présente, donc, ou réalité représentée, cette alternative est elle-même dérivée d'un modèle antérieur.

[100] On parlera alors de cicatrices. Voir page 154.
[101] Voir page 46.

> Le Modèle du Livre, le Livre Modèle, n'est-ce pas l'adéquation absolue de la présence et de la représentation, la *vérité (homiosis* ou *adæquatio)* de la chose et de la pensée de la chose, telle qu'elle se produit d'abord dans la création divine avant d'être réfléchie par la connaissance finie ?[102]

Le modèle du Livre étant la présence et/ou la représentation de la création divine, celui-ci délimiterait cet espace clos. La totalité du savoir, *logos* qui se présente en entier ou comme un simulacre de la totalité, y trouverait son incarnation. Cependant, J. Derrida nous montre que, en se superposant à la Nature, le livre y apporte un nouvel élément ; ce qui revient à affirmer que l'*opus* divin n'est pas synonyme de la totalité attribuée à la nature pendant des siècles.

Pourtant, J. Derrida nous rappelle que l'inachèvement du projet chez Mallarmé relève d'un geste théâtral :

> Le Livre de Mallarmé est issu du Livre. On y discerne sans doute les traits de la plus visible filiation qui le fait descendre de la bible. Épurée au moins, de celle de Novalis. Mais par simulacre affirmé et mise en scène théâtrale, par effraction de la remarque, il en est *issu :* lui échappe sans retour, ne lui renvoie plus son image, n'est plus un objet fini et *posé,* reposant *dans l'espace de* la *bibliothèque.* [103]

L'espace ouvert entre le simulacre et la chose, c'est-à-dire le geste théâtral, ressemble à une promesse : promesse d'un nouveau lien entre le savoir et le livre, d'un nouvel ordre entre nature et représentation car le geste théâtral ne mime pas, ne fait référence à rien ; il est un geste en soi. Sur les traces de Mallarmé, les avant-gardistes ont placé ce geste et la quête de totalité au sein du langage, comme l'explique Fernando Guimarães :

---

[102] Jacques Derrida, *La Dissémination, op. cit.*, p. 58,59.
[103] *Ibid., ibidem.*, p. 72.

> Le livre est une architecture de la nature textuelle, c'est le lieu où, dans l'acte d'écriture lui-même, l'on rêve encore, où l'on pense et où l'on trace le projet. C'était dans ce Livre de Mallarmé – un livre qui est l'image de la rigueur, mais que l'on n'a jamais écrit parce que, fondamentalement, il est le projet de l'écriture – que la modernité a trouvé les chemins vers l'exploration d'un langage qui se refuse à l'improvisation constante, au superflu, à la facilité.[104]

L'essayiste introduit ici le rêve – « où l'on rêve *encore* » – ; mais H. Friedrich oppose le projet mallarméen à l'a-logique des rêves et des hallucinations : « La poésie qui s'oppose le plus fermement à cet héritage mallarméen est cette poésie a-logique décrivant des états de somnambulisme ou d'hallucination […] »[105]. Or, H. Helder définit sa propre poétique comme une hallucination[106], se rapprochant ainsi beaucoup plus de Rimbaud que de Mallarmé ; comment prendre en compte la part due à la *logique* et à l'architecture du poème dans cette poésie ? En outre, quelle part de contrôle le poète a-t-il sur sa production puisque nous partons du principe que corps et texte se superposent ?

I.A.1.a – « Science ou beauté : quelque façon nouvelle et soudaine ».[107]

Tout d'abord, dans la poésie heldérienne, le travail de création poétique définit autant l'acte créateur que le résultat du travail : écrire devient écriture et vice-

[104] Fernando Guimarães, *Conhecimento e Poesia*, Porto : Oficina Musical, 1992 , p. 27.
[105] Hugo Friedrich, *Structure de la poésie…, op. cit.,* p. 276.
[106] H. Helder écrit dans *Photomaton & Vox* : *Agora o poema é um instrumento, mas não das disciplinas da cultura, é uma ferramenta para acordar as vísceras – um empurrão em todas as partes ao mesmo tempo. Bem mais forte que uma boa dose de LSD* (*PV* : 118). « Désormais le poème est un outil, mais non pas un outil des disciplines de la culture, c'est un outil pour réveiller les tripes – une bousculade partout en même temps. Beaucoup plus fort qu'une bonne dose de LSD ». (TNF).
[107] *Beleza ou ciência: uma nova maneira súbita* (*OC* : 489). Herberto Helder, *Le poème continu…, op. cit.,* p. 307.

versa. Fernando J. B. Martinho, sans s'éloigner des rêves, semble évoquer cette transposition du texte dans l'acte d'écriture :

> H. Helder suit jusqu'aux ultimes conséquences les chemins qui, dans la poésie portugaise contemporaine, vont dans le sens d'une conception de la poésie comme *création verbale*. La réalité comme référent ou comme point de départ laisse sa place à une poétique entièrement tournée vers la transe, le *délire.* [108]

Cette conception poétique qui relie l'acte créateur à la créature propose un langage qui est lui-même une machine, comme le livre : « L'image et la métaphore sont des forces transformatrices et, de ce fait, émerge une réalité dont les « formes » sont inscrites à l'« intérieur » » [109]. L'acte d'écriture devient donc traduction de ces « formes » intérieures ; il est extériorisation : « la *traduction* qu'est l'acte poétique implique […] la transformation de la réalité dans le but d'y atteindre les *formes intérieures* » [110]. Si la poésie est un corps traducteur[111], le poète rêve de la maîtrise du hasard, du sens qui échappe sans cesse à l'acte de traduction. En effet, la littérature issue d'un projet rêvé, promesse renouvelée, a pour règle le hasard ; mais cela ne signifie pas l'improvisation. Il s'agit du hasard en tant que règle, qu'axe organisateur qui exclut toute totalité en dehors du langage. J. Derrida explique ce déplacement d'un axe à l'autre :

---

[108] Fernando J. B. Martinho, « Recensão crítica a Poesia Toda – 2 », *Colóquio, Letras*, n° 25, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Maio de 1975, p. 80.
[109] *Ibid., ibidem.*, p. 80
[110] *Ibid., ibidem.*, p. 80
[111] Pour traduire le texte *Israfel,* H. Helder présente trois versions : celle d'Edgar Poe, celle de Stéphane Mallarmé et la première version d'Antonin Artaud. Nous pouvons ainsi voir le travail d'un lecteur infatigable et d'une quête de liberté car, même si le texte en portugais se rapproche davantage de la version d'Artaud, il est possible de constater la présence des autres versions dans ses choix de traducteur. (*DNC* : 13 – 24).

> L'excès aventureux d'une écriture qui n'est plus dirigée par un savoir ne s'abandonne pas à l'improvisation. Le hasard ou le coup de dés qui « ouvrent » un tel texte ne contredisent pas la nécessité rigoureuse de son agencement formel. Le jeu est ici l'unité du hasard et de la règle, du programme et de son reste ou de son surplus. Ce *jeu* ne s'appellera encore *littérature* ou *livre* qu'en s'exhibant la face négative athée […].[112]

Cette affirmation de J. Derrida doit être nuancée si on l'applique au livre heldérien, car celui-ci revendique également une sorte de savoir, de « science ultime » qui n'est pas négative ni athée. Sans vouloir nous éloigner de notre raisonnement, nous soulignerons brièvement que la rigueur du projet heldérien n'exclut certainement pas une parcelle de hasard ou d'erreur. Si le hasard est assumé en tant que poétique dans les années 60, avec des livres comme *Poemacto* ou *Electronicolírica*, un virage radical s'opère à la même époque avec la publication de *Húmus*, où ce poète abandonne le jeu de hasard, ce qui le rapproche de sa poétique première, présente dans des livres tels que *A Colher na Boca* ou *Lugar*. Même si *Húmus* utilise apparemment les combinaisons explicitées dans la préface de *Electronicolírica,* le livre marque le retour aux thèmes lyriques teintés d'hermétisme, de christianisme, mais également d'une lucide déconstruction d'un savoir totalisant. Tous ces aspects se rajoutent au travail de réécriture incessant de l'œuvre et nous montrent que, chez H. Helder, le hasard se confond avec l'errance.

Revenons à la question de la « science ultime » qui lie savoir et poésie chez H. Helder. Un extrait de *Do Mundo* nous aidera à les analyser :

> *Beleza ou ciência: uma nova maneira súbita*
> *– os frutos unidos à sua árvore,*
> *precipícios,*

[112] Jacques Derrida, *La Dissémination, op. cit.*, p. 71.

as mãos embriagadas. (*OC* : 489)[113]

Science et beauté s'opposent car elles sont séparées par « ou », mais il nous semble qu'elles se rejoignent dans leur « façon nouvelle et soudaine » tout à la fois. Ainsi, il y a tension entre les notions de science et de beauté et cette tension laisse transparaître les fissures, « les gouffres » d'où sort un corps, « les mains dans l'ivresse », un corps qui se présente lui-même dans l'écriture[114]. Autrement dit, le poème remet en question les liens, « les fruits unis à leur arbre », à travers les gouffres qui menacent ces liens. L'opposition des deux termes élargit aussi bien la définition de la beauté classique que celle de la science. En effet, nous trouvons dans cette opposition une beauté qui se différencie des canons classiques de la représentation de la nature. La beauté classique, proche d'une description scientifique faisant appel à la perspective ou à la profondeur, établit une suprématie du sens de la vue qui régirait jusqu'au langage. La beauté heldérienne dépasse ce parti-pris scientifique ainsi que la nature telle qu'elle est décrite par les Romantiques et leur positivisme. H. Helder met sur un pied d'égalité beauté et science, effaçant toute hiérarchie entre vision et langage. Pour ce, il fait appel à d'autres sciences, l'hermétisme et l'alchimie, sciences obscures qui ne déploient pas leur *logos* en dehors du monde. En effet, cette tradition scientifique « irrationnelle » permet de relier l'une à l'autre science et imaginaire, comme l'explique Dominique Lecourt :

> Si la pensée scientifique ne se déploie au contraire [du *logos* désincarné] que *dans* un monde qui est irréductiblement celui de nos affections – le monde qui affecte nos corps en y suscitant plaisirs et déplaisirs – il faut

[113] « Science ou beauté : quelque façon nouvelle et soudaine/ - les fruits unis à leur arbre,/ les gouffres,/ les mains dans l'ivresse. » Herberto Helder, *Le poème continu…, op. cit.,* p. 307 et 309.
[114] Voir la citation de J. Rancière page 43.

> reconnaître que jamais, si technique soit-elle, elle ne perd contact avec l'imagination.[115]

Revenons sur l'extrait du poème cité ci-dessus. Les « gouffres » rappellent l'existence d'un émerveillement au sein duquel beauté et science sont unies. L'extrait nous laisse entrevoir la pomme qui tombe sur Newton et qui lui inspire les lois de la gravité. Aussi éloignée de notre propos que cette image puisse paraître, la gravité joue un rôle dans *Do Mundo,* comme le montrent les vers suivants : […] – *e eu estudo/ astros desmoronados, mananciais, segredos* (*OC* : 494)[116]. Nous croyons que le rôle de la gravité ajouté à la disposition des vers – le vers « les gouffres » se positionne comme un vide sous le vers où le poète attache les fruits à leur arbre – nous permettent de distinguer l'image fondatrice de l'imaginaire scientifique, la pomme de l'astronome. Il nous semble alors que la notion de Livre de la science totale dont parle J. Derrida peut s'appliquer à l'organisation de *Ofício Cantante* à condition que cette science soit une « science ultime » qui incarne autrement le savoir et qui rende impossible la distinction entre savoir et imaginaire, entre science et poésie, comme le montre précisément ce poème de *Última Ciência :*

> *Ninguém sabe se o vento arrasta a lua ou se a lua*
> *arranca um vento às escuras.*
> *As salas contemplam a noite com uma atenção extasiada.*
> *Fazemos álgebra, música, astronomia,*
> *um mapa*
> *intuitivo do mundo.* (...) (*OC* : 425)[117]

[115] Dominique Lecourt, *Prométhée, Faust, Frankenstein – Fondements imaginaires de l'éthique,* Paris : Éditions Synthélabo, 1996, p. 150.
[116] « (…) – et j'étudie/ astres éboulés, sources vives, le secret. » Herberto Helder, *Du Monde,* trad. Cristian Mérer et Nicole Siganos, Paris : Éditions de la Différences, 1997, p. 55.
[117] « Nul ne sait quel vent charrie la lune ou si la lune/ le soustrait aux ténèbres./ Les salles contemplent la nuit dans une attention extatique./ Nous faisons de l'algèbre, de la musique, de l'astronomie,/ une carte/ intuitive du monde. (…) » Herberto Helder, *Le poème continu…, op. cit.,* p. 279.

L'imitation du monde – « la carte » – reste obscure et relève toujours de l' « intuition » malgré l'explication par le poète d'une série d'actions qui sont de l'ordre du rationnel, comme l'algèbre et l'astronomie. Le rapprochement entre ces actions et la musique nous montre une fois de plus que, pour H. Helder, la création poétique est intrinsèquement liée à la science, même si elle est obligée de renoncer au désir de représentation totale, de loi ultime que la science, elle, cherche sans cesse. Comme J. Derrida, Maurice Blanchot souligne ce désir de savoir et de contrôle total qui régirait le projet du Livre :

> Que signifient les mots « prémédité, architectural, délimité, hiérarchisé » ? Tous indiquent une intention calculatrice, la mise en jeu d'un pouvoir d'extrême réflexion, capable d'organiser nécessairement l'ensemble de l'ouvrage. Il s'agit d'abord d'un souci simple : écrire selon des règles de composition stricte ; puis d'une exigence plus complexe : écrire d'une manière rigoureusement réfléchie en accord avec la maîtrise de l'esprit et pour lui assurer son plein développement. Mais il y a encore une autre intention, représentée par le mot hasard et la décision de supprimer le hasard.[118]

M. Blanchot ne se base pas sur la paire « savoir *versus* expérience » ; mais il utilise l'opposition « règle *versus* hasard ». Nous pensons qu'il faut rapprocher ces deux diptyques. De fait, lorsque Mallarmé écrit sur le hasard, il le nie en le contrôlant par l'écriture. La science totale n'est-elle pas précisément cet ensemble de lois qui annule le hasard en le décrivant, en le rendant ainsi reproductible ? Totalité et maîtrise vont de pair, car l'expression de la totalité – la Bible pour Novalis, le « livre infini » pour F. Schlegel – présuppose la maîtrise, ce qui revient à mettre la notion

[118] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959, p. 305.

d'expérience au cœur de notre réflexion. L'une est l'expérience romantique du génie qui éprouve la totalité dans chaque fragment ; l'autre est l'expérience classique, l'expression de l'expérience après-coup, autrement dit de l'accumulation du savoir. Dans le cas de *Ofício Cantante*, l'expérience ne s'accumule pas pour donner corps à un savoir lucide, mais disparait à chaque commencement. La *logique* est ainsi intuitive ; mais tout cela n'est pas synonyme d'« a-logique », comme le suggère H. Friedrich[119]. L'expérience est l'affirmation du présent et le présent est ce lieu hors jeu où la loi de la probabilité n'influe pas sur le coup de dés. Pour H. Helder, éprouver l'instant présent équivaut non pas à l'expérience totale mais à la dispersion, dans le sens d'écart que lui confèrent les mathématiciens. En effet, l'expérience s'efface car la poésie est la fragilité du corps lui-même ; elle est mortelle. La dernière strophe du poème « Prefácio » montre combien achèvement et effondrement sont liés dans la construction de la poétique :

> *Falemos de casas como quem fala da sua alma,*
> *entre um incêndio,*
> *junto ao modelo das searas,*
> *na aprendizagem da paciência de vê-las erguer*
> *e morrer com um pouco, um pouco*
> *de beleza.*[120] *(OC : 12)*

Nous retrouvons ici la tension entre vie et mort, entre mémoire et oubli ; mais le poète y ajoute une notion fondamentale pour comprendre cette tension entre construction, effondrement et reconstruction : les moissons, ce moment où les

[119] Voir page 60.
[120] Parlons des maisons comme ceux qui parlent de leur âme/ au milieu d'un incendie,/ près du modèle des moissons,/ dans l'apprentissage de la patience de les voir s'ériger/ et mourir avec un peu, un peu/ de beauté. Herberto Helder, *La Cuillère dans la bouche, op. cit.,* p. 13.

hommes se réunissent en partageant leur vie et leurs activités. Le travail poétique est dans un cycle perpétuel.

Dès 1968, on remarque chez le poète cette tension entre achèvement et recommencement. Quinze ans après sa première publication, Herberto Helder annonçait pour la première fois la fin de son activité de poète (*VA* : 4). À cette époque-là, tel Rimbaud, il cherche le silence ; mais le fait qu'il considère la mort comme une possibilité immédiate a toujours mis en péril son écriture. Toutefois, trop tôt et trop vite, la critique a considéré chaque poème comme totalement achevé et a proclamé ainsi le caractère organique de son œuvre poétique, et analysé les différentes anthologies comme si toutes ne formaient qu'un seul et même livre. Cette critique semble négliger les différences cruciales entre les livres clairement anthologiques et ceux qui tracent une continuité entre les différents textes. En effet, nous pouvons diviser les anthologies de l'œuvre de H. Helder en deux groupes : le premier que nous appellerons « anthologie » regroupe les livres *Ofício Cantante* (1967), *Poesia Toda,* (en deux volumes : 1973 ; en un seul volume :1981, 1990 et 1996), *Ou o Poema Contínuo* (sans la mention « súmula » : 2004) et *Ofício Cantante* (2009) ; le deuxième que nous désignerons sous le nom de « poème continu » comporte *Ou o Poema Contínuo* (avec la mention « Súmula », 2001) et *A Faca Não Corta o Fogo* (avec la mention « Súmula & Inédita », 2008). Les anthologies présentent les poèmes dans l'ordre chronologique de création ; les volumes sont séparés par une page contenant le titre et, à la fin, la date de création du texte. Quant au poème continu, les deux livres ne comportent pas les pages de transition entre les volumes. Le nom de chaque volume est indiqué entre parenthèses et en police plus petite que le corps du texte à la fin du volume. Les dates de création disparaissent.

Dans *Photomaton & Vox,* un texte appelé « (*o humor em quotidiano negro*) » [121] nous présente de petites histoires qui montrent la capacité à recommencer, à rebondir. Le poète laisse dans son œuvre des boutures qui peuvent germer à nouveau. Ces petites histoires nous plongent dans un étrange quotidien où l'humour noir semble être le fil d'Ariane reliant un fragment à l'autre. L'un des fragments nous montre la fusion totale entre corps et texte :

> *Numa fábrica de papel registou-se um invulgar desastre no trabalho: um operário caiu num misturador e ficou literalmente transformado em pasta para papel. Só se deu pelo acidente quando os filtros da pasta entupiram. Nessa altura apenas restavam no misturador uma das mãos da vítima, uma rótula, madeixas de cabelo e tiras de pele. O corpo achava-se integrado nas folhas de papel que entretanto continuavam a sair das prensas.* (*PV* : 86)[122]

Ce texte a été initialement publié dans le catalogue de l'exposition *VISOPOEMAS* qui eut lieu à Lisbonne en janvier 1965. Dans une note de bas de page il était indiqué : *(Dos jornais e para servir de epígrafe a um poema chamado «O Homem Que Se Fez Papel», que o autor talvez um dia escreva)*[123]. Cette note montre l'importance de ce texte *Photomaton & Vox,* car elle met en lumière l'une des méthodes de création du poète : la quête d'un fait exceptionnel. Ces faits portent en eux l'excès qui transfigure le quotidien, le transforme en un lieu dont seule la poésie

[121] Ce texte est un montage de plusieurs petites nouvelles, comme un journal qui décrit un monde absurde.

[122] « Dans une usine à papier, a eu lieu un accident du travail hors du commun : un ouvrier est tombé dans le mélangeur et a été littéralement transformé en pâte à papier. On s'est aperçu de l'accident seulement quand/ L'accident ne fut remarqué que lorsque les filtres de la pâte se sont trouvés bouchés. Il ne restait alors dans le mélangeur qu'une des mains de la victime, une rotule, quelques mèches de cheveux et des lambeaux de peau. Le corps se trouvait intégré aux feuilles de papier qui, pendant ce temps, continuaient à sortir des presses. » (TNF).

[123] « (Des journaux et pour servir d'épigraphe à un poème intitulé « L'Homme qui est devenu papier », que l'Auteur écrira peut-être un jour) » (TNF). Herberto Helder « Catalogo de VISOPOEMAS », *PO.EX Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa,* org. Ana Hatherly e E.M. de Melo e Castro, 1981, p. 42.

est apte à démontrer les mécanismes. Nous remarquons que ces petites notes du quotidien forment une sorte de série ; chaque fragment recèle en lui l'énergie qui donnera corps à un poème ; la petite note de bas de page du catalogue de *VISOPOEMAS* corrobore notre analyse. Tout le livre est ainsi source de création. En effet, le poète affirme que *Do Mundo* est la récriture de *Retrato em Movimento*[124], un des livres ayant été publié dans la première édition de *Poesia Toda*, mais ayant disparu de la deuxième édition. Le Livre total, stable et structuré, est ainsi présent dans chaque vers de l'œuvre du poète ; mais il ne se présente jamais que comme une promesse[125].

Cette structure sérielle de « *(humor em quotidiano negro)* » nous permettra d'aborder ici deux aspects de la poésie heldérienne qui rappellent la relation existant entre le corps et le texte : le montage cinématographique et l'investissement du corps de l'écriture. Le montage a été largement commenté par le poète. Dans un texte de *Photomaton & Vox* intitulé « *(memória, montagem)* », celui-ci explique sa préférence pour le modèle cinématographique : *O cinema extrai da pintura a acção latente de deslocação, de percurso. Tome-se um poema: não há diferença* (*PV* : 142)[126]. Pour comprendre ces déplacements du texte, il suffit de remarquer que « *(memória, montagem)* » était auparavant l'introduction de *Cobra*. En effet, Herberto Helder réorganise sans cesse son œuvre, déplaçant les textes d'un recueil à l'autre. Ainsi le texte garde-t-il en lui une mémoire ; il porte en lui l'empreinte d'un autre corps et crée alors un réseau de correspondances qui parcourt toute l'œuvre heldérienne. Les déplacements des textes ont également pour conséquence de produire une série de discontinuités, autant de fissures dans le corps de l'œuvre. Ces

[124] Voir page 150.
[125] Nous allons voir avec plus de détails cet aspect de la poésie heldérienne. Voir pages : 48, 75, 108, 213, 223, 301, 306 et 321.
[126] « Le cinéma extrait de la peinture l'action latente du déplacement, du parcours. Prenez un poème : il n'y a pas de différence ». (TNF).

ruptures sont des vides que seule la mémoire est capable de combler. Le poète explique ainsi cette relation entre montage et mémoire : *Não se trata propriamente de montagem, diga-se: uma cuidada maneira de receber a memória, assistir à ressureição do que foi morrendo, e morre, e vai morrer* (*PV* : 139)[127]. Nous voyons dans cet extrait la logique des déplacements des textes qui trouvent par là une nouvelle vie. Nous assistons littéralement à la résurrection du texte. Le montage heldérien ne se confond pas avec l'histoire de son œuvre que l'anthologie retrace. Le montage, selon H. Helder, se définit par une concentration d'images. C'est ainsi qu'il remet en question l'efficacité de la prose : [*a prosa*] *especula um modo extensivo e extrapolado de desgaste do tempo, do espaço* (*PV* : 139)[128]. Le poète se démarque donc des *poèmes en prose* et de Baudelaire ; il va même jusqu'à affirmer que Baudelaire s'est trompé sur le rôle de la mémoire dans les poèmes courts, « poèmes instantanés » : *Baudelaire confundiu a sua memória com as exigências de um certo código narrativo* (*PV* : 139)[129]. H. Helder fait ici référence à la préface de Charles Baudelaire dans les *Nouvelles histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe, où il affirme :

> Il faut ajouter qu'un poème trop court, celui qui ne fournit pas un *pabulum* (pâturage) suffisant à l'excitation créée, celui qui n'est pas d'égal à l'appétit naturel du lecteur, est aussi très défectueux. Quelque brillant et intense que soit l'effet, il n'est pas durable ; la mémoire ne le retient pas ; c'est comme un cachet qui, posé trop légèrement et trop à la hâte, n'a pas eu le temps d'imposer son image à la cire.[130]

[127] « Il faut dire qu'il ne s'agit pas à proprement parler de montage : une manière soigneuse de recevoir la mémoire, d'assister à la résurrection de ce qui a marché vers la mort/ s'est acheminé vers la mort, et qui meurt, et qui va mourir. » (TNF).
[128] « [la prose] spécule un mode extensif et extrapolé d'usure du temps, de l'espace ». (TNF).
[129] « Baudelaire a confondu sa mémoire avec les exigences d'un certain code narratif ». (TNF).
[130] Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires,* traduction Charles Baudelaire, Paris : A. Quantin, 1884, p. 15.
[Disponible sur wikisource : http://fr.wikisource.org/wiki/Notes_nouvelles_sur_Edgar_Poe].

Or la modernité et le cinéma ont changé notre rapport au temps. Si Baudelaire utilise ici l'image du moulage de cire, rappelant ainsi Descartes, l'image moderne est celle de la saturation de la pellicule cinématographique. Le temps est infiniment plus condensé. Le montage de ces concentrations de temps – *punti luminosi poundianos* (*OPCs* : 05) – permet à H. Helder de considérer Rimbaud comme l'un des disciples de Jean-Luc Godard : *Rimbaud partiu de os seus lugares para dimensões paralelas, e fez no poema presente a montagem do poema ausente ; aparece um pouco como um discípulo ancestral de Godard* (*PV* : 139)[131]. Selon nous, le partage heldérien entre Rimbaud et Baudelaire a lieu dans l'appel au poète « voyant » de Rimbaud qui perd « l'intelligence de ses visions », tout en les gardant dans sa mémoire. Rimbaud utilise le passé « il les a vues », ce qui nous permet de parler de mémoire, même s'il ne s'agit pas de mémoire dans ce passage de la *Lettre à Paul Demeny*. H. Helder semble accepter plutôt le reproche rimbaldien envers Baudelaire sur la reconnaissance d'« *un vrai Dieu* »[132] : « Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste ; et la forme si vantée en lui est mesquine : les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles »[133]. Nous soulignons qu'Hugo Friedrich lui aussi parle du « montage »[134] du poème rimbaldien et de cette « liberté » qui n'est pourtant désignée que par des termes liés à l'« évasion » ; d'après l'essayiste, ces désignations ont une valeur négative[135]. Les formes nouvelles dont parle Rimbaud, H. Helder suggère qu'Apollinaire, par exemple, les a trouvées chez Blaise Cendras : *A paciência tinha enfim acesso a uma extrema intensidade da memória. Era simples*

[131] « Rimbaud est parti de tous ses lieux vers d'autres dimensions parallèles, et a fait dans le poème présent le montage du poème absent ; il apparaît un peu comme un disciple ancestral de Godard ». (TNF).
[132] Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes,* Paris : Éditions Flammarion, 2010, p. 101.
[133] *Ibid., ibidem.,* p. 101.
[134] Le traducteur en français remarque pourtant que le terme « montage » est plus une « approximation » qu'une « traduction » de l'expression utilisé par H. Friedrich. Hugo Friedrich, *Structure de la poésie…, op. cit.,* p. 117, 118.
[135] *Ibid., ibidem.,* p. 121.

ser múltiplo; bastava ter o centro em todas as partes (*PV* : 140)[136]. H. Helder semble accepter le décentrement causé par la mémoire comme un modèle d'organisation de ces textes ; il intègre l'« évasion » dont parle H. Friedrich à sa manière d'organiser le poème. Selon nous, plus qu'« évasion » négative, la structure des textes trouve son axe chez le sujet et son extase face aux images cinématographiques. Rosa Maria Martelo remarque que le rapprochement entre la poésie et le cinéma part de l'expérience du spectateur pour H. Helder : « Il y a (…) l'établissement d'une relation entre la vision et la voyance dans laquelle la voyance gagne avec la vision et avec la matérialisation de l'image expérimentée dans la salle de cinéma »[137]. Nous nous permettons ici de souligner que nous nous éloignons du texte de R. M. Martelo en traduisant « visionarismo » par « voyance ». Pourtant, nous le faisons pour mettre en exergue les mots qu'utilise H. Helder – « transe », « arrebatamento » – dans le texte « Cinemas » étudié par l'essayiste. Le montage est ainsi une manière d'organiser les visons et les voyances. La remarque faite par H. Helder sur Arthur Rimbaud nous montre que, pour H. Helder, tant les visions – « le poème présent » – que les voyances – « le poème absent » – sont des images qui s'organisent dans un corps – un texte, un poème, une anthologie – qui serait ainsi un condensé d'énergie. Dans la nouvelle « Coisas Eléctricas na Escócia », de *Os Passos em Volta,* le poète raconte l'histoire d'un enfant qui envoie des décharges électriques lorsqu'on le touche. En réfléchissant sur le prodige de l'enfant, il nous fait comprendre le rôle de ces exceptions et de ces concentrés d'énergie :

[136] « La patience avait enfin accès à une extrême intensité de la mémoire. Etre multiple était simple ; il suffisait d'avoir le centre partout. » (TNF)
[137] Rosa Maria Martelo, « Salas Escuras », *Técnicas do Olhar – Cadernos de Literatura Comparada,* n° 21, dez. 2009, org. Ana Luísa Amaral, Catherine Dumas et Rosa Maria Martelo, Porto: Instituto de Literatura Comprada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 191. (TNF).

> *O prodígio avança sobre as grandes rodas silenciosas e pesadas como uma máquina de guerra. Assim a exepção devasta o mundo, até o hábito se recompor na íntima qualidade de segurança e placidez. Entretanto o prodígio ferve, renova pela surpresa a maravilha da vida, acorda as humanas virtudes da curiosidade e do espanto.* (*PV* : 174)[138]

La réflexion du poète porte en fait sur la poésie. C'est elle, cet étrange quotidien de notre langage, qui organise le monde et la vie de telle sorte qu'ils nous paraissent non pas une habitude, mais un émerveillement, tout comme nous l'avons déjà souligné à propos de « *(humor em quotidiano negro)* »[139].

Quant à l'investissement du corps de l'écriture, revenons précisément sur l'image de l'extrait où le corps d'un ouvrier se mélange aux feuilles de papier. Pour comprendre la valeur métapoétique de cette image, il nous suffit de souligner l'expression « littéralement transformé » qui marque la relation entre le corps et le papier, donc entre le corps et le texte. Or, cette transformation ne fusionne pourtant pas le corps entier sur la page. Le poète signale que plusieurs parties du corps ne se mélangent pas à la pâte à papier. Il indique ainsi que le corps « littéralement transformé » est fragmentaire, brisé, morcelé. De plus, les restes ne sont pas symboliquement anodins, car comment expliquer l'absence de l'une des mains, sachant que l'un des poèmes de l'anthologie *Ofício Cantante* s'intitule précisément « A Cabeça Entre As Mãos », « La tête entre les mains » ? Comment comprendre l'absence de l'autre rotule, ce qui équivaut à l'impossibilité de mouvement, ou, du moins, à un mouvement bancal, sachant que le livre de nouvelles du poète s'appelle *Os Passos em Volta, Les cent pas* ?

---

[138] « Le prodige avance sur de grosses roues, silencieuses et lourdes, comme une machine de guerre. C'est ainsi que l'exception dévaste le monde, jusqu'à ce que les habitudes retournent à leur qualité intime, rassurante et placide. Entre-temps le prodige bouillonne, renouvelle par la surprise la merveille de la vie, réveille les vertus humaines de curiosité et stupeur. ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.
[139] Voir page 58.

À la suite d'un courant textualiste, un groupe de poètes a cherché à investir le corps de l'écriture, le corps de la lettre. Ils suivaient, chacun à sa manière, un programme dont les lignes directrices pouvaient être celles que Philippe Sollers définit avec le groupe de la revue *Tel Quel.* De ce « Programme », publié par P. Sollers en 1967, nous retenons l'une des revendications :

> Elle [cette pratique d'écriture] met en évidence le statut définitivement contradictoire de l'écriture textuelle qui *n'est pas un langage*, mais à chaque fois, *destruction d'un langage* ; qui, à l'intérieur d'une langue, transgresse cette langue et lui donne une fonction de *langues*. Cette destruction, cette négation, sont expliquées par la théorie qui est donc le langage de cette destruction du langage (de l'ensemble des opérations nécessaires pour poser un langage, le développer, l'annuler).[140]

Nous remarquons ici que, malgré le mot d'ordre clamant l'hypostase du texte et son enfermement sur lui-même, P. Sollers pose une rupture qui ne s'explique pas sans un retour aux avants-gardes du début du XXème siècle. Cette rupture peut être, en fin de compte, celle même du corps de la lettre, ce qui effacerait la superposition du corps et du texte. Mais, au-delà de ses excès[141], cette poétique de la postmodernité essaye de mener à bien tout un programme commencé par S. Mallarmé où, par refus de la suprématie de la parole sur la lettre, la poésie part en quête d'une lettre qui serait supérieure, à son tour, à la parole et à l'esprit. Le groupe des poètes expérimentalistes portugais a lui aussi répondu à cet appel textualiste. E. M. de Melo e Castro, l'un des poètes les plus représentatifs et l'un des plus radicaux de ce groupe, résume ainsi la quête de cette poésie :

[140] Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites,* Paris : Éditions du Seuil, 1968, p. 12.
[141] Jean-Claude Pinson dénonce le risque d' « [étouffer] dans l'œuf toute circulation du sens ». Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, op. cit.,* p. 12 et 13. Cependant, nous ne portons aucune critique sur les bases théoriques de cette poésie textualiste. H. Helder non plus car il l'affirme dans *Photomaton & Vox :* [Eles] Separaram pelo menos o poema de todas estas mãos obscenas que o agarravam. (*PV :* 118) « [Ils] ont au moins extrait le poème à toutes ces mains obscènes qui l'agrippaient ». (TNF).

> En effet, ce fut et c'est encore le domaine des expériences visuelles et de l'espace du texte considéré comme matière substantielle d'où se produit le poème, où la recherche morphologique, phonétique, syntactique et sémiologique s'est projetée et se projette.[142]

H. Helder était l'un des poètes les plus actifs de ce groupe. Nous retrouvons l'influence des textualistes dans sa production des années 60 où *Poemacto* semble être l'un des textes construits autour de ce travail sur le signifiant. Nous voyons cela dans les vers suivants : *Eu jogo, eu juro./ era uma casinfância/ Sei como era uma casa louca* (*OC* : 110)[143]. On sent ici l'influence du hasard et du *Coup de dés* de S. Mallarmé dans l'utilisation du néologisme *casinfância*, mot valise qui rassemble lieu et temps. Ils ne forment plus qu'une seule unité linguistique pour désigner l'espace-temps de la mémoire du poète, espace qui représente également le retour à la folie de l'enfance, folie qui à son tour rend possible la fusion des deux termes. Faisant appel à la « machine désirante » de Gilles Deleuze et Félix Guattari, Julia Kristeva explique la rencontre de la folie et du langage :

> Mais on constate aisément que les exemples donnés de « flux schizophrénique » sont pris le plus souvent, dans la littérature moderne, dans une pratique où le « flux » a rencontré le langage pour se réaliser comme flux, a pris en écharpe le signifiant pour pratiquer *en lui* l'engendrement hétérogène de la « machine désirante ».[144]

Cette pratique d'intégrer le flux schizophrène au langage n'est pas une spécificité du courant textualiste. Cette poétique moderne représente pour les

[142] E. M. de Melo e Castro, *PO.EX Textos Teóricos e Documentos..., op. cit.,* p. 9.
[143] « Je joue, je jure/ C'était une maisenfance/ C'était là, je le sais, une maison de folie ». Herberto Helder, *Le poème continu, op. cit.,* p. 89.
[144] Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique – L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautéamont et Mallarmé,* Paris : Éditions du Seuil, 1974, p. 15.

écrivains de la deuxième moitié du XXème siècle à la fois une tradition et une rupture. La rupture a permis aux avant-gardistes de se démarquer d'une poésie romantique par trop philosophique et qui vise la totalité du cosmos[145]. Les propos de Jean-Claude Pinson lorsqu'il remarque que la poésie contemporaine est le lieu où la dichotomie entre « textualistes » et « romantiques » s'efface[146] semblent corroborer cette double affirmation – tradition et rupture.

H. Helder efface lui aussi cette dichotomie et ne se laisse pas enfermer dans le texte, mais est ouvert à d'autres pratiques et thématiques : la superposition du corps et du texte peut avoir lieu dans le vers lui-même sans que celui-ci ne se coupe du monde extérieur et du cosmos. Ce lien entre texte et corps n'est pas homogène et est tantôt clairement évoqué tantôt métaphorique. Nous retrouvons chez lui cette formulation d'un désir de faire du poème un corps dans les premiers vers de « O Poema » qui fait partie de *A Colher na Boca* : *Um poema cresce inseguramente/ na confusão da carne* (*OC* : 28)[147]. Nous allons analyser de plus près ce poème dans notre deuxième partie[148] ; mais soulignons ici déjà que le poète indique clairement que le poème trouve son origine dans la chair et qu'il est doté de vie puisqu'il a la faculté de « grandir ». Cette formulation apparaît également dans des vers où le corps du texte se présente de manière métaphorique, comme dans *Do Mundo* : *Porque abalando as águas côncavas o acordou a lua e empurrou para fora* (*OC* : 492)[149]. Ici la naissance du poème a lieu dans la chair d'une mère non nommée ; il est doté de vie, tout comme dans l'exemple précédent. Sans vouloir nous attarder sur cet extrait, il convient de mettre en lumière le lien de ce poème avec les forces de l'univers

[145] A ce propos, nous conseillons les pages sur la relation entre S. Mallarmé et Victor Hugo de P. Sollers. Philippe Sollers, *L'écriture…, op. cit.,* p. 71.
[146] Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, op. cit.,* p. 13.
[147] « Incertain grandit un poème/ dans les désordres de la chair. » Herberto Helder, *Le poéme continu…, op. cit.,* p. 27.
[148] Voir page 256.
[149] « Parce que dans l'ébranlement des eaux concaves la lune l'éveilla le poussant au-dehors ». *ibid., ibidem.,* p. 313.

puisque la naissance du corps est liée aux cycles lunaires, ce qui montre combien poésie et cosmos ne forment qu'un dans l'œuvre heldérienne.

Il existe un autre mode de superposition entre le corps et le texte que l'on reconnait à une organisation particulière des vers dans l'espace de la page rappelant la poétique du *Coup des dés*. Prenons les vers de *A Cabeça Entre as Mãos* :

O coração em cheio
no corpo, Um sopro
no coração,
E a carne reflui toda,
Uma braçada alta,
Reflui (*OC* : 375)[150]

Ici, le poète investit le corps de l'écriture tout en révélant une nouvelle correspondance entre texte et corps : il dote les vers de *pneuma,* du souffle de vie. Il dote le poème d'une affectiblité car le texte désigne des fonctions vitales, notamment la circulation sanguine et la respiration, tout comme les blessures possibles, les douleurs et les joies que peut ressentir un corps qui s'inscrit dans le monde des vivants. Dans le fragment ci-dessus, nous remarquons la circulation des allitérations, la présence du souffle et la désorganisation de la chair qu'il entraîne – « la chair s'écoule toute entière » – laquelle retrouve dans le vers suivant un appui qui lui permet de se réorganiser – le dernier vers insiste : *Reflui,* « s'écoule ».

Nous pensons que le poète, en adoptant la voix d'un poème qui, en plus d'être un corps, est véritablement un corps vivant et met en lumière toute une

[150] « Le cœur plein/ dans la poitrine, Un souffle/ dans le cœur,/ Et la chair s'écoule tout entière,/ Un haut mouvement des bras/ Une haute brassée,/ s'écoule ». (TNF).

problématique indissociable de la question du rapport entre corps et texte : celle de la tension entre, d'une part totalité et fragment et, d'autre part les poétiques de la rupture et du lien. Penchons-nous sur ces notions afin d'éclairer également la portée que cette problématique peut avoir pour notre étude.

I.A.1.b – « pour qu'on se fasse un ordre, une durée ».[151]

La tension entre totalité et fragment est conceptualisée à travers différents modèles théoriques. Partons du texte heldérien lui-même : dans le quatrième fragment de « Antropofagias », nous percevons un nouveau rapport entre corps et poésie. Il s'agit ici non pas de transformation littérale[152], mais du corps qui se couche sur le papier au même titre que l'écriture. Les premiers vers oscillent entre une dissection anatomique et l'ouverture d'une carte géographique : *eu podia abrir um mapa: «o corpo» com relevos crepitantes/ e depressões e veias hidrográficas e tudo o mais* (*OC* : 279)[153]. Nous voulons apporter une correction à la traduction, remarquable par ailleurs, de Magali Montagné et de Max de Carvalho, ce qui nous permettra de nous pencher sur un autre aspect de la relation entre fragment et totalité. Nous soulignons l'utilisation de l'imparfait du verbe /poder/, *eu podia*, ce qui, dans la variante européenne de la langue portugaise, peut avoir valeur de conditionnel. Par conséquent, nous proposons de traduire cette phrase par « je pourrais » car le conditionnel permet de mettre en exergue la prudence du poète qui n'impose jamais une seule poétique à son œuvre. Chez H. Helder, dans cette multiplicité de poétique, chacune constitue un axe d'investigation et de travail. Il les qualifie de « raisons

[151] *para que se faça uma ordem, uma duração* (*OC* : 10). Herberto Helder, *La Cuillière dans la bouche*, traduit du portugais par Marie-Claire Vromans, Paris : Éditions de la Différence, 1991, p. 9.
[152] Voir page 62.
[153] « Je pouvais déplier une carte : « le corps » aux reliefs crépitants/ dépressions et veines hydrographiques et tout le reste » Herberto Helder, *Le poème continu, op. cit.*, p. 177.

poétiques »[154], ce qui unifie un ensemble de textes dont la forme est à priori très hétérogène, mais qui garde des caractéristiques particulières, permettant ainsi aux lecteurs de reconnaître le « style »[155] heldérien. Nous soulignons que la critique portugaise a très tôt célébré le style du poète. Par exemple, en 1967, quand H. Helder écrit un poème-montage avec des extraits du *Húmus* de Raul Brandão. Pour qualifier le style de H. Helder, Arnaldo Saraiva hésite entre une poétique presque sans identité propre, faisant appel à de multiples ressources, et un style unique :

> C'est parce qu'il mobilise tous les recours rythmiques et sonores du vers que la poésie de Herberto se situe à la limite du discursif, et fait parfois des concessions à cette limite. Cependant, le danger majeur qui menace Herberto Helder ne vient pas de la musique, mais du fait qu'il peut devenir un disciple de Herberto Helder – qui est inimitable.[156]

Cet extrait de l'article de A. Saraiva montre combien la critique utilise le style comme un critère majeur et un axe totalisant d'une œuvre. Nous voulons ainsi montrer que derrière l'opposition existant entre la « raison poétique » et le « style » se cache une autre opposition, celle existant entre le fragment et la totalité qui nous intéresse ici.

Quant à la « raison poétique », Jean-Claude Pinson signale qu'elle apparaît déjà en 1708 sous la plume d'un philosophe italien, Gian Vizenzo Gravina – *Della ragione poetica*[157]. Ce concept qui, au sens strict du terme, désigne la rationalité présidant à une poétique, apparaît également comme une idée forte de la poésie

[154] Nous utilisons ici une expression du poète lorsqu'il justifie la réunion de trois livres, « Os Selos », « Os Selos Outros Últimos » et « Do Mundo » dans un seul livre intitulé *Do Mundo* : *e encontra-se no conjunto por razões poéticas naturais, razões de acção e de dicção*. (*DM* : 5) « et il se trouve dans cet ensemble pour des raisons poétiques naturelles, des raisons d'action et de diction. » (TNF).
[155] La première nouvelle de *Os Passos em Volta* s'appelle précisement « Estilo ».
[156] Arnaldo Saraiva, " "Húmus" de Herberto Helder", *Diário de Notícias*, Lisboa, 25 de maio de 1967, p. 17, 18.
[157] Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve – nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel : Champ Vallon, 2002, p. 51.

romantique, lorsque celle-ci devient « poésophie » selon l'expression de J. C. Pinson : « la poésie prend en charge désormais [au XIXème siècle] une interrogation métaphysique et ontologique » [158]. Avec le romantisme allemand, la « raison poétique » change de catégorie et se met à désigner, dit-il, « cette faculté hyperbolique et mystique »[159]. S'il nous parle de l'histoire de la « raison poétique », c'est parce que, à l'exemple de H. Helder, nombreux sont les poètes contemporains à l'évoquer, élargissant par là le sens et modifiant la compréhension de cette rationalité qui régit le texte poétique. L'une des discussions les plus pertinentes à propos de la « raison poétique » à l'heure actuelle est le livre éponyme de Michel Deguy. Dans la longue lettre à Bernard Noël qui sert de préface au livre, M. Deguy essaye de démontrer que la poésie se doit d'avoir une approche du monde qu'il qualifie de « différentielle », comme le font les mathématiciens. Cette approche, qui accepte le *logos* se situe dans les interstices ou, selon les mots de M. Deguy, « Entre… *entre* ces nouées obscures que sont la ténébreuse psyché (inconscient) et l'infinité du monde (univers) »[160]. Cette poésie de « l'intervalle intégrable »[161] ne voit pas d'autre justification à la destruction de la phrase que le style du poète. Ainsi, ces ruptures ne sont pas des ruptures de la « raison poétique », mais des prosodies de la langue : « *Logos* est indivisément langue et raison »[162]. Si l'on pose la « raison poétique » dans la totalité que le *logos* laisse entendre, le style équivaudrait, dans une certaine mesure, au fragment. Cela revient à admettre que le style est inséparable de la « raison poétique » et que, si on les séparait, on perdrait cette tension. Or, éliminer cette ligne de tension reviendrait à nier le fondement même de la poésie de H. Helder. Remarquons à ce propos que, dans la nouvelle « Estilo », le poète affirme que son

[158] *Ibid., ibidem.,* p. 55.
[159] *Ibid., ibidem.,* p. 52.
[160] Michel Deguy, *La raison poétique*, Paris : Galilée, 2000, p. 15.
[161] *Ibid., ibidem.,* p. 20.
[162] *Ibid., ibidem.,* p. 18.

style est né de la répétition des opérations mathématiques, non pas d'opérations différentielles comme chez M. Deguy, mais de la résolution d'équations à variables multiples[163]. Hugo Friedrich montre le changement radical que les avants-gardes opèrent en ce qui concerne l'importance du thème du poème et celle de sa forme. Le style acquiert une valeur supérieure au fond dans la lecture du texte poétique :

> L'énergie poétique se concentre maintenant presque exclusivement dans le style. Le style est l'accomplissement même de la langue, l'incarnation la plus immédiate de cette grande métamorphose du « réel » et du « normal ». La différence avec la poésie des périodes antérieures réside donc en ceci : l'équilibre entre la chose énoncée et le mode d'énonciation est rompu en faveur de ce dernier, qui acquiert une importance plus grande.[164]

Manuel Gusmão semble corroborer cette suprématie du style dont parle H. Friederich lorsqu'il souligne la singularité du poète face à la diversité poétique propre à la fin du XXème siècle : « Comme il arrive souvent chez les poètes de cette force, Herberto Helder construit son altérité et sa singularité en configurant sa propre généalogie et en se frayant un chemin en marge des multiples conjonctures poétiques que son œuvre a traversées »[165]. Pour réunir l'œuvre heldérienne, M. Gusmão va même plus loin et la désigne du nom du poète lui-même : « le poème « Herberto Helder », le poème que nous connaissons sous ce nom »[166]. M. Gusmão admet ainsi la suprématie du style sur la « raison poétique », comme l'avait fait d'ailleurs A.

[163] Voir page 42.
[164] Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris : Le Livre de Poche, 1999, p. 211.
[165] Manuel Gusmão, « Herberto Helder ou "L'Étoile Plénière" », *in* Herberto Helder, *Le poème continu, op. cit.*, p. 357.
[166] *Ibid., ibidem.*, p. 358.

Saraiva[167]. C'est pourquoi il nous parle d'un unique poème, sans doute influencé par le projet *Ou o Poema Contínuo* sur lequel l'essayiste s'est basé.

Nous pensons que P. Eiras, lui, n'accepte pas cette suprématie du style heldérien sur la « raison poétique » lorsqu'il souligne que la totalité du texte, son « organisme », est le fruit de l'acte de lecture et non pas une qualité inhérente au texte seul : « L'observation du texte comme organisme est une création de la lecture qui va au-delà de l' 'apparence fragmentaire' [il cite une expression de Jonathan Culler] »[168]. Pour nous, l'évocation de l'organisme par l'essayiste incarne une totalité qui équivaut à celle du style dans la mesure où ce dernier serait cette loi d'organisation, ce trait commun qui traverse le corps de texte. P. Eiras nous rappelle que la totalité du texte lui-même est le fruit de l'addition de plusieurs traits constitutifs :

> Penser le texte comme totalité revient à supposer qu'il est complet (le texte ne s'auto-décrit pas comme un fragment d'un tout supérieur mais définit son propre achèvement), qu'il est homogène (il ne s'agit pas d'une rencontre furtive de différentes formes, mais d'une unité syntaxico-sémantique marquée par la répétition) et qu'il est organisé (la totalité est un système dont les relations entre les éléments peuvent être vérifiées : le tout est ainsi supérieur aux parties).[169]

Or, la tension que nous rencontrons dans notre *corpus* est le fruit direct du fait que cette anthologie crée l'illusion de la totalité – d'un style – tout en affirmant sa fragmentation – les différentes « raisons poétiques ». En effet, malgré le sous-titre indiquant qu'il s'agit d'une « poésie en entier », H. Helder exclut plusieurs poèmes de cette anthologie. Nous ne pouvons pas non plus qualifier son œuvre d'homogène

[167] Voir page 68.
[168] Pedro Eiras, *Esquecer Fausto...*, *op. cit.*, p. 33.
[169] *Ibid.*, *ibidem.*, p. 32.

car les formes et les thèmes des poèmes sont empreints de diversité. Mais, par contre, nous pouvons relever l'organisation méticuleuse de l'anthologie puisque l'ordre des poèmes respecte l'ordre chronologique de création. Nous avons l'impression que le poète répète sans cesse l'acte de présentation du corps du poème, tel l'acte ancré dans la tradition chrétienne dont parle J. L. Nancy : « *Hoc est enim corpus meum* : nous provenons d'une culture dans laquelle cette parole rituelle aura été prononcée, inlassablement, par des millions d'officiants de millions de cultes »[170]. En effet, le poète nous présente une série de livres voués au sacrifice, comme il le signale dans le « Para o Leitor Ler De/ Vagar » : *Leitor: volto/ para ti. Um livro que vai morrer depressa* (*OC* : 130)[171]. Le rapport entre cette présentation du livre et la phrase prononcée par « des millions d'officiants » – rappelons que le poète a, d'après le titre de l'anthologie, un métier, un office, *Ofício Cantante* – corrobore l'idée de J. L. Nancy : « Le corps, pour nous, est toujours sacrifié : hostie »[172]. Nous trouvons dans ce sacrifice réitéré du livre un nouvel axe d'étude de l'organisation de *Ofício Cantante* : la répétition elle-même. La tension serait ainsi le fruit du rapport entre les deux types de répétitions dont parle G. Deleuze :

> L'une est une répétition statique, l'autre, dynamique. L'une résulte de l'œuvre, mais l'autre est comme « l'évolution » du geste. L'une renvoie à un même concept, qui ne laisse subsister qu'une différence extérieure entre les exemplaires ordinaires d'une figure ; l'autre est répétition d'une différence interne qu'elle comprend dans chacun de ses moments, et qu'elle transporte d'un point remarquable à un autre. [173]

[170] Jean-Luc Nancy, *Corpus, op. cit.,* p. 7.
[171] « Lecteur : je reviens/ vers toi. Un livre qui va vite mourir ». (TNF)
[172] Jean-Luc Nancy, *Corpus, op. cit.,* p. 9.
[173] Gilles Deuleuze, *Différence et répétition*, Paris : PUF, 2011, p. 32.

Mais de quelles répétitions parlons-nous ? Lors de la parution de son anthologie *Poesia Toda,* H. Helder avoue être étonné par la cohérence de son volume. D'après lui, c'est le fruit d'une même question sans réponse qui rappelle celle que se pose l'enfant face à une chambre vide ; il reste immobile devant la porte et attend une révélation, sans que cela ne se produise jamais. Le poète nous explique que cette question est posée à chaque texte, et que la réponse n'est jamais donnée, d'où la répétition. H. Helder appelle cela une « question inépuisable »[174]. Si bien que si l'ensemble nous montre la répétition de cette « question inépuisable », et l'anthologie nous montre l'axe évolutif, les métamorphoses de l'œuvre, son devenir. Car l'anthologie d'un poète recèle cette répétition de l'affirmation du style dans chaque poème tout en marquant chaque étape, chaque raison poétique de cette répétition. Ainsi, chez H. Helder, l'anthologie souligne chaque fragment, laissant l'effet de totalité dans un ailleurs qui ne se trouve pas dans le lieu du corps du livre, ni dans celui du *corpus* présenté.

Les multiples éditions des livres anthologiques de H. Helder nous montrent à quel point l'errance du texte remet en question le concept d'anthologie en soi. Par exemple, le même titre *Ofício Cantante* désigne deux livres complètement différents. Toutefois, ce titre ne comporte pas, dans une certaine mesure[175], la quête de totalité que les titres antérieurs laissaient entendre – *Poesia Toda* et *Ou o Poema Contínuo* et d'une manière métaphorique dans *A Faca Não Corta o Fogo*. Le retour au titre original témoigne également d'une relation profonde entre l'œuvre et l'histoire de l'anthologie littéraire portugaise elle-même puisque les premières anthologies poétiques du Portugal, pays alors en construction, font également allusion au métier des chanteurs ou troubadours : les *Cancioneiros* de la fin du Moyen Age. De plus,

[174] Herberto Helder, « Poesia Toda », *A Phala,* n°20, Out./ Nov./ Dez., 1990, p. 2. [Première publication de cette auto-interview en 1987, dans *Luzes de Galicia,* n° 5/6]
[175] En fait, H. Helder déplace l'inscription de la totalité vers le sous-titre « poésie complète ».

nous constatons que cet ancrage profond de *Ofício Cantante* dans l'histoire littéraire portugaise révèle une intention et une visée anthologiques caractéristiques de l'œuvre du poète.

C'est au XIXème siècle que l'appellation anthologie[176] en vient à désigner la réunion de plusieurs textes d'un auteur, d'une période, d'une nation, etc. Le caractère didactique se renforce et l'organisation chronologique remplace l'organisation thématique et/ou formelle. Auparavant, c'était le terme florilège qui désignait ce que l'on appelle aujourd'hui une anthologie [177] . Intrinsèquement liés au travail pédagogique et au travail de mémoire, les florilèges étaient nombreux au Moyen Âge et la Renaissance. Cependant, comme le remarque toujours E. Fraisse :

> C'est par eux [florilège et recueils de lieux communs] que viennent le terme et la métaphore destinés à désigner l'anthologie littéraire, et curieusement, malgré leurs noms, ils n'ont aucun rapport direct avec le monde poétique, même quand il leur arrive de citer des poètes au sens large du terme.[178]

Au Portugal, c'est sous la dénomination de *Cancioneiros*[179] que la poésie s'organise et trouve un public[180]. Ainsi, si le terme *Cancioneiro* met l'accent sur la

[176] Le terme anthologie désignait la réunion d'épigrammes grecques, l'*Anthologie Grecque* – réunion de l'*Anthologie Palatine* et de l'*Anthologie de Planude* –, comme le souligne Emmanuel Fraisse : « Anthologie reste un terme savant tout au long du XVIIIe siècle, et, contrairement à son équivalent latin de *Florilegium*, exclusivement destiné à caractériser *l'Anthologie grecque* »Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France,* Paris : PUF, 1997, p. 23.

[177] Certes, il semblerait que les florilèges se limitaient, à leur origine, à la compilation des textes religieux, mais déjà au Moyen Âge, ces limitations n'existaient plus, comme l'affirme Janaína Guimarães de Senna : « Toutefois, les travaux sur les florilèges médiévaux, de la Renaissance et même postérieurs, montrent clairement que, dans les périodes étudiées, ces compilations de citations ne se limitaient plus à la transmission de la Vérité, voyant leur usage élargi à toute transmission du savoir. Une seule chose reste, pourtant, les florilèges continuent à être des compilations de citations des autorités du passé ». Janaína Guimarães de Senna, *Flores de antanho: As antologias oitocentistas e a construção do passado literário*, Rio de Janeiro, PUC, 2006, p. 21. [Disponible en ligne: http://ged1.capes.gov.br/CapesProcessos/926829-ARQ/926829_6.PDF] (TNF).

[178] Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France…, op. cit.*, p. 48.

[179] Nous avons déjà souligné le champ sémantique commun qui lie les *Cancioneiros* – chansonniers – et à l'anthologie *Ofício Cantante.* Voir page 73.

nature de texte dans lequel se reconnait l'ensemble de la poésie – le chant lyrique –, l'organisation et l'objectif de ces textes sont semblables à ceux des florilèges[181] . La tâche de perpétuer la mémoire recèle une claire intention pédagogique et comporte également une dimension patriotique[182] . Nous remarquons également que les *Cancioneiros* ont un rapport très complexe avec une histoire de la littérature puisque c'est aussi sous ce titre que Fernando Pessoa avait prévu de réunir l'œuvre de son orthonyme. Mémoire de la littérature ou manifeste moderniste, l'anthologie garde en elle la tension entre la fragmentation et la totalité ; mais elle tend, même si cela reste une promesse, vers une unité qui serait plus qu'une simple réunion de fragments. Elle peut atteindre, selon E. Fraisse, « une unité esthétique paradoxale puisque ces textes éclatés parviennent bien à « faire corps » ». Mais ce corps ne se différencie pas du livre lui-même, comme le souligne encore E. Fraisse : « Cette unité présuppose évidemment la matérialité du livre qui les rassemble ». Et il ajoute : « […] ce livre constitue bien un texte, texte fait de textes et par conséquent œuvre nouvelle et non pas réduction de ce qu'il reproduit »[183]. L'anthologie est ainsi la forme idéale du

[180] Certes, les différences entre les *Cancioneiros* et les florilèges sont diverses – leurs formes et leurs buts sont différents –, mais un travail de rapprochement entre ces deux pratiques de l'histoire littéraire portugaise reste aujourd'hui à faire.

[181] La préface du *Cancioneiro Geral* de Garcia de Rezende en est la preuve : *Determiney ajuntar algũas obras que pude aver dalgũs passados & presentes. E ordenar este liuro. Nam pera por las mostrar quaes foram & ssam. Mas para os ~q mays sabẽ sespertarem a folguar descreuer. E trazer aa memoria os outros grãdes feytos nos quaes nam sam dino de meter a mão.* Cristina Almeida Ribeiro, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa: Editorial Comunicação, 1991, p. 59. « J'ai décidé de réunir les pièces que j'ai pu obtenir et de nos anciens et de nos contemporains. Et d'organiser cet ouvrage. Non pour vous montrer des œuvres telles qu'elles furent ou qu'elles sont. Mais pour ceux qui aiment plus à éveiller leur esprit qu'à écrire. Et raviver la mémoire d'autres hauts faits où ils ne sont pas dignes de mettre la patte ». (TNF)

[182] En effet, les anthologies ont été longuement utilisées pour traduire le sentiment de patrie et de suprématie d'un peuple, surtout des jeunes patries, comme le montre Janaína G. de Senna dans sa thèse sur les anthologies brésiliennes du XIXème siècle. Janaína Guimarães de Senna, *Flores de Antanho..., op. cit.*

[183] Emmanuel Fraisse, *Les antholgies en France…, op. cit.*, p. 129.

Livre car elle représente « les contours de la littérature » elle-même[184] qui effacerait la dichotomie entre la « raison poétique » et le « style ».

Nous pouvons noter que cette tension entre totalité et fragment que nous trouvons dans le langage, dans la structure des poèmes et dans l'anthologie elle-même modelise également la vision ontologique de la poésie qui s'affirme en tant que corps. Ce processus de transformation porte en lui deux types de modèle poétique, l'un basé sur les ruptures, l'autre sur les liens. Le premier met en lumière le corps fragmenté, les césures du texte et les failles du monde qui l'entoure, tandis que le deuxième essaie de relier les parties du corps les unes aux autres et de rétablir la relation entre le texte et le monde. Revenons donc au quatrième texte de « Antropofagias ». Un peu plus loin que les vers déjà cités[185], le poète nous montre que le corps se trouve là où se rejoignent corps et texte :

> *o corpo com todas as «incursões » caligráficas*
> *« referências » florais « desvios » ortográficos da família dos carnívoros*
> *« antropofagias » gramaticais e « pègadas »*
> *ainda ferventes* (*OC* : 279)[186]

Le corps se rapproche du texte par le choix des adjectifs qui le qualifient. Ses attributs sont d'ordre « grammatical », « calligraphique » et « orthographique ». Nous remarquons que, malgré son lien avec le texte, il reste lié au monde car nous retrouvons à côté de ces références linguistiques tout un champ sémantique cher au poète qui se rapproche tantôt des lieux communs de la poésie tantôt du langage

[184] E. Fraisse remarque qu' « en qualifiant et classant les textes qu'elle réunit, [l'anthologie] dresse nécessairement les contours de la littérature dont elle rend compte et revêt par là même une fonction d'intervention critique ». Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France…, op. cit.*, p. 129.
[185] Voir page 67.
[186] « le corps aux nombreuses « incursions » calligraphiques/ « références » florales « déviations » ortographiques de la famille des carnivores/ « anthropophagies » grammaticales et « traces »/ ardentes encore » Herberto Helder, *Le Poème continu, op. cit.*, p. 177.

scientifique : « florales », « carnivores ». La superposition de ces deux adjectifs nous montre à quel point corps, texte et monde se mélangent. Le point de rencontre entre le texte et le corps cache, en réalité, un nœud beaucoup plus complexe où, plus que corps et texte, ce sont également monde et poétique qui se rejoignent.

M. Collot voit pour sa part deux tendances distinctes dans la poétique moderne. La première tendance est, selon lui, le fruit de la rupture avec la tradition poétique qui opposerait le corps à l'âme et serait le programme de la modernité occidentale[187]. La radicalité de cette proposition semble corroborer l'affirmation de J. L. Nancy selon laquelle cette nécessité d'écrire le corps faisait partie intégrante du concept même de modernité ; aujourd'hui, elle est devenu un impératif : « Désormais, il ne s'agit plus que d'être *résolument moderne*, et il n'y a pas programme, mais nécessité, urgence » [188] . Toutefois, malgré l'acceptation d'une « nouvelle esthétique »[189], M. Collot dénonce le fait qu'ici on perpétue la tradition du clivage corps/ âme. D'après lui, la poétique qui en résulte est « plus proche du cri que de la parole » [190] . Toujours d'après M. Collot, les artistes du XXème siècle ont été obligatoirement confrontés à cette esthétique du corps morcelé. Il nous propose alors la deuxième voie, à savoir, une esthétique de réparation[191], comme il le souligne dans l'extrait suivant : « ils [les artistes] me semblent aujourd'hui plus nombreux à tenter de renouer les fils entre les membres et les organes dispersés, et à retisser les liens

[187] « La première, qui se veut la plus radicalement « moderne », fait du corps l'instrument d'une rupture avec l'idéalisme supposé de la tradition poétique : elle oppose le corps à l'âme, la lettre à l'esprit, et dissout le sujet dans l'anonymat d'un corps im-propre, exhibé comme objet ou comme collection d'organes ». Michel Collot, *Le Corps cosmos, op. cit.,* p. 17.
[188] Jean-Luc Nancy, *Corpus, op. cit.,* p. 12.
[189] « Il [le corps] peut dès lors apparaître aussi bien comme l'emblème d'une nouvelle esthétique, qui conteste le privilège classique de l'unité et de l'harmonie, pour exalter le divers, l'hétérogène et le fragmentaire » Michel Collot, *Le Corps cosmos, op. cit.,* p. 18.
[190] *Ibid., ibidem.,* p. 17.
[191] M. Collot utilise les mots de Francis Ponge. D'ailleurs, il y a des différences substantielles entre la « réparation » de M. Collot et les « connexions » de Silvina Rodrigues Lopes. Nous rapprochons les deux dans le sens où les connexions peuvent être réparatrices et nouent les liens entre le corps et le monde.

qui les unissent à la chair du monde »[192]. M. Collot accepte la présence du clivage à l'intérieur d'un même *corpus* poétique : « Il va sans dire que cette ligne de partage entre deux versions du corps (…) passe aussi à l'intérieur de certaines œuvres, traversées par une tension interne entre la fascination pour l'éclat(tement) et l'aspiration à l'unité »[193]. En effet, cette ligne de partage existe à l'intérieur de l'œuvre de H. Helder. Le dénouement des fils esthétiques proposé par M. Collot ne se laisse pas vérifier facilement, car ces fils sont, en vérité, intrinsèquement tissés dans le texte.

Quant au corps, il nous semble que celui-ci se présente dans toutes les poétiques de la deuxième moitié du XXème siècle comme un corps fragmenté, blessé et coupé de ce qui l'entoure. La grille de lecture proposée par M. Collot révèle les différentes postures éthiques et esthétiques des poètes, du poète face à ce corps. Il reste au poète à décider de l'usage qu'il veut faire de cette substance : soit il se contente d'exposer la chair nue, d'essayer d'y inscrire un sens – ou de proclamer que cela est impossible –, soit il se décide à en recoudre les parties dans l'attente d'un sens autre que celui que recèlerait chacune de ces parties prise individuellement. Si l'on redéfinit ainsi la notion de clivage proposée par M. Collot, nous pouvons mieux cerner celui qui existe à l'intérieur d'une œuvre poétique donnée et, plus généralement, celui qui peut exister à l'intérieur d'un même texte. Dans un cas comme dans l'autre, il nous semble que cette exposition de la chair – fragmentée ou recousue – questionne la société, interroge la notion de savoir et sa place par rapport à la science, met en cause l'individu et son incapacité à trouver son centre. Ce questionnement met en lumière la précarité de l'homme et de son monde d'où la

[192] *Ibid., ibidem.*, p. 18.
[193] *Ibid., ibidem.*, p. 20.

beauté est absente, ou, du moins, salie. Ce faisant, c'est la notion d'esthétique elle-même qui est remise en question comme en témoignent les vers de « Prefácio » :

> *– Que fizeram os arquitectos destas casa, eles que vagabundearam*
> *pelos muitos sentidos dos meses;*
> *dizendo: aqui fica uma casa, aqui outra, aqui outra,*
> *para que se faça uma ordem, uma duração,*
> *uma beleza contra a força divina?* (*OC* : 10) [194]

Le poète rapproche le travail poétique de celui des architectes et nous donne à voir l'ordonnancement des éléments dans la construction d'une organisation qu'il nomme « beauté ». La beauté ne dure jamais plus d'un instant[195] ou se situe toujours dans un temps futur. Notons également que la beauté évoquée par le poète se démarque de celle de la tradition poétique car elle s'oppose à la « force divine » et à la tradition qui a inscrit le *logos* dans la nature, perpétuant ainsi une vision du texte comme simple représentation du monde. Ici, nous pouvons déjà remarquer la double appartenance aux deux courants évoqués par M. Collot car, d'après l'essayiste, si les tenants de la deuxième tendance relient le corps au monde, les tenants de la première refusent la beauté : « Elle [cette première tendance] se place volontiers sous le signe de l'insensé et de l'im-monde, par refus de la beauté, mais aussi du monde, naturel

[194] « - Ces architectes qu'ont-ils fait de ces maisons, eux qui vagadondèrent/ dans les nombreux sens des mois,/ disant : ici se trouve une maison, ici une autre, puis enconre une autre,/ pour que se construise un ordre, une durée,/ une beauté contre la force divine ? » Herberto Helder, *La Cuillère dans la bouche, op. cit.,* p. 9.

[195] La beauté de l'instant chez H. Helder n'est pas celle du *carpe diem* d'Horace ; mais elle est plus proche de ce que Gaston Bachelard appelle « l'instant poétique » : « L'instant poétique est donc nécessairement complexe : il émeut, il prouve – il invite, il console – il est étonnant et familier. Essentiellement, l'instant poétique est une relation harmonique de deux contraires. Dans l'instant passionné du poète, il y a toujours un peu de raison ; dans le refus raisonné, il reste toujours un peu de passion ». Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant,* Paris : Éditions Stock, 1992, p. 104.

et/ ou social »[196]. Il est vrai que H. Helder refuse de considérer le monde en tant que matière poétique, comme dans cet extrait de *Photomaton & Vox : e o poeta não escreve o mundo, mas é rival do mundo* (*PV* : 138) [197]. Cependant il l'accepte parfois, comme dans cet autre extrait du même *Photomaton & Vox : A poesia não é feita de sentimentos e pensamentos mas de energia e do sentido dos seus ritmos. A energia é a essência do mundo e os ritmos em que se manifesta constituem as formas do mundo* (*PV :* 136)[198]. H. Helder admet ainsi l'existence d'une « essence du monde » dans la poésie, capable de transmettre à cette dernière ses rythmes et ses significations. Nous trouvons donc deux types d'« essence du monde » admis par le poète : le premier type est le monde hors norme que nous avons évoqué auparavant[199] et le second est caractérisé par l'obscurité. Dans les deux cas, la tâche du poète est de nommer et de rendre présents ces lieux où le monde perd son sens ; ces lieux deviennent l'inexplicable, comme le souligne J. L. Nancy :

> Nous touchons du doigt tous les jours le fait que, du sens, il n'y en a plus de disponible, sur un certain mode du sens, du sens dit, prononcé, énoncé, du sens incorporel, qui viendrait donner sens à tout le reste. Nous touchons à une certaine interruption du sens et cette interruption du sens, elle a à faire avec le corps, elle est corps.[200]

Or, à cette interruption du sens qui reste à nommer, c'est-à-dire à ce corps que le poète présente au lecteur, H. Helder donne le nom d'« absence » dans cet extrait de *Photomaton & Vox* :

---

[196] Michel Collot, *Le Corps cosmos, op. cit.,* p. 17.
[197] « et le poète n'écrit pas le monde, mais il est le rival du monde. » (TNF).
[198] « La poésie n'est pas faite de sentiments ni de pensées, mais d'énergie et du sens de ses rythmes. L'énergie est l'essence du monde et les rythmes où elle se manifeste constituent les formes du monde ». (TNF).
[199] Voir page 57.
[200] Jean-Luc Nancy, *Corpus, op. cit.,* p. 112.

> *Pois vai a gente apresentar o que está presente? A ausência é que deveria apresentar-se, pois tarda na ausência. Aqui, fala-se de uma estratégia inabitual. Forçoso seria desentranhá-los da obscuridade, aos obscuros, aos ausentes. Apresentá-los. Senhores: vejam como eles são. Esplendorosos! Porque acabaram de chegar da ausência. É o comovente e fulgurante show do imaginário.*(*PV* : 60)[201]

Nous pouvons, avec précaution, rapprocher la fulgurance également de la beauté dans cet extrait, tout en prenant en compte la différence entre les adjectifs « flamboyant » et « beau » ; en effet, un objet flamboyant n'est pas nécessairement beau. Toutefois, nous croyons que, chez H. Helder, la beauté est le fruit de l'excès, rejoignant ainsi de nouveau J. L. Nancy pour qui le corps est ce qui est « excrit »[202], ce qui est ex/crété, c'est-à-dire l'excrétion, l'excès. H. Helder nous parle d'un texte qui est littéralement excrétion fécale dans *Os Passos em Volta,* ou bien filiation dans un poème de *Do Mundo,* par exemple ; d'autant plus que le texte se confond avec le corps du fils qui sort, qui s'excrit du corps de la mère[203].

De ce fait, la tension entre la poétique de la réparation – nous allons désormais utiliser l'expression poétique de connexion – et celle de rupture qui traverse l'œuvre de H. Helder n'est pas simplement une tension entre deux postures différentes, mais constitue une ligne de tension propre à sa poésie. Comme nous l'avons déjà présenté avec Silvina R. Lopes, il s'agit tout à la fois de « connexions et de ruptures »[204].

A cette tension s'ajoute une conception du corps autre que celle dite naturelle, et qui s'opposerait à la conception artificielle. H. Helder part d'un autre corps que

[201] « Peut-on donc présenter ce qui est déjà présent ? C'est l'absence qui devrait se présenter, car elle s'attarde dans l'absence. Ici, on parle d'une stratégie inhabituelle. Il faudrait les extraire de l'obscurité, les obscurs, les absents. [De] les présenter. Messieurs : voyez donc comment ils sont. Flamboyants ! Parce qu'à peine arrivés de l'absence. C'est l'émouvant et fulgurant show de l'imaginaire ». (TNF).
[202] Voir page 13.
[203] Voir page 65.
[204] Voir page 11.

celui que les traditions philosophiques et religieuses nous ont légué. En effet, tout au long du XXème siècle, les techniques de greffe d'organes, de clonage entre autres ont fait naître un corps qui, tout en gardant à nos yeux cette monstruosité du corps de Frankenstein[205], offre le salut à ceux à qui leur corps fait défaut, tant au niveau de l'identification – le corps du travesti par exemple –, qu'au niveau thérapeutique qui vise à réintégrer l'individu dans le monde social[206]. Ces corps-là sont des constructions artificielles. Ils sont la reproduction d'un modèle préexistant, reproduisant une image elle-même construite par notre imaginaire social : l'image du corps féminin iconique – Marilyn Monroe[207], par exemple – pour le corps travesti ; l'image du corps sain – les corps miraculeux – pour les handicapés.

L'artificiel n'est pourtant pas un concept simple chez H. Helder. Pour le comprendre, partons tout d'abord d'une définition de l'artificiel proposée par Catherine Larrère :

> Opposer de la sorte le naturel et l'artificiel, c'est considérer qu'il y a artificialisation dès qu'il y a intervention d'une intentionnalité humaine. […] l'intentionnalité est une composante essentielle de l'artificiel. C'est la définition qu'en donne Paul Valéry, par exemple [elle cite Valéry, Paul, *Cahiers B,* 1910] : Artificiel veut dire qui tend à un but défini. Et s'oppose par là à *vivant*. […]'.[208]

Cette intervention de l'intentionnalité soulignée par C. Larrère nous éloigne de l'artificialité et de la *techné* admises par le poète, car H. Helder accepte la *techné*

[205] Nous nous souvenons ici de l'enfant monstrueux de J. M. Maulpoix. Voir page 46.
[206] David Le Breton affirme à ce propos : « Le corps devient en effet une voie de salut ». David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité, op. cit.,* p. 243.
[207] Marlyn Monroe apparaît une fois dans l'œuvre heldérienne, dans un texte qui questionne précisement la relation entre nature et littérature : *Declaram que a melhor maneira de contemplar a natureza é de cima de uma bicicleta (Marlyn Monroe dixit)* (…). (*PV* : 57). « On affirme que la meilleure façon de contempler la nature, c'est du haut d'une bicyclette (dixit Marlyn Monroe) (…) ». (TNF).
[208] Catherine Larrère, « La naturalisation des artifices », *L'être humain, l'animal et la technique,* Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2007, p. 83.

mais refuse l'intentionnalité préalable. C'est une technique qui se déclenche automatiquement, comme une machine ou la parade amoureuse chez les animaux[209]. En effet, dans le premier poème de « Antropofagia », nous remarquons que le poète admet le processus de modelage, mais qu'il refuse tout modèle. Autrement dit, il reconnaît l'existence de la *techné* tout en refusant de s'inscrire dans la tradition de cette *techné* elle-même :

> *Todo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão*
> *da voz*
> *a insinuação de um gesto uma temperatura*
> *à sua extraordinária desordem preside um pensamento*
> *melhor diria «um esforço» não coordenador (de modo algum)*
> *mas de «modelagem» perguntavam «estão a criar moldes?»*
> *não senhores para isso teria de preexistir um «modelo»*
> *uma ideia organizada um cânone*
> *queremos sugerir coisas como «imagem de respiração»*
> *«imagem de digestão»*
> *«imagem de dilatação»*
> *«imagem de movimentação»*
> *«com as palavras?» perguntavam eles e devo dizer que era*
> *uma pergunta perigosa um alarme colocando para sempre*
> *algo como o confessado amor das palavras*
> *no centro* (*OC* : 273)[210]

De même que le poète reconnaît la *techné* et en réfuse la tradition, il amplifie le paradoxe en évoquant une pensée qui ordonne, refusant par la suite l'existence

[209] Voir page 278 et suivantes.

[210] « Le discours tout en entier n'est que le symbole d'une inflexion/ de la voix/ l'insinuation d'un geste une température/ une pensée préside à son extraordinaire désordre/ ou plus exactement « un effort » non coordonnateur (en aucune façon)/ mais « de moulage » ils me demandaient « on crée donc des moules ? »/ vous n'y êtes pas il faudrait pour cela qu'un « modèle » préexistât/ une idée organisée un canon/ nous voulons suggérer des choses telles que « image de respiration »/ « image de digestion »/ « image de dilatation »/ « image de circulation »/ « avec des mots ? » demandaient-ils et c'était j'en conviens/ une question dangereuse un signal d'alarme qui plaçait pour toujours/ quelque chose comme l'aveu de l'amour des mots/ au centre » Herberto Helder, *Le Poème continu*, *op. cit.*, p. 173.

d'une « idée organisée » antérieure à la *praxis*. Ainsi, le corps est ici évoqué non pas comme un concept, mais comme une série de processus concrets, « respiration », « digestion », « dilatation » et « circulation ». Il apparaît comme un organisme sans queue ni tête et non pas comme une organisation structurée. Il est tout simplement processus ou, selon l'expression de G. Deleuze et F. Guattari, un « corps sans organes »[211]. Le corps ici résiste à l'image que, par exemple, Platon en donne et il correspond plutôt à l'imaginaire moderne tel quel nous le décrit David Le Breton :

> (…) l'image que connaissait Platon, ou même celle du temps de Descartes, celle qui attisait leur méfiance respective, est aujourd'hui bien lointaine. Nos sociétés en ont inventé bien d'autres, de régimes dissemblables. Le rejet de l'image pour des raisons épistémologiques ne tient plus aujourd'hui. Les actuelles images du corps traquent l'imperfection du monde pour y installer la transparence et la cohérence que l'œil du praticien affine ensuite en savoir et en opération concrète.[212]

Afin de comprendre l'opposition entre l'image et l'idée, nous faisons appel à une autre tradition qui prend le contrepied du mépris platonicien de l'image, et est aussi vieille que la planche anatomique : le processus de moulage des parties du corps. Cette tradition débute avec l'école florentine et s'éteint au XIXème siècle avec Charcot. Ces « pièces anatomiques » représentent une résistance à l'*idea* que le dessin a représentée tout au long de l'histoire de l'art ; elles portent en elles cette pratique qui ne sépare pas « l'expérience du savoir »[213]. Dans cette tradition, le corps et son image se confondent totalement, comme l'explique G. Didi-Huberman :

---

[211] Gilles Deleuse et Félix Guatari, *Capitalisme et Schizophrénie 1 – L'Anti Œdipe,* Paris : Les Editions de Minuit, 2005.
[212] David Le Breton, *Anthropologie du corps…, op. cit.,* p. 247.
[213] George Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2008, p. 97.

> (…) l'empreinte réifiée des corps, restituée en tirages positifs, s'est confondu pour une bonne part avec l'opération – avec le découpage – anatomique elle-même (…). Nous savons tous, plus ou moins obscurément, que l'anatomie désigne en nous un « destin » : celui de notre mise en morceaux observables pour autrui, celui de notre mise à mort visualisée.[214]

Or, la présence de la mort est l'un des axes majeurs de la poétique heldérienne. C'est pourquoi nous pouvons considérer cette anthologie comme une biographie d'un être-pour-la-mort. C'est seulement à cette condition que nous faisons nôtre la notion de M. Gusmão à propos du poème « Herberto Helder » [215].

Ainsi, la poésie heldérienne s'affirme non seulement en tant que corps, mais comme un corps vivant, en devenir et fragile. C'est un corps qui s'expose à de multiples tensions – celle du langage, celle de la structure des vers et celle de sa propre conception. Ces lignes de tension relient parfois les extrêmes l'un à l'autre, ce qui nous permet de ressentir la totalité de l'être, et parfois elles se fragmentent en laissant transparaître leurs failles.

À force de vouloir expliquer la poétique heldérienne – et établir ainsi une grille de lecture qui réduirait sa complexité –, la critique a adopté des postures différentes. En règle générale, les critiques ont affirmé les concepts de totalité et de continuité comme l'un des axes majeurs de cette poésie. Nous avançons ici l'hypothèse que, puisque *Ofício Cantante* est l'anthologie de cette poésie, ces axes devraient présider également à sa construction. Cependant, nous avons déjà souligné dans la sous-partie précédente que la totalité[216] n'est qu'un des traits constitutifs d'une multitude de tensions existant dans l'œuvre. Nous allons concentrer notre

[214] *Ibid., ibidem.*, p. 117 et 118.
[215] Voir page 70.
[216] Voir page 46.

analyse sur un autre concept, intrinsèquement lié lui aussi au corps vivant : la circulation. Notamment, la circulation des sens, des textes, des concepts nous aideront à mettre en valeur le rôle que la mouvance et la métamorphose jouent dans la compréhension de cette poésie en tant que corps.

Partons d'un extrait de « A Faca Não Corta o Fogo ». Nous retrouvons ici le rapprochement entre texte et corps :

> *que implacável poder o desta ordem das matérias,*
> *a ordem do acessível,*
> *e o prodígio oh*
> *do ar na luz revolvido de um espaço para o outro,*
> *e de repente entende-se*
> *que um corpo é só um corpo: prova do impossível, ou*
> *impossibilidade, ou*
> *esplendor, ou*
> *que alta tensão! e diz-se:*
> *toca-me, e toca-me, e os dedos*
> *despedaçam-se, e aquilo em que se toca alumia-se*
> *até o intacto, o intocável* (*OC* : 539)[217]

Il s'agit avant tout de relation, de toucher, d'interaction, de déplacement. La poésie est mouvement, différence d'énergie d'un point à l'autre, autrement dit discontinuité. La possibilité de toucher le corps et de le matérialiser forment un paradoxe car, si le poète fait appel à un seul corps, *um corpo é só um corpo,* « Qu'un corps n'est qu'un corps », il existe dans le poème plusieurs corps qui se touchent, *toca-me.* Ce corps unique est ainsi un corps impossible puisque l'acte de création poétique est fragmentation, *despedaçam-se*. Le poème est bâti autour de cette

[217] « quel implacable pouvoir que celui de l'ordre des matières,/ l'ordre de l'accessible,/ et le prodigieux oh/ de l'air dans la lumière révolus tous les deux d'un espace à l'autre,/ et soudainement on comprend/ qu'un corps n'est qu'un corps : preuve de l'impossible, ou/ impossibilité, ou/ splendeur, ou/ quelle haute tension ! et l'on dit :/ touche-moi, et touche-moi, et les doigts/ en morceaux et ce que l'on touche s'illumine/ jusqu'à l'intact, l'intouchable ». (TNF).

différence entre le Un et l'Autre, entre l'inspiration, souvent érotique chez H. Helder qui mêle les corps, et l'énonciation qui les différencie. La poésie heldérienne est constituée d'une série de transformations. S. Rodrigues Lopes parle de circulation pour définir cette poésie :

> Ce que l'on constate avec l'observation des divers modèles de circulation instaurés par le poème et qui y sont inscrits, on peut aussi le constater dans les relations entre le poème, long et composé de poèmes qui se succèdent sans intention d'autonomie ni d'achèvement, et l'enchainement des vers presque toujours caractérisé par la rupture correspondant à une multitude d'opérations ou de manières d'agir qui se succèdent sans structure narrative ni argumentative.[218]

Elle montre ici que la diversité de la poétique heldérienne crée cette tension entre inachèvement et continuité, de sorte qu'aucun savoir – « narratif » ou « argumentatif », selon ses mots – ne se cache à l'intérieur du poème. Subsiste pourtant, dans son analyse, une certaine confusion entre les notions de continuité et de totalité.

En lisant le poème *Última Ciência,* Paula Mourão remarque que H. Helder travaille toujours sur la continuité entre les parties et la totalité :

> (…) d'autre part, le "continuum" de l'Œuvre est renforcé, cette œuvre conçue depuis le début en tant que "Poésie en entier". Chaque livre se structure par lui-même, en écho avec ce Tout, se stratifiant comme une mémoire mouvante. Tout comme l'éclosion de nouveaux sens d'un corps excessif (...).[219]

[218] Silvina Rodrigues Lopes, *A Inocência do Devir, op. cit.,* p. 13,14.
[219] Paula Mourão, "Nome do mundo, diadema", *Viagem na Terra das Palavras*, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 88.

En taxant le corps d'excessif, elle laisse pourtant supposer que *Poesia Toda* ainsi que *Ofício Cantante* comportent des limites, l'excès implique l'existence d'une limite que l'on a dépassée. Autrement dit, l'anthologie doit avoir une queue et une tête, un début et une fin. Ainsi, l'anthologie et les textes qu'elle comporte devraient se présenter comme un *corpus* reconnaissable aux contours définis. L'excès dépasserait ces contours, mais il n'existe que par notre lecture. Toutefois, il nous semble difficile de tracer les contours de l'anthologie *Ofício Cantante* car, si sa fin est assez claire, le début ne l'est pas. En effet, l'anthologie prend son origine en dehors d'elle-même. En insérant son premier poème publié de manière autonome, *O Amor em Visita*[220], dans son premier livre *A Colher na Boca*, Herberto Helder établit d'emblée une tension entre poème et œuvre, entre fragment et totalité. Dès le premier livre, le poème – en tant qu'entité libre – perd son indépendance et se situe dans un mécanisme de tension entre l'unité et l'ensemble.

En ce qui concerne les contours de la fin du recueil, le dernier poème de *Ofício Cantante* sonne comme un point final qui marquerait une coupure entre ce livre-ci et les futurs livres éventuels: *abrupto termo dito último pesado poema do mundo* (*OC* : 618)[221]. En inscrivant clairement cette marque d'achèvement, le poète semble enfermer le tout dans une construction aboutie. Nous pourrions affirmer, sans doute de manière précipitée, que le texte désigne lui-même son achèvement. Toutefois, l'expression « poème ultime » nous laisse entendre un point final qui n'existe pas dans le texte. Cette absence de point, ou cette phrase suspendue dans le silence, résonne dans la date qui suit : ***até*** *novembro de 2008* (*OC* : p. 618)[222]. Tous

[220] Poème publié sous forme de feuillet. Herberto Helder, *O Amor em Visita*, Lisboa: Contraponto, 1958.
[221] « abrupte terme dit ultime lourd poème du monde » (TNF).
[222] jusqu'à novembre 2008 (TNF – le gras est de notre fait).

les volumes[223] de ce recueil finissent par la date de leur production et cette indication finale renvoie à une double datation : il s'agit de ce dernier volume, « A Faca Não Corta o Fogo », mais également de tout le recueil. D'un autre point de vue, nous pouvons voir dans cette datation une menace pour l'achèvement que le terme « poème ultime » semblait impliquer car l'inscription contient non seulement l'année de la composition mais l'expression « jusqu'à », ce qui nous conduit à imaginer une production postérieure qui n'a pas été intégrée au livre. Il est alors possible de s'attendre à une suite, à un recommencement du poème : à une continuité de l'acte créateur.

Nous affirmons que l'œuvre heldérienne trace une continuité sans pour autant nier la fragmentation créée par l'extension temporelle du travail du poète. Le travail du temps inscrit dans ce *continuum* des paradoxes, des déviations et des ratures. Fernando J. B. Martinho souligne justement cette errance propre à la poétique heldérienne : « Le poète semble être arrivé à la fin de son "mouvement erratique", de la "désorganisation", et on ne peut plus apercevoir quels sont les chemins qu'il pourrait suivre afin de survivre à cette destruction rituelle »[224]. L'œuvre est une menace pour elle-même ; c'est un corps vorace.

De plus, la circulation dont nous parle S. Rodrigues Lopes n'instaure pas de continuité par elle-même ; elle met en valeur des nœuds, des lieux qui s'érigent comme des discontinuités dans le texte, telle la valeur des mots dans la poésie moderne expliquée par R. Barthes :

> La poésie moderne, en effet, puisqu'il faut l'opposer à la poésie classique et à toute prose, détruit la nature spontanément fonctionnelle du langage

[223] Subdivisions, poèmes, les noms pour désigner les coupures ou les « livres » dans le recueil sont différents chez la critique qui étudie l'œuvre heldérienne. Nous allons utiliser l'indication volume.
[224] Fernando J. B. Martinho, « Recensão crítica a Poesia Toda – 2 », *op. cit.*, p. 81.

> et n'en laisse subsister que des assises lexicales. Elle ne garde des rapports que leur mouvement, leur musique, non leur vérité. Le Mot éclate au-dessus d'une ligne de rapports évidés, la grammaire est dépourvue de sa finalité, elle devient prosodie, elle n'est plus qu'une inflexion qui dure pour présenter le Mot. Les rapports ne sont pas à proprement parler supprimés, ils sont simplement des places gardées, ils sont une parodie de rapports et ce néant est nécessaire car il faut que la densité du Mot s'élève hors un enchantement vide, comme un bruit et un signe sans fond, comme « une fureur et un mystère ».[225]

R. Barthes semble affirmer que les mots deviennent les blocs de concentration dont il parle et que les autres catégories de mots, ceux qui ont pour fonction précisément d'établir les rapports entre un nom et un autre, sont vidés de leur charge sémantique. Il nous semble que R. Barthes part également du principe que le processus de concentration de la valeur du Mot est atteint, paradoxalement, par une action d'évidement, car le nom acquiert la concentration par l'effacement de sa vérité préétablie. C'est la naissance d'une autre vérité, érigée comme totalité, qui marque cette concentration du mot dans la poésie moderne. La circulation devient alors un échange énergétique entre les Mots, entre les totalités. La grammaire de la poésie moderne n'étant qu'ironie des rapports, elle devient à son tour un terrain vidé, un fil conducteur qui ne s'illumine que lorsque l'énergie d'un Mot est transportée vers un autre. Pour le poète, cette circulation illumine même la page sur laquelle s'inscrit le poème : *Quando alguém escreve, arde o papel por onde/ passa a imagem.* (…)(*OC* : 404)[226]. H. Helder semble faire sienne cette concentration du discours poétique sur les noms. En effet, il affirme que les substantifs ne sont même pas des

[225] Roland Barthes, « Y a-t-il une écriture poétique ? », *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques* , Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 37.
[226] « Lorsque quelqu'un écrit, le papier par où passe l'image/ se met à brûler. (…) » Herberto Helder, *Le Poéme continu…, op. cit.,* p. 267.

mots, mais des objets, effaçant ainsi la discontinuité entre signe et référent qui est à la base de l'écriture classique :

> *Pense-se ainda que os substantivos não são palavras,*
> *mas objectos distribuídos;*
> *e os adjectivos, por exemplo: as qualidades e circunstâncias da colocação dos objectos no espaço. E são até por vezes poderosos substantivos, eles mesmos – objectos rompendo pela sua pressão as membranas morfológicas: são substantivos inventados por circulações imprevistas, por pesos novos.* (*PV* : 142)[227]

La circulation remarquée par S. Rodrigues Lopes prend ainsi un poids plus important que la simple parodie dont nous parle R. Barthes. Le lecteur établit et reconnaît la circulation du texte heldérien. Mais il est vrai qu'il retrouve également les nœuds énergétiques et qu'il a la sensation de l'effacement d'un rapport syntactique qui établirait le texte en tant que syntagme. Pedro Eiras résout peut-être ce paradoxe lorsqu'il affirme que le texte doit être compris comme une dialectique :

> Le texte est une dialectique entre l'établissement des lois de la lecture (le texte en tant que système clos, totalité, fragment, organisation des parties dans la linéarité d'une forme reconnaissable) et l'insurrection contre les protocoles de lecture que le lecteur apporte avec sa connaissance antérieure de la littérature (ou contre les directives de lecture que le texte lui-même commence par suggérer).[228]

[227] « Pensons encore que les substantifs ne sont pas des mots, mais des objets distribués ; et les adjectifs, par exemple : les qualités et les circonstances du placement des objets dans l'espace. Et ceux-ci sont parfois eux-mêmes de puissants substantifs – des objets qui rompent par leur pression les membranes morphologiques : ce sont des substantifs inventés par des circulations imprévues, par des poids nouveaux. » (TNF).
[228] Pedro Eiras, *Esquecer Fausto…, op. cit.,* p. 42. (TNF).

Nous pensons que la remarque de P. Eiras montre qu'un texte qui a pour règle la fragmentation des lois totalisantes (syntaxe, savoir, entre autres) finit par ériger les fragments en tant que totalité eux-mêmes. Un extrait du poème dont le titre met en équation poésie et corps, *O Corpo O Luxo A Obra*, nous montre que cette circulation s'étend au-delà de la structure de la phrase :

Vi
dorsos torcerem-se à volta da sua dor.
No meio
o sorvedouro fazia um laço
de carne. Rodava em torno das válvulas negras
a estrela atómica.
A fronte
ao alto da beleza áspera,
labaredas
vazadas de lado a lado do corpo
como uma corola cesariana.
E nessa
carne focal
curva,
o toque de um ferro vivo, um dedo, um osso
fechado,
no centro das aberturas onde a energia
se desencadeia. (*OC* : 327)[229]

Où commence la strophe ? Dans les majuscules ? Mais dans lesquelles, puisque chaque phrase se décale d'un espace de plus ? La continuité semble ici justement construite par la multitude de signes de fragmentation – celle de la phrase,

[229] « J'ai vu/ des dos se tordre autour de leur douleur./ au centre/ l'abîme formait un nœud/ de chair. Tout autour des valvules noires/ tournoyait l'étoile atomique. Le front/ dominant l'âpre beauté, / des flammes/ déversées par tout le corps/ comme une corolle césarienne./ Et dans cette chair focale/ courbe,/ le contact d'une lame vivante, un doigt, un os/ fermé,/ au centre des ouvertures où l'énergie/ se libère. » Herberto Helder, *Le Poème continu..., op. cit.,* p. 231 et 233.

celle du vers, celle de la strophe. Il n'y a pas de hiérarchie au niveau de la syntaxe. La prosodie du poème établit certains appuis de la musicalité qui se trouvent dans les mots aux voyelles fermées en début d'extrait (*dorso, dor, sorvedouro*) et qui par la suite se déplace vers ceux dont les voyelles sont ouvertes (*válvula, atómica, áspera,* etc.). Il faut y ajouter les concentrés d'allitérations comme celle entre *carne* et *curva.* De plus, la disposition visuelle nous offre d'autres centres d'appui pour la lecture. Le lecteur circule alors parmi toute cette diversité de procédés et met en branle, en circulation, l'énergie et la force du poème. Il accepte et refuse à la fois la fragmentation et la totalisation des vers en tant que texte, en tant que poème. Tout devient ainsi circulation, blessure et cicatrices. Si l'on extrapole cet enchaînement continu de poèmes/vers et qu'on l'accepte comme axe de l'anthologie, nous pouvons affirmer qu'il sert d'argument tant à la lecture d'une continuité totale – et totalisante – de l'œuvre qu'à celle de la fragmentation de la forme et du sujet.

Malgré cette duplicité, la majorité de la critique adhère à une lecture totalisante de l'œuvre. Aujourd'hui, par exemple, dans la présentation du poète par la collection « Gallimard Poésie », le travail d'artisan – de sculpteur – désigne toute la production poétique du poète : « Cette somme poétique connaîtra de nombreuses rééditions jusqu'à aujourd'hui, chaque fois remaniées, amendées et complétées par l'auteur qui retravaille sans cesse son œuvre tel un sculpteur sa glaise »[230]. D'emblée, l'acceptation d'une matière, la glaise d'où surgit le poème, unifie la création poétique heldérienne. Nous soulignons que la notion de création joue un rôle majeur dans cette unification, car la création est l'acte divin par excellence. La création de l'homme, du corps, est l'acte de Dieu qui confère à celui-ci le rôle d'un centre éternel pour ses créatures, même si celles-ci choisissent la damnation ou l'errance, tel Adam.

[230] Herberto Helder, *Le poème continu (1961 – 2008),* Paris : Gallimard, 2009, p. 294.

Rainer Maria Rilke, par exemple, dans la première des *Lettres à un jeune poète*, répond à la question « dois-je créer ? » :

> Prenez-la [la question] comme elle sonne sans chercher à l'interpréter. Peut-être se révélera-t-il que vous avez vocation à être un artiste. Alors acceptez le destin, portez-le, son fardeau, sa grandeur, sans jamais réclamer une récompense qui pourrait venir du dehors. Car le créateur doit être lui-même un monde, il doit trouver toute chose en lui et dans la nature à laquelle il s'est lié.[231]

R. M. Rilke entend que la création doit relier « toute chose », ce qui revient à affirmer la création comme un acte totalisant. J. L. Nancy remarque que la création est à l'origine d'un des piliers les plus puissants de notre pensée de l'acte artistique :

> Au regard d'une « nature », l'art est en défaut d'origine et de fin. C'est aussi pourquoi l'idée judéo-chrétienne de « création » vient à point nommé combler un abîme ouvert entre l'« art » (ou la « technique ») et la « nature », en empruntant aux deux et en les refusant aussi. Ce n'est pas par hasard que la création est passée dans le vocabulaire et dans la représentation de l'art génial. Mais avec cette représentation, on referme aussi bien sur l'art l'aporie d'un autisme divin.[232]

J. L. Nancy souligne ici la rupture entre l'art et la nature effacée par l'utilisation commune du mot création[233]. Il remarque également que cet usage apporte la contradiction d'un repli de la création sur le créateur qui rompt les liens entre la création et le monde extérieur. La liaison, qui était auparavant également la liaison avec le divin, devient affirmation de volonté chez Nietzsche : « ce à quoi

[231] Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète,* Paris : Le Livre de poche, 1989, p. 38.
[232] Jean-Luc Nancy, *Les muses, op. cit.*, p. 50.
[233] Il faut toujours se rappeler la discordance entre l'art et la nature pour H. Helder que nous avons déjà discutée auparavant. Voir page 42.

j'aspire, c'est mon œuvre ! »[234], s'exclame Zarathoustra à la fin de son parcours. Il y a ici un changement radical : du devoir d'être une totalité, chez R. M. Rilke, l'œuvre devient une aspiration, un devenir. Certes, elle garde ses caractéristiques totalisantes chez le philosophe allemand, mais la totalité s'incarne et le corps devient l'axe capable de tout-être : « Le corps est raison, une grande raison, une multiplicité qui a un seul sens, une guerre et une paix, un troupeau et un berger »[235]. D'ailleurs, l'œuvre en tant qu'aspiration marque deux des plus importantes œuvres poétiques du modernisme occidental : Mallarmé et Fernando Pessoa. Nous avons déjà discuté le projet du Livre de S. Mallarmé dans notre sous-partie « Le corps rêvé »[236]. Quant à Pessoa, la non-publication de ses poésies complètes de son vivant a offert à la poésie portugaise moderne la dispersion en tant que processus de construction d'une œuvre. La poésie ultérieure au groupe d'*Orpheu,* elle, le niera ou l'acceptera. Le non-livre de Pessoa est un paradigme semblable au Livre mallarméen. On pourrait croire que la non-publication des projets voulus par F. Pessoa serait le fruit du hasard, fait courant dans l'histoire littéraire. Toutefois, Fernando Pessoa a hésité sans cesse sur la forme et l'ordre de la publication à donner à ses textes. Par exemple, dans sa lettre à Adolfo Casais Monteiro, il regrette le fait que son livre *Mensagem* soit le premier à voir le jour : « Je suis d'accord avec vous, et je l'affirme, avec le fait que ma première publication, *Mensagem*, n'a pas été heureuse »[237]. Il est vrai que F. Pessoa évoque le hasard comme la raison de cette première publication non programmée : « [*Mensagem*] était le premier livre que j'ai réussi, je ne sais pas pourquoi, à avoir organisé et fini »[238]. Mais F. Pessoa exprime dans la même lettre son désir de

[234] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra*, Paris : Les livres de poche, 1983, p. 381.
[235] *Ibid., ibidem.*, p. 48.
[236] Voir page 47.
[237] Fernando Pessoa, "Carta a Adolfo Casais Monteiro", *Quando Fui Outro*, org. Luiz Ruffato, Lisboa: Alfaguara, 2010, p. 191. (TNF).
[238] *Ibid., ibidem.*, p. 191. (TNF).

commencer sa carrière d'écrivain par une réunion des poèmes de son orthonyme. Il exclut, non sans regret, la publication de ses hétéronymes et, dans la note autobiographique de 1935, datant donc de huit mois avant sa mort, dans la partie intitulé « œuvres publiés », il explique : « L'œuvre se trouve essentiellement dispersée, pour l'instant dans des revues variées et des publications occasionnelles »[239]. Remarquons que le poète dit « essentiellement », révélant ainsi la caractéristique première de cette œuvre. De ce fait, la création comme aspiration inscrit dans le corps de l'œuvre les blessures et les dérives de la création elle-même. Elle nie un but au geste créateur. « Je suis incapable de faire des préméditations pratiques »[240], écrit F. Pessoa dans la même lettre.

H. Helder se démarque très tôt du poète d'*Orpheu* dans sa carrière. En effet, dans son poème publié en 1958 et qui a pour titre précisément « Livro », le poète affirme l'œuvre – et la totalité de l'œuvre : *Outono sem legenda. Sinto que o livro/ está maduro* (…)[241]. Or, dans une toute autre perspective, nous pouvons retrouver la marque de l'inspiration dans la poésie heldérienne : l'œuvre subit des amendements, des remaniements ; la poétique qui régit son travail semble plus proche de l'erreur que de la création, de l'expérimentation de l'antre de l'alchimiste que de la reproduction scientifique des laboratoires.

À l'exemple de la présentation du poète publiée chez Gallimard citée plus haut, la critique au Portugal fait appel à cette unicité, à cette continuité de l'œuvre heldérienne. Dans un article de João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, même si l'on peut lire la prudence de ne pas confondre les différentes éditions dans la citation de tous les noms des livres, il semble qu'un projet unique se dessine :

[239] *Ibid., ibidem.,* p. 212. (TNF).
[240] *Ibid., ibidem.,* p. 191. (TNF).
[241] « Automne sans légende. Je sens que le livre/ est mûr (...) » Herberto Helder, "Livro", *Diálogo – suplemento do Diário de Notícias,* n° 57, Lisboa, 25 de março de 1958. (TNF).

> *Poesia Toda, Ou o poema contínuo, Ofício cantante* ou *A Faca não corta o fogo* (sic) suggèrent et contiennent, finalement, l'idée de complétude, de totalité. De tous ces titres, même s'ils ne couvrent pas la totalité de l'œuvre, surgit l'idée de totalité qui n'est pas obtenue par l'addition des parties, mais par la manière dont est construite l'image d'unité. [242]

L'image de l'unité ici évoquée est sans doute confortée par H. Helder lui-même car, juste à titre d'exemple, il a utilisé par deux fois le nom *Ou o Poema Contínuo* pour désigner deux livres complètement différents : la première avec la mention « Súmula » en 2001, le livre qui a révélé le projet d'un long poème continu ; la deuxième fois, et sans la mention, pour reprendre une édition très proche de *Poesia Toda,* donc à caractère anthologique. Quelques critiques remarquent toutefois le partage entre les deux livres que nous appelons de continuité et ceux à caractère anthologique, à l'exemple de R. M. Martelo :

> Heberto Helder a publié *A Faca Não Corta o Fogo – Súmula & Inédita* fin septembre 2008. Comme le sous-titre le suggérait, le livre reprenait le principe sélectif qui, sept ans auparavant, présidait à l'élaboration de *Ou o Poema Contínuo – Súmula ;* par ailleurs, il a réitéré le choix déjà fait de l'œuvre poétique, malgré l'inclusion de quelques (rares) poèmes.[243]

Ce critique considère toutefois les différentes éditions anthologiques comme un livre unique qui évolue dans le temps : « *Ofício Cantante,* la version la plus récente du livre qu'Herberto Helder a tout d'abord appelé *Poesia Toda* et puis *Ou o Poema Contínuo* et qui, comme l'on sait, a été actualisée d'une édition à l'autre, avec

[242] João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, "A *faca não corta o fogo*: contextos poéticos de uma biografia", *Diacrítica,* n°23, Braga: Universidade do Minho, Março de 2009, p. 67.
[243] Rosa Maria Martelo, "Assassinato e assinatura", *A Forma Informe – leituras de poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 83.

de corrections soit dans le titre soit dans le contenu (…) »[244]. Pour R. M. Martelo, il s'agit donc de corrections et non d'erreurs ou d'errance, comme si le poète poursuivait le but de la perfection du livre mallarméen[245], laissant ainsi de côté toute possibilité d'ouverture et de fragmentation. Dans cet article, R. M. Martelo n'oublie pas que la première anthologie de l'auteur publiée en 1967, *Ofício Cantante*, a le même titre que son anthologie la plus récente. Certes, R. M. Martelo n'inclut pas directement la version de 1967 dans la série *Poesia Toda*, mais elle juge que celui-ci a été le premier livre à « caractère anthologique »[246] du poète et nous invite à le juger soit comme le livre précurseur, soit comme une ébauche du projet. D'un bout à l'autre, le caractère anthologique de ces livres justifie l'unification des différentes éditions en tant qu'un seul livre qui évolue dans le temps. La note d'introduction du volume de 2009 pose pourtant une différence cruciale entre les éditions homonymes, celle de 1967 et celle de 2009 : *Ofício Cantante foi o título escolhido para a primeira publicação, em 1967, de poemas reunidos do autor, na colecção Poetas de Hoje, da extinta Portugália Editora, título agora recuperado para a sua poesia completa* (*OC* : 05) [247]. Nous passons du « recueil des poèmes », *poemas reunidos,* en 1967, à la poésie complète, en 2009. Il est vrai que quelques critiques ont remarqué le déplacement des noms des livres, comme par exemple Helena Carvalhão Buescu : « *Ofício Cantante*, publié en 2009, a pour sous-titre *poésie complète*. Mais pas, précisément, *Poesia Toda*. Cela nous invite à la réflexion »[248]. Toutefois, malgré la remarque, le critique ne suit pas le raisonnement. La notion de complétude contenue dans l'appellation « poésie complète » de la version de 2009 pose d'autres questions,

[244] *Ibid., ibidem.,* p. 84. Les marques en gras sont de notre fait.
[245] Voir page 40.
[246] Rosa Maria Martelo, "Assassinato e assinatura", *A Forma Informe..., op. cit.,* p. 84.
[247] « *Ofício Cantante* fut le titre choisi pour la première publication, en 1967, d'un recueil de poèmes de l'auteur, dans la collection Poetas de Hoje (Poètes d'aujourd'hui) de chez Portugália Editora, aujourd'hui disparue ; le titre est désormais récupéré pour sa poésie complète ». (TNF).
[248] Helena Carvalhão Buescu, "Herberto Helder: uma ideia de poesia omnívora", *Diacrítica, op. cit.,* p. 59.

par exemple celle de la mort et de la fin de la création, comme nous l'analyserons plus tard[249]. Confondre le recueil de « poèmes réunis » et la « poésie complète » équivaut à confondre le corps et ses parties, comme si l'on pouvait accepter le principe de la diadochie pour comprendre le recueil. Le modèle de la diadochie renforce la dimension totalisante que la notion de corps porte en elle-même, comme l'explique F. Dagognet :

> Dans le véritable corps, le tout l'emporte sur les parties, c'est même pourquoi il s'impose avec sa nouveauté et sa puissance. Rappelons, à ce sujet, les règles de la « diadochie » : dans ces êtres structurés (comme un cristal) il est possible de procéder à des substitutions et quelques réaménagements d'importance, à conditions que les « remplaçants » respectent des contraintes à la fois métriques (dimensions) et électroniques (charges). Ils ne modifient pas pour autant le squelette intégrateur : celui-ci l'emporte tellement qu'à la limite il tolère des unités légèrement différentes (il suffit qu'on puisse compter sur leur similitude).[250]

Or, le principe de similitude ne s'applique pas à des textes. Leur taille, leur contenu – disons leur charge électrique pour rester dans la métaphore scientifique – ne se ressemblent pas. Que dire de l'exclusion de *Cobra* et de l'inclusion de « A Faca Não Corta o Fogo », dans le livre de 2009 ? Le principe de la diadochie ne s'applique pas ; l'altération de la composition du cristal introduit alors une différence énergétique, une faille, c'est-à-dire une discontinuité qui est souvent la cause de la fragmentation du cristal ; plus souvent encore, cette discontinuité se révèle être le point privilégié de la fracture, dans le cas d'une exposition à une force extérieure.

[249] Voir page 249.
[250] François Dagognet, *Le corps*, *op. cit.*, p. 10.

Il nous faut alors analyser les différentes parties qui composent le recueil de 2009 et les mettre en relation avec leurs livres d'origine pour comprendre l'impression de continuité – et de totalité – que l'on ressent à la lecture de *Ofício Cantante* qui est pourtant continuellement remise en cause par le texte lui-même.

I.A.2 – Le corps voulu : le corps brisé

La dernière version du recueil *Ofício Cantante* contient vingt et un volumes dont les cinq premiers constituaient la première version du livre anthologique de 1967. Dans la première édition de *Poesia Toda*, en 1973, le poète publie son œuvre poétique en deux volumes. Le premier garde le sous-titre de *Ofício Cantante*, mais le deuxième volume ouvre avec « Comunicação Académica » et inclut tous les poèmes publiés jusqu'à « Antropofagias ». Les poèmes traduits par H. Helder dans *O Bebedor Nocturno* font partie du premier volume. Remarquons que « A Máquina Lírica » e « A Máquina de Emaranhar Paisagens » sont placés au deuxième volume. En 1981, le poète réunit les deux tomes en un seul et *Poesia Toda* augmente de trois volumes. En 1990, le poète garde la version en un seul livre, le nom *Poesia Toda* et y inclut trois volumes de plus. Les changements qui ont lieu entre la deuxième et la troisième édition sont d'ordre structurel et l'on voit par exemple les textes en vers parus dans *Photomaton & Vox* perdre leur nom d'origine – dans les deux éditions antérieures, ils étaient réunis sous le titre « *Photomaton & Vox* » et deviennent désormais « Dedicatória ». En 1996, *Poesia Toda* est publié pour la dernière fois sous ce nom et réunit l'œuvre du poète jusqu'à *Do Mundo.* Les éditions parues dans les années 2000 changent la façon de structurer l'œuvre heldérienne, puisque c'est en 2001 que le poète publie la somme poétique, le « poème continu », *Ou o Poema*

Contínuo – súmula. Les coupures entre les livres sont effacées et font place à un long poème qui exclut plusieurs fragments des volumes déjà publiés dans *Poesia Toda.* Ici, le corps devient unifié ; mais nous remarquons que la continuité voulue détruit la totalité. Nous avons alors imaginé que le corps total se posait simplement comme une anthologie et que, à partir de cette anthologie, le poète traçait la ligne de continuité. Toutefois, en 2004, paraît *Ou o Poema Contínuo* qui reprend la forme anthologique. Le poète efface ainsi la « poésie en entier » en faveur du « poème continu », mais n'abdique pas de la totalité ni de la fragmentation du *corpus.* Les doutes se renforcent avec la publication de *A Faca Não Corta o Fogo,* en 2008, qui change une fois de plus le nom du « poème continu » en y ajoutant un nouveau volume. Il nous semble que l'instabilité du *corpus* heldérien trouve un moment de repos avec la publication en 2009, de *Ofício Cantante,* car le poète reprend le titre de son premier livre anthologique et assume le sous-titre « poésie complète ». Nous allons donc retracer cette histoire en montrant le dialogue critique entre les analystes de l'œuvre heldérien, le poète et le *corpus* poétique lui-même.

I.A.2.a – « ce qui se perd de toi, ma voix le fait renaître ».[251]

Tout d'adord, les cinq premiers poèmes de *Ofício Cantante* ont été publiés soit sous forme de livre – *A Colher na Boca*, *Poemacto*, *Lugar*, *Electronicolírica* – soit dans des revues spécialisées – « A Máquina de Emaranhar Paisagens ». En 1967, la critique ne parlait pas d'anthologie mais d'une réunion de « quelques livres », comme l'atteste l'article de João Gaspar Simões :

[251] - *o que se perde de ti, minha voz o renova* (*OC* : 24). Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 21.

> Nous nous plaignons de la stérilité de la toute nouvelle poésie, pointant du doigt (...) le caractère presque squelettique de ses poèmes, pour la plus part, il est vrai, sans aucune chair, si ce n'est la peau sur les os. Or, Herberto Helder, qui vient de réunir dans un seul volume dans la "collection Poètes d'aujourd'hui" de Portugália Editora, **quelques** uns de ses livres publiés entre 1961, date de publication de "A Colher na Boca" et 1964, date de publication de "Electronicolírica" qui paraît dans le volume actuel, heureusement intitulé "Ofício Cantante", (…) Herberto Helder, disions-nous, malgré tout son lyrisme scientifique, sa trop nouvelle conception de la poésie, est tout ce que vous voudrez sauf un hypotendu, un animal au sang froid. Plutôt le contraire, nous le considérons comme le plus hypertendu des poètes de la seconde moitié du XXème siècle.[252]

Le critique a pris en compte l'exclusion de plusieurs textes ou de quelques livres déjà publiés à l'époque et qui ne figurent pas dans le recueil. En effet, cet *Ofício Cantante* n'inclut pas « Comunicação Académica » ni *Húmus*, parmi tant d'autres textes pourtant publiés avant l'anthologie. Il nous semble important de montrer que le critique remarque tant la structure que la vitalité et la force de la production heldérienne, car le poème est plus que « la peau sur les os » ; il est hypertendu, a le sang chaud. Autrement dit, la métaphore d'un animal vivant, fort et agressif – un « animal carnivore », dira H. Helder plus tard – semble se dessiner peu à peu comme qualificatif privilégié pour décrire cette poésie.

Revenons, une fois de plus sur l'appellation « anthologie », utilisée cette fois-ci par M. de F. Marinho pour désigner *Ofício Cantante* :

> L'usage fréquent des interjections *oh* et *ah,* et également des points d'exclamation va être, peu à peu, mis de côté : si on le trouve toujours dans les premières éditions de *O Amor em Visita* (1958) ou de *A Colher*

[252] João Gaspar Simões, "Recensão crítica a *Ofício Cantante*", *Diário de Notícias,* Lisboa, 22 de fevereiro de 1968, p. 1 e 2.

> *na Boca* (1961), dès *Ofício Cantante* (1er ensemble de l'œuvre de Herberto Helder (1967)), il sera pratiquement abandonné.[253]

L'étude très détaillée des changements du texte faite par M. de F. Marinho est sans doute l'une des premières analyses de la mouvance du texte heldérien. Toutefois, l'essayiste essaye de trouver un but, un axe capable de donner la direction de ces changements, et une bonne partie de ses conclusions sur la mouvance du texte seront remises en question par les éditions postérieures.

A Colher na Boca s'avère être également le premier livre publié par l'auteur, en 1961. Le premier poème, « Prefácio », ne connaît pas d'altérations tout au long des éditions. Par contre, le deuxième ensemble de poèmes, « Tríptico », était auparavant un cycle, « Ciclo », de cinq poèmes précédés d'un poème préface, « *Transforma-se o amador na coisa amada'* com seu », lors de la parution de *A Colher na Boca,* de la version de *Ofício Cantante* de 1967, de la première et de la deuxième édition de *Poesia Toda*. La forme actuelle s'est imposée lors de la publication de la troisième édition de *Poesia Toda* où le premier, le quatrième et le cinquième poème ont été exclus de « Ciclo » et le poème inspiré du célèbre sonnet de Luís de Camões est devenu la première partie du triptyque. « Ciclo » a été publié pour la première fois en 1956, dans la revue *Graal* sous le titre « Para Um Ciclo de Amor ».

M. de F. Marinho considère « *Transforma o amador na coisa amada'* com seu », lorsqu'il précédait « Ciclo », comme une introduction qui définissait une « théorie de l'amour ». Elle admet ainsi que l'organisation de *A Colher na Boca* est due à une thématique[254]. Cette thématique serait alors la raison de l'inclusion de *O*

[253] Maria de Fátima Marinho, *Herberto Helder: A Obra e o Homem*, Lisboa: editora Arcádia, 1982, p. 26 et 27.
[254] Elle souligne également les thèmes « corps » et « terre ».

Amor em Visita dans ce volume. Le poème a été publié en 1958, dans une édition d'auteur, pour la collection *Contraponto.* Des fragments du poème sont parus antérieurement : une partie a été publiée, en 1957, dans le cahier « Ágora Páginas de Poesia »[255] du journal *A Voz do Tejo.*

Si nous considérons la volonté de création d'un seul et long poème qui traverse toute la poésie de H. Helder, nous pouvons affirmer avec prudence que le poète avait annoncé cet axe continu dès la première édition de *A Colher na Boca*, puisqu'il y inclut le volume publié auparavant, *O Amor em Visita.* Nous remarquons également quelques traits caractéristiques de la construction du livre à caractère anthologique puisque le poète fait figurer une petite note qui indique la date de création des poèmes : *Este livro foi escrito entre Março de 1953 e Maio de 1960* (*CB* : 06). Certes, l'analyse de l'inclusion de *O Amor em Visita* dans l'édition de *A Colher na Boca* doit prendre en compte les contingences du système littéraire (maison d'édition, marché littéraire, environnement intellectuel, entre autres composantes du système). Ce système suppose un premier livre fort et représentatif de toute la versatilité et toute la capacité de production du nouveau poète ; mais la pratique de réunir sa production tout comme la note chronologique qui y figure nous permettent de constater la présence des signes de la quête de cette continuité qui reliera l'œuvre de H. Helder. Remarquons, par exemple, que *O Amor em Visita* y est inclus non pas comme une première partie ou un livre à part, mais comme un poème inséré dans *A Colher na Boca*. L'exclusion de certains textes nous conforte également dans l'affirmation des signes d'un livre anthologique vorace, car, malgré la pression de la première publication, plusieurs textes parus avant 1961 ne sont pas présents dans le premier livre publié dans la capitale portugaise. Pour citer quelques

[255] "Exerpto de um poema de Herberto Helder", Suplemento "Ágora Páginas de Poesia", *A Voz do Tejo,* Lisboa, 18/ 05/1957, p. 6.

exemples, aucun des premiers poèmes publiés à Funchal dans deux des revues créées par le groupe de l'Île de Madère – à savoir la collection *Arquipélago*, en 1952, où l'on trouve huit poèmes d'Herberto Helder – « Salmo em que se Fala das Alegrias Secretas do Coração », « História », « História da Índia Perdida », « Para a Maria Madalena », « Ode Fúnebre », « Miniatura de Esfinge sobre a Mesa de Trabalho » et « II dos Sete Poemas para a Mãe » - et le cahier *Poemas Bestiais,* avec trois poèmes de l'auteur – « Aviso Indispensável », « Poemas de Intenções Morais », « Estalactite Ilegal », ne s'y trouve.

Il faut remarquer ici que, dans l'histoire de la critique de la poésie d'Herberto Helder, l'unification de toute son œuvre est le fruit d'une pratique courante dans les études littéraires, car le mot même de « création » représente déjà un trait totalisant intrinsèquement lié à toute poésie, comme nous l'avons évoqué plus haut[256]. D'ailleurs, la désignation « poésie », elle-même héritière d'une position de force dans la hiérarchie des arts, tend à unifier tout acte poétique sous l'action d'une même force. C'est cette force que nous trouvons dans l'évocation, lors de la publication de *Poesia Toda,* en 1973, de F. Guimarães à propos de sa première lecture de *O Amor em Visita* :

> En 1958, publié par la maison " Contraponto" – où un éditeur underground, Luiz Pacheco, révélait quelques auteurs importants, surtout ceux qui venaient des surréalistes -, paraissait ce petit livre de 16 pages qui s'intitulait *O Amor em Visita* (…) qui aurait été un livre d'amour si Herberto Helder ne nous avait pas avertis, par le biais d'une épigraphe d'Ortega y Gasset, que "no sabemos que quiere decir el autor con la palabra 'amor'". Il soulignait ainsi le désaccord essentiel qui existe à l'intérieur de l'action circulaire qui englobe toute la

[256] Voir page 93.

> création de la poésie, lorsque celle-ci, faisant appel tant au langage qu'à l'imagination, devient fugace et visitatrice.[257].

Pour comprendre l'extrait ci-dessus de F. Guimarães, il nous faut présenter l'épigraphe complète de Ortega y Gasset :

> *El lector irresponsable, que es el más solito, patina con los ojos por estas líneas, y cree que se ha enterado, porque no contienen abstrusos signos matemáticos. Pero el buen lector es el que tiene casi constantemente la impresión de que no se ha enterado bien. En efcto, no entendemos suficientemente esos versos porque no sabemos qué quiere decir el autor con la palabra "amor".* (*CB* : 8)

Cette épigraphe porte sur l'acte de lecture ; dans une certaine mesure, elle parle de la reconnaissance de l'existence de la circulation des sens dans les mots les plus ordinaires comme l'amour. La mise en cause de l'acte de lecture et l'insinuation que H. Helder venait du groupe des surréalistes nous montrent que F. Guimarães essaye de classer l'œuvre de H. Helder sous l'étiquette du surréalisme portugais ; nous verrons plus tard que cette étiquette ne sert pas à désigner la place historique du poète dans la littérature portugaise[258]. Cependant, nous soulignons que l'héritage romantique que l'on trouve dans la définition de la poésie par le surréalisme – et dans la critique qui l'affirme – nous aide à comprendre l'axe totalisant que F. Guimarães essaie d'esquisser pour expliquer la poésie heldérienne. Tout d'abord, il note la dispersion du sens du mot « amour » du titre, soulignée par l'épigraphe choisie par le poète. De cette relation d'éclatement, F. Guimarães déduit que la *poïèsis* est en soi un élément totalisant de la poésie : « action circulaire qui englobe toute création ». Cette

[257] Fernando Guimarães, "Acerca da publicação de "Poesia Toda" de Herberto Helder", *Colóquio, Letras*, n° 15, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Setembro de 1973, p. 70.
[258] Voir page 198.

affirmation révèle la part due au Romantisme qui prétend que l'acte de création poétique est comparable à celui du démiurge. Or, pour F. Guimarães, ce lien reste opérationnel car la poésie fait appel autant au langage qu'à l'imagination[259]. Au commencement était le verbe, nous dit le démiurge majeur. Ainsi, la *poïèsis*, ou l'utilisation d'une technique, ne suffit-elle pas à caractériser l'acte de création ; en subsiste cette partie mystérieuse, la « dispersion » dont nous parle F. Guimarães, qui passe, tel un courant électrique par le corps de la poésie, faisant de celle-ci un espace de fugue – donc d'ouverture et de décentralisation – et de visitation, autrement dit, un centre totalisant. En effet, la dynamique du poème *O Amor em Visita* entre un homme qui chante et une femme qui l'inspire se construit autour de ce double mouvement de fugue et de visitation, comme le montrent ces deux vers : - *o que se perde de ti, minha voz o renova/ num estilo de prata viva* (OC : 24)[260]. Nous retrouvons cette dynamique entre la vie et la mort, entre l'ouverture et la clôture. *O Amor em Visita* dialogue avec le livre biblique du *Cantique des cantiques*, comme le remarque Ana Luísa Alves : « Femme, homme, amour, quête, émerveillement, Nature et anxiété font partie de la parole poétique du livre biblique du *Cantique des cantiques* et de *O Amor em Visita* de Herberto Helder »[261]. Malgré la présence claire de l'hypotexte biblique dans le poème heldérien, A. L. Alves remarque que la voix masculine est la seule à se manifester dans le poème : « la figure masculine – le sujet poétique – s'auto-caractérise par une forme presque narcissique, justifiant son caractère sublime face à la femme aimée, et ainsi il obtient la relation amoureuse,

[259] La différence entre l'usage du langage et l'usage de l'imagination n'est pourtant pas évidente dans l'article de F. Guimarães. Pour simplifier, disons pour le moment qu'elle opposerait l'usage de la langue et la construction d'une langue personnelle propre au poète. Pour plus de précisions, voir page 252.

[260] « – ce qui se perd de toi, ma voix le fait rennaître/ dans un style de vif argent », Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 21.

[261] Ana Luísa Alves, "Nexos Intertextuais entre O Amor em Visita, de Herberto Helder e O Cântico dos Cânticos", *Textos e Pretextos,* n°1, inverno 2002, Lisboa, p. 6.

c'est-à-dire le but majeur de sa quête »[262]. Cette position omniprésente de la voix masculine est pourtant brisée par le manque de l'autre, la femme, car l'homme n'est qu'un véhicule du pouvoir féminin, comme le remarque l'essayiste : « L'homme figure alors comme véhicule de passage, ou matière brute qui atteint son excellence dans l'union avec la femme ; cet aspect corrobore sa dépendance vis-à-vis de la figure féminine, son moyen de salut »[263]. Nous soulignons également que la femme elle-même dépend de la voix masculine, comme le montrent ces vers de la première partie de *O Amor em Visita* : *Mulher quase incriada, mas com a gravidade/ de dois seios* (…) (*OC* : 19)[264]. Un autre point essentiel éloigne le texte du *Cantique des cantiques* : l'union entre l'homme et la femme ne se concrétise jamais dans le poème de H. Helder ; elle reste pur désir et hypothèse assujettie à un temps propice. Ce temps est lié sans doute aux cycles naturels, au même titre que dans le texte biblique. A. L. Alves remarque cette différence importante entres les deux textes, mais assume l'union comme possible et efface ainsi la fragmentation cruciale existante dans le texte heldérien. Cette fragmentation se résout sans doute dans un temps autre comme une promesse, mais apporte au texte l'inachèvement des amants, et l'axe du texte se déplace donc d'un point de stabilité – l'union – à un autre qui fuit toujours et ne se stabilise qu'au moment de la mort – le désir.

En 1961, l'épigraphe d'Ortega y Gasset régit tout le recueil *A Colher na Boca* ; s'y s'ajoutent deux autres épigraphes. À cette occasion, l'épigraphe de Ortega y Gasset est à l'origine d'une des critiques les plus féroces contre H. Helder, celle de Goulart Nogueira de la revue *Tempo Presente* : « Je n'ai pas aimé me retrouver face à l'homme de lettres espagnol. Juste avant d'entrer dans le poème, j'ai eu

[262] *Ibid., ibidem.,* p. 7.
[263] *Ibid., ibidem.,* p. 7.
[264] « Femme comme incréée, mais avec la gravité/ des deux seins (…) ». Herberto Helder, *Le Poème continu…,* p. 13.

l'impression d'aller écouter un imposteur. Quel hôte indésirable ! (…) Helder lui aussi a sa part de médiocrité : c'est son côté Ortega »[265]. Curiosité historique de la réception de l'œuvre heldérienne mise à part, si F. Guimarães voit dans la « dispersion » un axe capable de réunir la poésie, G. Nogueira prend le parti de la rupture : il lit comme un déphasage l'inclusion de la mort dans un chant qui lui rappelle les figures de Boticelli : « (…) parce qu'on trouve une conscience et un désir de couper la continuité, la descendance, comme qui prétendrait effacer un péché capital et couper l'erreur héréditaire » [266]. Sans prendre en compte les multiples signes de fragmentation et de discontinuité présents dans le texte de H. Helder, mais à cause de l'influence des dogmes de l'église catholique, G. Nogueira figure parmi les premiers critiques à nous mettre en garde contre une lecture trop vite totalisante de l'œuvre.

Toutefois, deux autres épigraphes sont rajoutées à *A Colher na Boca.* La première souligne la cohérence de la thématique amoureuse : *Como se haja poemas que não sejam de amor! (Nota de ANTÓNIO MARIA LISBOA na margem de um livro)* (*CB* : 8) [267]. L'imposition de l'amour comme thématique unique efface d'emblée tout ce qui peut être à l'extérieur de cette force. Mais le poète nuance ses propos d'amour avec la deuxième épigraphe, celle d'Albert Camus :

> Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulèves les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un

[265] Goulart Nogueira, "Recensão a A Colher na Boca", *Tempo Presente*, n°24, III ano, Lisboa: José Maria Alves, 1961, p. 103.
[266] *Ibid., ibidem.*, p. 103.
[267] « Comme s'il pouvait y avoir des poèmes qui ne soient pas des poèmes d'amour ! (Note d'António Maria Lisboa à la marge d'un livre) » (TNF).

> monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux. (*CB* : 8)

Ici, Herberto Helder semble admettre la totalité du fragment – « chacun des grains » – qui suffit à elle seule à rendre l'homme heureux. Toutefois, les liens entre l'homme et l'univers n'est plus de l'ordre du *logos*. Le travail de Sisyphe, travail infini si bien que le *logos* devient imagination, « il faut l'imaginer ».

Nombreux sont les critiques qui ont remarqué les traits qui lient *O Amor em Visita* et le nouveau poème *A Colher na Boca*. Par exemple, E. Prado Coelho affirme que le livre est un « ensemble plus vaste appelé *A Colher na Boca* »[268]. La désignation « ensemble » suppose une organisation où le tout dépasse la somme des parties. A. L. Alves remarque, elle aussi, une relation intrinsèque entre le poème et l'ensemble *A Colher na Boca* lorsqu'elle affirme une thématique heldérienne : « la thématique de la primordialité culturelle et des sentiments chez Herberto Helder »[269].

La « raison poétique » amoureuse ou celle de « la primordialité culturelle » n'expliquent pourtant pas l'appartenance du quatrième poème au volume ; en effet, Maria de F. Marinho remarque que « O Poema » se rapproche d'une métapoésie qui marquera la production de l'auteur dix années plus tard, avec la publication de « Antropofagias ». Elle essaye d'établir les liens entre ce texte et *A Colher na Boca* en faisant appel à une différence de tonalité entre « O Poema » et « Antropofagia » :

> Malgré le caractère notablement métalinguistique de ces poèmes, nous pensons que ce type de métalangage s'éloigne de celui pratiqué à partir de *Antropofagia* (1971). Tandis que dans *A Colher na Boca,* la définition du poème a un fond clairement métaphorique, dans *Antropofagias* et dans

[268] Eduardo Prado Coelho, *A Noite do..., op. cit.*, p. 125.
[269] Ana Luísa Alves, "Nexos Intertextuais...", *Textos e Pretextos, op. cit.*, p. 6.

> les textes qui suivent, on trouve une théorisation « froide » et « sans illusions » sur le langage poétique, qui le remet même en cause.[270]

L'essayiste accepte donc une unité « métaphorique » pour *A Colher na Boca.* Maria Lúcia Dal Farra caractérise également « Antropofagias » comme le point d'arrivée où les lignes de fuite des premiers textes du poète se rencontrent. Les lignes de fuite, elle les trouve déjà dans les deux épigraphes qui ouvraient la première édition de *O Amor em Visita,* cicatrice qui « (des)orientait » le lecteur. M. L. Dal Farra pense que la désorientation du lecteur conférait à l'œuvre heldérienne un axe susceptible de l'orienter : « c'était ainsi qu'en 1958 H. Helder scellait explicitement la direction d'une œuvre qui se voulait *autarcique* »[271].

Revenons sur « O Poema » ; des fragments ou des extraits de ce poème ont été publiés dans les revues et les magazines spécialisés. Une partie apparaît sous le titre « Sobre o Poema »[272], en 1957, dans le premier numéro du magazine *Folhas de Poesia.* Ces fragments ont été intégrés à la deuxième anthologie du cahier *Pirâmide*[273], en 1959, et ont également été publiés par le magazine *Távola Redonda*[274], en 1962. Le poème souligne tout au long de ses sept parties la circulation et la voracité comme axe structurant de la poésie heldérienne : *e por todas as coisas corria o sopro alucinado/ e redentor/ de um primeiro minuto de entre as mãos e a obra* (*OC* : 41)[275]. Le poète affirme lui aussi l'existence d'une œuvre, d'un objet supérieur et total qui englobe tout le travail poétique. Le dernier vers cité ici met en exergue précisément la circulation entre l'œuvre et les mains, ce qui nous

[270] Maria de Fátima Marinho, *Herberto Helder, A Obra e o Homem, op. cit.,* p. 64.
[271] Maria Lúcia Dal Farra, *Alquimia da Linguagem – Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder,* Lisboa: IN/CM, 1986, p. 102.
[272] "Sobre o Poema", *Folhas de Poesia,* n° 1, Lisboa, Janeiro de 1957, p. 10.
[273] "Poema", *Pirâmide Antologia n° 2,* Lisboa, 1959.
[274] "Poema", *Távola Redonda,* n° 19, Coimbra, Novembro de 1963, p. 13.
[275] « sur toute chose courait le souffle halluciné/ et rédempteur/ d'une première minute d'entre les mains et l'œuvre ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 43.

conforte dans l'acceptation de notre conception de la *poïèsis* comme travail, régi, sans doute, par des forces tel l'amour. Toutefois, comme le montre « *Transforma-se o amador na coisa amada*, com seu », l'amour lui aussi est un travail, proche de la sculpture. Ce glissement de la conception de la poétique, autrement dit la poésie – force totalisante – devient travail, inscrit la discontinuité dans la totalité. Cette discontinuité, propre au travail[276], cache en fait un autre aspect important : le travail crée sans cesse de nouveaux objets qui s'ajoutent à ceux qui existent. Ces ajouts nient ainsi la totalité elle-même, car ils montrent que la création, loin de l'affirmer, remet la totalité en cause[277].

Le travail n'est pourtant pas celui d'un démiurge, mais une circulation d'énergies – sexuelle, amoureuse, entre autres – entre le poète et sa muse. Le poème « Fonte » qui suit « O Poema » confirme le rôle de la maternité et de l'érotisation de la maternité dans la création de la poésie. Ce poème a été publié tout d'abord dans le périodique *A Briosa*[278], en 1954, et plus tard dans le magazine *Búzio* où l'on trouve également le poème « Regresso » qui n'a pas été intégré à l'œuvre du poète par la suite. « Fonte » joue, dès la publication en 2001 de *Ou o Poema Contínuo – súmula,* un rôle très important. En effet, le poète commence la version de 2001 par la deuxième partie de « Fonte ». Ce poème est ainsi le premier « nœud d'énergie » du « poème continu »[279]. Nuno Júdice analyse cet extrait et remarque qu'il « ouvre la voie » à deux caractéristiques de la poésie heldérienne : aux champs lexicaux

[276] Nous pensons ici aux « machines-désirantes » de G. Deleuze et F. Guattari. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe,* Paris : Les Éditions de Minuit, 1972/1973.
[277] Nous songeons ici à la mise en question de la nature par le livre, comme nous l'a montré J. Derrida. Voir page 47.
[278] "Fonte", *A Briosa*, Coimbra, 06/02/1954
[279] La petite note d'introduction du livre précise : *O poema contínuo parecia não exigir a escusa das partes que não eram punti luminosi poundianos, ou núcleos de energia assegurando uma continuidade imediatamente sensível. O livro de agora pretende aceitar a excusa* (...) *para que da pauta se erga a música* (...) (*OPC* : 5). « Le poème continu semblait ne pas exiger l'exclusion des parties qui n'étaient pas des *punti luminosi* poundiens, des nœuds énergétiques assurant une continuité immédiatement sensible Le livre actuel prétend admettre les exclusions (…) pour que la musique s'élève de la partition (…) ». (TNF).

complexes liés à l'alchimie – l'eau et le feu, puisque le poème met en parallèle les gouttes et la lanterne –, et à une structure syntaxique faite de la coordination des phrases qui « cherche un moment archaïque de la langue »[280]. Ces structures archaïques seront davantage visibles dans « A Faca Não Corta o Fogo », ce que corrobore N. Júdice lors qu'il trace une « cohérence stylistique de l'œuvre »[281]. Le fait que le « poème continu » ne commence qu'avec « Fonte » montre que tous les poèmes qui figurent antérieurement à celui-ci ont deux valeurs distinctes selon la posture adoptée face à la poésie complète : si la poésie complète n'est pas le « poème continu », les poèmes antérieurs à « Fonte » renforcent le caractère anthologique et historique de *Ofício Cantante.* Entre eux et « Fonte », il y a une sorte de hiérarchie de valeurs. Si la poésie complète est le « poème continu », ces poèmes qui n'y figurent pas fonctionnent comme une sorte d'excès, de préface ou d'introduction à la poétique de la continuité. Pourtant, dans un vers de la deuxième partie de « Fonte », le poète nous montre l'un des aspects de la « non-séparabilité »[282] de son œuvre :

> *As mães são as mais altas coisas*
> *que os filhos criam, porque se colocam*
> *na combustão dos filhos, porque*
> *os filhos estão como invasores dentes-de-leão*
> *no terreno das mães.*
> *E as mães são poços de petróleo nas palavras dos filhos,*
> *e atiram-se, através deles, como jactos*
> *para fora da terra.* (*OC* : 48)[283]

[280] Nuno Júdice, "As Fronteiras do Poético na Poesia de Herberto Helder", *Diacrítica, n° 23, op. cit.,* p. 146. (TNF).
[281] *Ibid., ibidem.,* p. 147. (TNF).
[282] Le terme a été utilisé par E. Prado Coelho. Eduardo Prado Coelho "Herberto Helder: A Não-Separabilidade", *O Cálculo das Sombras,* Lisboa : Asa, 1997, p. 321 – 325.
[283] « Les mères sont la plus haute/ création de leurs enfants, car elles entrent/ dans la combustion de leurs enfants, car/ leurs enfants sont comme d'envahissantes dents-de-lion/ sur le sol des mères./ Et les mères sont des puits de pétrole dans les mots de leurs enfants,/ c'est par eux qu'elles fusent/ de la terre ». Herberto Helder, *Le Poème continu..., op. cit.,* p. 47.

La dynamique entre la mère, la matrice, et son fils nous montre que chaque nom, chaque catégorie – mère, fils, entre autres – trouvent toujours son origine dans une autre catégorie. En même temps que la matrice donne forme à un corps, elle fonde son statut, son nom dans la forme donnée à la progéniture. Il nous est ainsi très difficile d'attribuer une place stable à la dynamique entre l'anthologie et le « poème continu ». L'une est créée par le fils et crée celui-ci à son tour. Ainsi, l'anthologie n'est pas la « mère » du « poème continu » ; d'autant qu'elle est également son fils. Dans la quatrième partie de « Fonte », cette dynamique est redéfinie par rapport au couple chasseur/ chasse[284]. La thématique de la chasse introduit le spectre de la mort dans la relation entre la mère et le fils. Ainsi, l'un des termes n'est pas seulement l'origine et la source de l'autre, mais il est également sa fin et sa limite.

C'est précisément la place des morts comme matière-première de la poésie qu'inaugure le poème qui suit « Fonte », dans *Ofício Cantante.* « Elegia Múltipla » ouvre avec la question : *Como se poderia desfazer em mim tua nobre cabeça* (...) ?/ (...) *É pela cabeça/ que os mortos maravilhosamente pesam/ no nosso coração* (...) (*OC* : 58)[285]. La question, issue de la méditation sur les morts caractéristique de l'élégie elle-même, entame non pas la lamentation d'une entité perdue, mais l'éloge de la présence des morts chez les vivants. On passe ainsi de la fragmentation due à la mort à la continuité due à la présence et à la fulguration des morts mises en scène par la poésie. Rui Lage remarque que cette catégorie d'élégies sera très prisée dans les

[284] Pour une analyse plus détaillée sur la chasse dans la poésie heldérienne, voir page 206.
[285] « Ta noble tête, comment se déferait-elle en moi, cette/ tour éblouie par la chaleur muette des jours,/ l'éclat du gel nocturne ? C'est par la tête/ que les morts merveilleusement pèsent/ sur notre cœur (…) ». Herberto Helder, *Le Poème continu..., op. cit.,* p. 53.

années 40 au Portugal, suivant ainsi les chemins ouverts par R. M. Rilke avec les *Elégies de Duino*[286].

Des fragments de « Elegia Múltipla » ont été également publiés séparément avant l'édition de *A Colher na Boca* : la deuxième partie a été publiée pour la première fois à Paris, dans le numéro 3 de la revue *KWY,* en 1958 ; la quatrième partie a été publié à Lisbonne, dans le supplément *Diálogo* du *Diário Ilustrado,* en 1959. En 2001, deux autres parties ont été intégrées à *Ou o Poema Contínuo,* la troisième et la cinquième. « Elegia Múltipla » nous présente également une des pistes qui nous permet d'affirmer que le modèle du livre heldérien réside dans le corps vivant :

> *– Uma roseira, mesmo*
> *incomparável, cobre tudo com a sua distração vermelha.*
> *Por detrás da noite de pendidas*
> *rosas, a carne é triste e perfeita*
> *como um livro.* (*OC* : 68)[287]

Notons que le livre garde la tristesse de l'élégie et acquiert par là sa perfection. Nous remarquons également que le poète insiste, non seulement ici mais tout au long de son œuvre, sur l'obscurité de la nuit. C'est dans le scénario nocturne de Bruxelles qu'il va mettre en scène la première des huit rencontres avec les muses qui composent « As Musas Cegas », le septième poème de *A Colher na Boca.* La circulation reste ici la même que celle qui régit le recueil depuis *O Amor em Visita*, à savoir, une relation érotisée entre une figure masculine et la figure féminine. La

[286] Rui Lage, "Somos Aquilo que Perdemos: a Elegia e as suas Perdas na Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea", *Relâmpago,* n° 27, Lisboa: Fundação Luis Miguel Nava, outubro 2010, p. 168 et 169. (TNF)

[287] « - Un rosier, fût-il/ incomparable, plonge tout en sa diversion rouge./ Derrière la nuit aux roses/ flottantes, triste est la chair, parfaite/ comme un livre ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 69.

nouveauté ici c'est la matérialisation d'un lieu ou d'un temps en tant que figure féminine. Herberto Helder semble dissoudre les liens espace-temps et également signe/ référentiel qui jusqu'ici avait constitué un nœud que le poète avait, à maintes reprises, assimilé au corps. M. E. Guedes suggère que cette matérialisation souligne le lieu originaire du langage poétique, définissant ainsi huit points de départ : la ville, le printemps, l'instrument musical, la vie domestique, l'énergie érotique, à nouveau le printemps, mais cette fois-ci en tant que recommencement, l'enfant, le chant et les morts[288]. Sans arriver à isoler chaque *topos* répertorié, Maria Estela Guedes nous montre pourtant que ces huit fragments diffèrent de l'ensemble de *A Colher na Boca* par une structure qui met en valeur, plus que nulle part ailleurs dans l'œuvre heldérienne, les thèmes. M. de F. Marinho réduit ces thématiques à quatre *topoi* : « Le langage, l'inspiration poétique tirent leur origine, d'après l'essayiste [M. E. Guedes], essentiellement de (…) l'amour, du mot (dans sa matérialité linguistique), de la mère et de la mort »[289]. Nous soulignons que M. de F. Marinho remarque aussi la singularité de la quatrième partie de « As Musas Cegas » :

> Le quatrième poème a une structure semblable à celle utilisée dans la période de la poésie expérimentale. En partant de trois mots (femme, maison, chat), [le poète] construit une série de combinaisons possibles entre ces termes et d'autres. L'importance du jeu dans la création poétique est subtilement suggérée dans ce poème qui ouvre les perspectives d'un autre type de poésie. [290]

Or, la critique essaye de voir dans le fragment IV les lignes de continuité qui relieraient cette poésie aux textes publiés pendant la période de la poésie

[288] Maria Estela Guedes, *Herberto Helder: Poeta Obscuro*, Lisboa: Moraes editora, 1979, p. 37 – 40.
[289] Maria de Fátima Marinho, *Herberto Helder: A Obra e o Homem, op. cit.,* p. 38. (TNF).
[290] *Ibid., ibidem.*, p. 39. (TNF).

expérimentale. Elle renforce la lecture de la continuité de la « poésie complète ». Autrement dit, elle cherche les lignes et les axes qui offrent une cohérence à l'œuvre poétique. Cette manière de procéder la mène à esquisser une structure fermée pour *A Colher na Boca.* En effet, elle voit dans le poème « Narração de um Homem em Maio », une sorte de Prologue : « « Narração de um Homem em Maio » se situe au pôle opposé à « Prefácio ». Tout comme ce dernier était l'introduction du livre, il le clôt sur une sorte de résumé critique et auto-définisseur »[291]. Elle voit ainsi le geste d'achèvement du livre, sans prendre en compte le fait que le poète reviendra sur ce texte deux livres plus tard, dans *Lugar,* avec « Retratíssimo ou Narração de um Homem Depois de Maio ».

Pourtant, il est vrai que « Narração de um Homem em Maio » introduit un nœud qui pointe la direction de plusieurs lignes utilisées par les critiques afin d'affirmer la totalité de l'œuvre et l'intention de H. Helder de créer un tissu de liaisons entre ses textes. Nous notons que ce poème est le début d'une série de portraits que le poète va mener plus loin avec *Poemacto,* mais surtout avec *Retrato em Movimento* et *Apresentação do Rosto.* Ce portrait ancre la figure du poète en tant qu'acteur/auteur, niant ainsi la passivité de l'auteur comme simple figure du discours. L'auteur agit, parle, chante. Ce n'est pas une simple voix, mais une entité qui produit le texte et qui est produite par lui. Le lecteur devient alors lui aussi créateur et créature, et doit intégrer le livre à sa propre chair : *O livro que arde nos ossos/ do leitor afogado no poema arrebatado* (*OC* : 99)[292]. Le lecteur a la même fonction de création – « corruption » – que l'auteur *: É agora o leitor com a atenção corrupta/ sobre o livro* (*OC* : 99)[293]. Une fois de plus, le poète signale la liaison entre le livre et

[291] *Ibid., ibidem.,* p. 40. (TNF).
[292] « Le livre qui brûle dans les os/ du lecteur noyé dans le poème emporté ». (TNF).
[293] « C'est maintenant au lecteur, l'attention corrompue/ sur le livre ». (TNF).

le corps : *A dor total. O livro* (*OC* : 100)[294]. La douleur touche le corps du poète ; ils ne font qu'un : la douleur sentie et le corps qui la sent. Toutefois, nous soulignons que l'attouchement relève toujours d'une discontinuité, d'une fracture, si bien que « le livre total », voit sa totalité niée par la douleur, car quelque chose – un corps – s'inscrit à l'extérieur de la totalité. La démonstration, le savoir qui la rend possible, restent indéterminés : (…) *Sei o poema/ do conhecimento informulado* (*OC* : 102)[295].

M. L. Dal Farra remarque pourtant une scissure dans le style du poète qui sépare *A Colher na Boca* et les livres qui le suivent :

> Afin de garantir le statut d'un *acte* au monde créé en harmonie, le poème modifie aussi l'ordre dicté par la réalité. Ainsi, à la douceur de l'union dans *A Colher na Boca* s'ajoute la rudesse des altérations que *Poemacto, Lugar* et *Retrato em Movimento* apportent, avec tout le risque du *silence* que cette action, ancrée dans des substrats mythiques, peut apporter lorsque [le poème] se dirige vers la validation d'un univers et, donc, vers les limites d'une utopie.[296]

L'essayiste note ici la perte de réalité, ne serait-ce qu'une réalité mystique, que l'affirmation d'une poésie agissante porte en elle. Pour résoudre la divergence entre les « raisons poétiques » diverses qui gouvernent les différents livres, elle souligne l'addition d'une nouvelle force qui, loin de bousculer l'harmonie de *A Colher na Boca,* valide la cosmogonie heldérienne. M. L. Dal Farra affirme donc que cette force donne corps à un univers tendant à l'utopie. Pourtant, nous avons affirmé, avec M. Foucault, que si nous voyons le corps comme scène, comme un corps acteur, nous nous éloignons précisément de l'utopie et nous nous dirigeons vers la scène

[294] « La douleur totale. Le Livre ». (TNF).
[295] « Je sais le poème/ de la connaissance informulée ». (TNF).
[296] Maria Lúcia Dal Farra, *A Alquimia da Linguagem, op. cit.,* p. 173. (TNF).

hétérotopique[297]. M. L. Dal Farra remarque également que la poétique passe de la représentation à la homéomérie où « tout est autre chose »[298]. Sans mentionner le principe du philosophe Anaxagore, l'essayiste nous parle d'une poétique du « *l'un dans l'autre* »[299]. António Ramos Rosa remarque lui aussi cette différence de rapport avec la réalité qui sépare *A Colher na Boca* des livres qui suivent :

> Tout le processus de signification dans *A Colher na Boca*, pour libre que soit l'élaboration imaginaire et verbale des données sensibles, n'arrive pas à sacrifier l'existence de ce qui y est signifié ; en même temps, le poème fait surgir les énergies du corps et de la matière dans sa fulgurante confusion et, de même, cette nouvelle et vivante entité qu'est le signe. Tout le travail poétique de Herberto Helder ne tardera pourtant pas à s'occuper, presque exclusivement, de la trame sensorielle et des pulsions les plus profondes du corps, avec une telle intensité que chacun des poèmes nous secouera tel un séisme ou un électrochoc.[300]

Au contraire, ou simplement en ignorant la différence entre le premier livre et les autres, d'autres critiques vont souligner la présence d'un corps acteur dès *A Colher na Boca.* La corporéité du texte et sa capacité d'action mènent, par exemple, Tatiana Aparecida Picosque à utiliser « O Poema » pour expliquer *Poemacto* :

> Dès le titre du livre *Poemacto*, nous avons l'agglutination des termes « poème » et « acte », qui rend évident un poème qui travaille avec la dynamique, avec l'inattendu (d'où l'utilisation des métaphores hors du commun), avec les sens, bref, avec le corps. C'est un poème qui est performatif, qui constitue en un *acte*, puisqu'il réveille le corps de celui qui le produit de ceux qui le lisent. C'est possible, car, comme nous l'avons déjà vu avec « O Poema », il s'impose comme un corps lui aussi

[297] Voir page 26.
[298] Maria Lúcia Dal Farra, *A Alquimia da Linguagem, op. cit.*, p. 174. (TNF)
[299] *Ibid.*, *ibidem.*, p. 174. (TNF).
[300] António Ramos Rosa, " Herberto Helder e a subversão das categorias do real", *A Parede Azul,* Lisboa: Caminho, 1991, p. 64. (TNF).

> autonome et ainsi capable d'agir et de transformer tout ce qui l'entoure et également d'être sujet à ses propres transformations.[301]

Composé de cinq parties numérotées mais sans titre, *Poemacto* a été édité par la collection *Contraponto* la même année que la publication de *A Colher na Boca*. Nous remarquons qu'à l'occasion de sa publication, quelques critiques essayaient déjà d'établir un dialogue entre les deux livres. Par exemple, José de Melo note, lors de la deuxième édition, en 1963, l'existence d'un lien entre les deux :

> Avec « A Colher na Boca », en 1961, [Herberto Helder] est devenu l'un des poètes dont on a le plus discuté pendant l'année, d'autant qu'il faisait suivre cette publication par « Poemacto » la même année. Ce poème clarifiait quelques vicissitudes du poète de « A Colher na Boca », vicissitudes à cause desquelles il n'a toujours pas osé dépasser la « pudeur » d'une approche plus directe ; « pudeur », *parti-pris* littéraire qui lui interdit une communication plus familière (pourtant sollicitée par les racines de son lyrisme). Dans la mesure où il fuit cette familiarité, il devient infidèle aux racines humaines de sa poésie, cherchant une forme sans articulation, intellectualisée, structurée, artisanale et maintes fois artificielle et qui se retrouve rarement dans le manque d'articulation intérieur, car cette forme est modelée par un super-réalisme lié à ce Rimbaud qu'il cite dans l'épigraphe de son « Poemacto ».[302]

Notons que J. de Melo critique le caractère trop intellectualisé de l'œuvre. D'après lui, il y a une disjonction entre le lyrisme amoureux et le langage utilisé par H. Helder, renforçant par un autre biais la critique de Goulard Nogueira, qui voyait

[301] Tatiana Aparecida Picosque, *Da Poética movente: uma prática quinhentista em diálogo com Herberto Helder*, dissertação de mestrado, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, p. 178. (TNF). Nous soulignons l'importance de ce mémoire dans les études heldériennes car il représente l'une des premières tentatives de mener une analyse anachronique de la poésie heldérienne, trop souvent encensée que pour son aspect moderne et avant-gardiste.
[302] José de Melo, "Recensão crítica a Poemacto", *Colóquio, revista de Artes e Letras,* n° 22, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fevereiro de 1963, p. 72. (TNF).

une dissonance entre le lyrisme amoureux et le thème de la mort [303]. L'intellectualisation de la mort et la mise en question du langage et de ses constructions étaient déjà présentes dans le fragment IV de « As Musas Cegas ». Izabela Leal bâtit ainsi des ponts entre ce fragment et *Poemacto,* lorsqu'elle utilise un vers du dernier poème – *Tudo morre seu nome noutro nome* (*OC* : 112)[304] – pour expliquer la construction des sens du premier[305]. Ruy Belo fait également appel à ce vers et le met en parallèle avec un autre – *Eu procuro dizer como tudo é outra coisa* (*OC* : 109)[306] – afin d'analyser l'art poétique heldérien[307]. Pour R. Belo, « plus qu'une allusion au principe de l'homéomérie d'Anaxagore de Clazomènes, selon lequel « tout est à l'intérieur de tout » »[308], ces vers nient l'étiquette du poète de l'amour jusqu'alors assimilée à Herberto Helder. R. Belo reconnaît la même poétique que Maria L. Dal Farra, mais essaie de renforcer les scissions qu'elle avait essayé de suturer.

Le troisième livre de *Ofício Cantante* est *Lugar*. Réunion de six poèmes, il commence par une dédicace, « Aos Amigos », et s'achève avec « Retratíssimo ou Narração de um Homem Depois de Maio ». La référence au poème qui fermait *A Colher na Boca* est explicite. Ainsi, comme l'avait affirmé Maria de F. Marinho pour le « Narração de um Homem em Maio », la tentation de le considérer comme un prologue est grande. H. Helder fuit pourtant aussi bien l'usage du portrait que celui de la description. En fait, une différence cruciale entre la narration et le portrait réside dans la remise en question de la certitude. Nous allons mettre en parallèle deux

[303] Voir page 108.
[304] « Tout meurt son nom dans l'autre nom ». Herberto Helder, *Le poème continu…, op. cit.,* p. 93.
[305] Izabela Leal, *Doze Nós numa Corda: Herberto Helder e as vozes comunicantes,* tese de doutoramento, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008, p. 28.
[306] « Je cherche à dire comme tout est autre chose ». Herberto Helder, *Le poème continu…, op. cit.,* p. 87.
[307] Ruy Belo, "Poesia e Arte Poética em Herberto Helder", *O Tempo e o Modo,* n° 1, Lisboa: Moraes Editora, janeiro de 1963, p. 58.
[308] *Idid., ibidem.,* p. 62. (TNF).

vers, un de chaque poème, afin d'éclairer cette perte de netteté de l'image. Dans le poème « Narração de um Homem em Maio », notons la certitude qui identifie le sujet lyrique au masculin : *Um homem que saiu de casa* (…) (*OC* : 100)[309]. Dans le « Retratíssimo ou Narração de um Homem depois de Maio », la masculinité devient une question: *O sexo suposto está masculino* (...) (*OC* : 181)[310]. Il est vrai que l'imaginaire surréaliste joue un rôle important, surtout dans la construction du cadre ou de l'arrière-plan du portrait :

> (…) *Retrato frio. Num grau*
> *de ausência, num grau de alucinação.*
> *Frio nas fronteiras do concreto, e ardente*
> *perto, perto.*
> *Por/cima, nuvens de cinza revoltada.*
> *Em/baixo, fruta aberta.*
> *Fundos de paisagem veemente e incompleta.* (*OC* : 180)[311]

Le poète inscrit la fragmentation à l'intérieur du vers. Il met l'accent sur l'opposition entre la partie supérieure et la partie inférieure. Le poète inscrit en fait une certaine symétrie qui n'existe pas dans la grammaire de la langue puisque l'expression « *por cima* » s'écrit séparément tandis que « *embaixo* » s'écrit attaché. La fragmentation peut ainsi être également un procédé qui unifie, révélant la cohérence – donc la continuité – des termes utilisés dans le poème. Cette fragmentation se révèle très complexe tout au long du texte. Elle sert, par exemple, à construire des nœuds sémantiques :

[309] « L'homme qui est sorti de la maison (…) ». (TNF).
[310] « Son sexe supposé est masculin ». (TNF).
[311] « (…) Portrait froid. Dans un degré/ d'absence, dans un dégré d'hallucination./ Froid aux frontières du concret, et brûlant/ tout près, tout près./ Par|dessus, des volutes de cendre révoltée./ En|bas, des fruits ouverts./ Fonds d'un paysage véhément et incomplet». (TNF).

(…) *Por/cima*
Do colarinho vago o caloroso
sorriso de uma ironia é quasexacto. Boquim-
pura contínua –mente/ regenerada
pelo amor e, pelo amor, tornada
soturna e abrupta. (*OC* : 180)[312]

La description du sourire utilise autant la juxtaposition de termes opposés – « *quase* », en français « presque », et « *exacto* », « exact » – que la décomposition de l'adverbe, ce qui fait apparaître la notion d'esprit – « *mente* ». Cette manière de procéder s'avère très complexe et met l'accent sur le travail de plus en plus attentif du poète sur la langue, le langage et ses codes. Le passage entre le troisième et le quatrième vers de cet extrait combine les deux usages : la juxtaposition de « *boca* » et « *impura* » et la décomposition de l'adjectif « *impura* », donnant ainsi naissance à son exact opposé « *pura* ». La fragmentation du mot relance et donne une continuité au flux du poème. Les coupures cachent ainsi les sutures ; la fluidité s'appuie sur la destruction.

Marian Papahagi voit *Lugar* comme un point de transition où une poésie axée sur la « synthèse » entre la « pureté d'un langage originel », d'après l'essayiste proche de la poésie Alberto Caeiro, et « le délire futuriste » de Álvaro de Campos[313] devient une poésie expérimentale :

> Dans *Lugar*, cette synthèse est déjà entièrement assimilée et le dernier fruit de la sublimation de la chair et de l'union entre la délicatesse et la férocité est une sorte de transmutation alchimique dont le résultat est le Dieu qui parle [et elle cite le poète] « dans la pure hauteur de la chair ».

[312] « (…) Par|dessus le col vague le chaleureux/ sourire d'une ironie est presquexact. Bouchim/pure continue –ment|regénérée/ par l'amour, et par l'amour devenue sombre et abrupte ». (TNF).
[313] Deux des plus importants hétéronymes créés par F. Pessoa.

> C'est avec *Lugar* toutefois qu'a lieu le début de la dite période proprement expérimentale heldérienne »[314].

Nous notons que l'essayiste diminue l'importance de la chair en la sublimant. Toutefois, au lieu de « sublimer » les ruptures de l'œuvre, Marian Papahagi nous propose une périodisation très pertinente de la création heldérienne : la première, composée par *A Colher na Boca* et *Poemacto* et caractérisée par « une célébration sensuelle du mot » ; une deuxième qui va de *Lugar* à *Húmus* et qui « détruisait le mot ou la situait dans un croisement de divers jeux infratextuels et intertextuels » ; une troisième caractérisée par un « appel constant aux convergences trans-sémiotique »[315]. Elle remarque également une dernière période de retour à la phase initiale. Sans citer explicitement *Lugar,* Arnaldo Saraiva situe, lui aussi, le livre comme un point de transition. A la différence de M. Papahagi, il esquisse un mouvement de progression qui cache la continuité de l'œuvre : « quelques poèmes écrits encore dans les années 50 et *Poemacto* utilisaient déjà des processus typiques de *Electronicolírica* ou de *Poesia Experimental* »[316]. A. Saraiva souligne également que, malgré le travail de déconstruction du langage, de dissémination du sens des mots, bref, du jeu avec la langue, ces procédés ne se confondent pas avec un formalisme, puisque la poétique heldérienne a pour but « de remonter aux origines de l'action (et du verbe) » et « [son] chant s'imposait comme le désir et la fatalité, comme magie et démiurgie »[317]. Entre les origines de l'action et de la parole, le chant et le rôle du démiurge, M. de F. Marinho va accepter l'hermétisme comme grille de lecture de ce poème. Elle l'assimile à l'omniprésence de la pierre : « Celle-ci [la

[314] Marian Papahagi, "Algumas Considerações sobre a Poesia de Herberto Helder", *E Vós, Tágides Minhas – Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio,* Viareggio-Lucca: Mauro Baroni editore, 1999, p. 448. (TNF).
[315] *Ibid., ibidem.,* p. 451. (TNF).
[316] Arnaldo Saraiva, "A Energia e a Magia de Herberto Helder", *Boletim do Centro de Estudos Portugueses,* vol. 17, n° 2, Belo Horizonte: Boletim do CESP, jan./ dez. 1997. p. 269. (TNF).
[317] *Ibid., ibidem.,* p. 269. (TNF)

pierre] a dans *Lugar* une place privilégiée qui démontre les multiples hermétismes (celui du poète, celui du poème, celui du lieu) dont la découverte est une tâche qui revient au lecteur qui est une pièce essentielle du phénomène poétique »[318]. Elle rattache à la pierre la valeur que lui a donnée João Cabral de Melo Neto, dans son *Educação pela Pedra*, publié au Brésil en 1966. Ici, la pierre est la métaphore d'un langage « non seulement sec et concis mais aussi pénétrant et incisif »[319]. Marian Papahagi voit, elle, une référence plus ancienne et nous parle d'une poésie « dantesquement pierreuse »[320]. La *História da Literatura Portuguesa* de O. Lopes et A. Saraiva signale également cette cohérence entre *Poemacto, Lugar, Electronicolírica* et *Húmus* : "En 1961 et 1966, [H.H.] publie des poèmes qui tendent vers une *poésie expérimentale* qu'il reniera plus tard (…) mais qui s'approchent de ses tendances aux métaphores et à un intersectionisme ludiques »[321]. Le poète lui, dans une interview menée par Fernando Ribeiro de Mello lors de la parution du premier numéro de *Poesia Experimental*, affirme clairement que *Lugar* se rattache à sa production antérieure : « Je suppose que, entre ma production jusqu'au volume « Lugar » et celle que je suis en train de réaliser maintenant, il y a un saut considérable »[322]. Dans cette interview, le poète nie un sens évolutif et remarque que la seule évolution possible d'une œuvre poétique se retrouve à l'extérieur, dans l'évolution du langage.

[318] Maria de Fátima Marinho, *Herberto Helder: a Obra..., op. cit.,* p. 46. (TNF).
[319] *Ibid., ibidem.,* p. 46.
[320] Marian Papahagi, "Algumas Considerações ....", *op. cit.,* p. 448.
[321] Oscar Lopes, António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa, op. cit.,* p. 1077.
[322] Herberto Helder, " "Os cinco livros que até publiquei pouco significam agora para mim" – Diz-nos desassombradamente Herberto Helder", *Jornal de Letras e Artes*, n. 139: Lisboa, 17/ 05/ 1964, p. 10 e 12. [Interview donnée à Fernando Ribeiro de Mello, disponible sur le site http://triplov.com/herberto helder/ Entrevista/index.html, consulté le 28/ 02/ 2011].

I.A.2.b – « L'ancienne lumière des fables a déchiré les limbes ».[323]

En 1964, H. Helder mène plus loin cette évolution « en langage ». Il organise avec António Aragão le premier numéro de *Poesia Experimental* et publie également *Electronicolírica.* Ce poème deviendra le quatrième livre de son *Ofício Cantante*. Dans *Poesia Toda*, de 1973, il est précédé par « Comunicação Académica » et prend la sixième place dans le recueil, la deuxième du deuxième volume. Il changera de nom, devenant « A Máquina Lírica ». Américo António Lindeza Diogo définit ainsi cette machine :

> *Electronicolírica* est l'émergence *d'un* inconscient créatif à partir d'une passivité maximale : une série (vraiment une série) de substantifs inertes, que l'on peut difficilement mettre en relation l'un avec l'autre (puisque justement on peut les mettre en relation à l'excès). La série est précisément ce qui rend le poème impossible, surtout lorsqu'on le conçoit comme une entité cohérente et organique (et cela que non seulement Helder, ni les concrétistes n'ont jamais niée, mais ils ont toujours affirmée comme *valeur*). Les poèmes de *Electronicolírica* sont ainsi des machines qui récupèrent l'aléatoire.[324]

Pourtant, le critique note que « En faveur du poète, on aurait pu faire remarquer que les substantifs de cette série n'appartiennent et n'appartiendront pas au "lexique singulier" de cette poésie »[325]. Nous ne corroborons pas cette remarque et nous croyons que le poète ne s'éloigne pas de ses nœuds thématiques du passé. Nous pensons, avec M. Papahagi, que le poète part à la recherche d'une « nouvelle expressivité » qui ne nie pourtant pas les origines. Ces origines se trouvent, d'après

[323] *Rasgou os limbos a antiga luz das fábulas* (*OC* : 217). (TNF).
[324] Américo António Lindeza Diogo, *Linguages de Fazer, Afazeres sem Linguagem. Poesia Experimental, Nuno Júdice, Herberto Helder,* Braga: Irmandades da Fala da Galiza e de Portugal, 1997, p. 51.
[325] Américo António L. Diogo, *Linguagens de Fazer ..., op. cit.*, p. 52.

l'essayiste, chez Rimbaud et dans l'influence de F. Pessoa[326]. Nous allons analyser les relations entre Herberto Helder et la modernité de Fernando Pessoa dans notre sous-partie « Un corps organique »[327]. Pour l'instant, notons l'insistance de plusieurs critiques à rattacher les images heldériennes à celles du poète des hétéronymes et soulignons que, H. Helder étant lui-même une figure canonique de la littérature portugaise, l'établissement de ponts entre sa poétique et celle de F. Pessoa reste l'une des manières de vérifier l'appartenance du poète à l'histoire de la littérature portugaise. S'il y a des dialogues possibles avec la modernité de la littérature portugaise, ils ne se trouvent pas, selon nous, dans le caractère expérimental de la génération de *Orpheu,* mais dans une acceptation de la tradition poétique ainsi que dans le refus de cette même tradition.

Dans la première édition de *Electronicolírica,* H. Helder reconnaît l'influence de l'expérience menée par Nanni Balestrini et son *Tape Mark I*. Mais la postface, qui devrait pourtant pointer vers l'avenir que toute expérience en soi doit anticiper, signale les rapports entre la poésie expérimentale et la structure de la poésie médiévale :

> (...) *Devido ao uso restrito de palavras e expressões, as composições vinham a se assemelhar, neste aspecto, a certo lirismo medieval. A aplicação obsessiva de certos vocábulos geravam uma linguagem encantatória, espécie de fórumula mágica ritual de que o refrão popular é quase um vestígio e de que é vestígio também o paralalismo medieval, exemplificável com as cantigas dos cancioneiros.*
>
> *O princípio combinatório é, na verdade, a base linguística de criação poética.* (*EL* : 49, 50)[328]

[326] Marian Papahagi, "Algumas considerações..", *op; cit.* p. 450.
[327] Voir page 173.
[328] Rui Torres et Friedrich W. Bloch partent de cette expérience heldérienne et de la postface du poète pour créer et/ ou analyser les nouvelles possibilités de création que l'ère numérique propose : « Dans la postface de *Electronicolírica*, il [Herberto Helder] évoque une expérience pionnière de génération

Les rapports signalés entre les combinaisons et la poésie des *Cancioneiros* et même celle d'un L. de Camões[329] nous éclairent sur les liens que le poète lui-même commence alors à tisser entre sa poésie antérieure et sa période expérimentale, car le chant, *Ofício Cantante,* trace l'un des rares axes qui permettent de suivre l'évolution de la totalité de la poésie heldérienne, comme le signale déjà l'un des vers de *O Amor em Visita* : *Cantar? Longamente cantar* (*OC* : 19). En effet, c'est à l'occasion de la parution de *Electronicolírica* que le poète commence à esquisser des liens clairs entre ses livres. En 1964, donc avant la publication du premier *Ofício Cantante*, il semble osciller entre l'existence, et donc l'exploitation de cet axe et l'affirmation de la discontinuité de son œuvre. Dans l'interview citée auparavant, H. Helder affirme les deux idées : il rejette tout d'abord son œuvre antérieure – « Les cinq livres que, jusqu'à présent, j'ai publiés représentent peu pour moi aujourd'hui »[330] – et, par la suite, il affirme qu'il y reste attaché – « Mais je me sens lié aux textes anciens comme quelqu'un qui peut se sentir lié à une erreur patiente et douloureuse »[331]. Or, dans l'univers poétique heldérien, l'erreur – en portugais, autant liée à la faute qu'au

poétique par ordinateur (« Tape Mark I ») que le poète italien Nanni Balestrini a réalisée en 1961 *:* Balestrini « a choisi des fragments de textes anciens et modernes et les a soumis à un calculateur électronique qui, en fonction de certaines règles combinatoires préétablies, en a tiré 3002 combinaisons différentes ». H. Helder aurait également pu mentionner les expériences de l'OULIPO. Contrairement à Balestrini, il n'avait cependant pas accès aux ordinateurs, et le contexte littéraire de l'époque ne lui permettait pas de développer ses idées. Il a donc pratiqué cette technique de manière différente. Dans son poème « Máquina de Emaranhar Paisagens », H. Helder combine librement des fragments de la Genèse, de l'Apocalypse, d'œuvres de François Villon, de Dante, de Camões, ou des siennes propres *:* il utilise à cette fin des processus combinatoires inter et intra-textuels d'une grande complexité. Sa méthode de création poétique, explique-t-il, se nourrit d'un processus de transfert et de combinaison qui n'est pas sans rapport avec « un certain lyrisme médiéval, créant ainsi une « étrange formule magique rituelle, dont le refrain populaire et le parallélisme médiéval sont des traces, comme l'illustrent les ballades poétiques des *Cancioneiros* ». H. Helder conclut que « le principe combinatoire est bel et bien le fondement linguistique de toute création poétique ». » Friedrich W. Block & Rui Torres, « Numérique : l'art des transformations poétiques », *e-poetry2007*, Paris : Paris 8, p. 5. [Disponible sur l'internet : http://epoetry.paragraphe.info/french/articles/blocktorresfr.pdf consulté le 16/07/2012].

[329] Nous soulignons que le panflet « Antologia » du premier numéro de *PO.EX* débute avec le poème « Os Chamados Disparates da India ». *Poesia Experimental,* n° 1, p. 74.

[330] Herberto Helder, " "Os cinco livros que até publiquei pouco significam agora para mim ...", *op. cit.,* p.10.

[331] *Idid., ibidem.,* p. 10.

verbe errer – constitue également l'un des chemins qui mène à l'évolution du langage artistique. H. Helder l'affirme clairement : « Entre un maximum et un minimum niveau d'erreur, se situe l'évolution »[332]. L'erreur est ainsi la seule marque d'évolution que le poète semble accepter pour caractériser sa trajectoire depuis *O Amor em Visita* jusqu'à *Electronicolírica*. L'extrait suivant de *Photomaton & Vox* nous montre la dynamique existante entre l'évolution et l'erreur : *Vai-se sabendo pelos erros e desatenções, e pela atenção a elas dada e ao acerto disso, que as condições não são as das palavras, mas as expectantes e provocadores condições da ausência* (*PV* : 163)[333]. L'erreur réside dans l'attente, et c'est celle-ci qui permettra au poète d'accéder au savoir – *vais-se sabendo.* Dans le poème « A Fonte », l'erreur semble désigner non pas les liens avec le passé ; il se confond avec le savoir lui-même : *Conheço algumas cidades da Europa e a fantasia vagarosa/ da cidade da minha infância. Tu desapareceste. É um erro/ das musas distraídas.* (…)[334] (*OC* : 56)[335]. L'erreur des Muses – une distraction ou, en outre, un manque d'attention et de tension – rompt les liens entre le poète et sa source, la figure maternelle. Nous ne pouvons pas affirmer que l'erreur réside dans la disparition de la source ou qu'il se confond avec le résultat de cette erreur, car le poète fait ici référence à son errance dans les villes du nord de l'Europe et à son passé, désignant ainsi un espace qui a été également exploré dans son livre *Os Passos em Volta.* L'erreur reste, dans un cas comme dans l'autre, cette matière qui sera travaillée par sa poétique. S. Rodrigues Lopes remarque que ce jeu sert à extérioriser un corps : « Le corps qui naît est jeté dans le monde, il passe d'une forme de communication à une autre ; il rompt un

[332] *Ibid., ibidem.,* p. 10
[333] « On finit par comprendre, à travers les erreurs et les manques d'attention, et par l'attention qu'on accorde à ces derniers et que c'est cela qui est donc juste, que les conditions ne sont pas celles des mots, mais celles, expectantes et provocatrices, de l'absence ». (TNF).
[334] « Je connaîs quelques villes d'europe et la fantaisie lente/ de la ville de mon enfance./ Tu n'es plus. C'est une erreur/ des muses distraites ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 51.

cercle d'échanges et passe à un autre plus vaste »[336]. Nous soulignons qu'il sert aussi à individualiser chaque texte. Ainsi chaque poème est comme le corps d'un enfant qui vient de naître. Nous signalons pourtant que le poète a choisi le tableau de Goya *Saturno Devorando a un Hijo* comme couverture pour son *Ou o Poema Contínuo,* en 2001. La dévoration des enfants par le dieu du temps montre le destin que le poète suggère à ces corps nouveau-nés.

Cette communication plus vaste dont parle S Rodrigues Lopes est déjà signalée par Roberto Daud dans son mémoire sur « A Máquina Lírica » : « Les poèmes de « A Máquina Lírica » ont leur passé dans le langage vécu de la chair de l'orange et dans l'architecture, dans la résistance de la pierre et dans la sensibilité des mots »[337]. Il signale également que la postface disparaît lors de la parution de *Poesia Toda* et que, toutefois, l'inclusion de « Comunicação Académica » la remplace : « Cependant, même si nous n'avions pas connu cette postface, nous aurions pu noter un processus de création semblable dans le petit « livre-texte », « Comunicação Académica », créé en janvier de 1963 et qui précède « A Máquina Lírica », ouvrant le deuxième volume de *Poesia Toda »*[338]. « Comunicação Académica » a été publié pour la première fois dans le supplément spécial dédié à la poésie expérimentale dans *Jornal do Fundão,* en 1965. Il ne fait pas partie de la première édition de *Ofício Cantante.* C'est un poème en prose qui semble suivre la règle des combinaisons établies lors de *Electronicolírica.* La fin de ce petit texte laisse entendre que cette règle de combinaison gouvernerait à l'infini la poésie, puisque, au lieu d'épuiser les combinaisons entre les phrases, le poète se contente de souligner l'infinitude de possibilités :

[336] Silvina Rodrigues Lopes, *A Inocência do Devir, op. cit.,* p. 15, 16.
[337] Roberto Daud, *A Máquina de Letras (Um estudo da linguagem poética de Herberto Helder),* dissertação de mestrado, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979, p. 111.
[338] *Ibid., ibidem.,* p. 10.

et caeteramente vosso inteiro:

herberto helder:

em janeiro:

mil novecentos e sessenta e três (*OC* : 186)[339]

Nous remarquons que l'infini de l'adverbe de manière créé par le poète, « caeteramente », se déploie sur la signature du poète et celle-ci donne suite à ce flux, se déployant à son tour sur la date de création du poème. Or, cette continuité nous rappelle le dernier vers de *Lugar – Vai morrer imensamente (ass)assinado* (*OC* : 182)[340] – où le poète signe une continuité entre la vie du sujet lyrique et le corps du poème, décrétant que la signature est également un crime, un meurtre. Nous verrons dans la sous-partie suivante que ce vers est très prisé des critiques qui étudient la relation entre l'œuvre et la biobibliographie[341]. Nous signalons pour l'instant que ce jeu d'écho entre la fin des deux poèmes semble dessiner ce que M. Gusmão avait appelé le poème « Herberto Helder »[342]. Cela revient à affirmer que, pour nous, plus qu'une totalisation de l'œuvre dans un ensemble de texte réunis par le « style » du poète, l'affirmation de M. Gusmão peut être justifiée par le corps de l'œuvre lui-même et par différentes « raisons poétiques » qui établissent entre elles une sorte de communication.

L'année 1963 a été la plus productive du poète. Il publie la premier édition de *Os Passos em Volta* et écrit le texte « A Máquina de Emaranhar Paisagens » qui fera partie de *Poesia Experimental n°1*. Ce poème poursuit les mêmes expérimentations que les deux poèmes qui le précédent dans notre *corpus.* Toutefois, au lieu de

[339] « et caeterament entièrement votre:/ herberto helder:/ janvier :/ mile neuf cent soixante-trois ». (TNF).
[340] « Il va mourir immensément assassi(g)né ». (TNF). Il est très difficile de proposer une traduction en français de la superposition entre les deux mots mis en rapport par Herberto Helder.
[341] Voir page 173.
[342] Voir page 70.

combiner des mots ou des phrases, le poète utilise comme matière-première des extraits du livre de la *Genèse* et un autre de l'*Apocalypse,* une phrase de François Villon, un extrait de la *Divine comédie* de Dante, une phrase de L. de Camões et finalement un texte signé l'Auteur. Quant aux extraits de la Bible, Izabela Leal remarque qu'ils nous offrent l'idée de création et d'achèvement :

> Le mouvement de fermeture et d'ouverture du « livre » renvoie précisément au travail de l'inscription et de l'effacement, de destruction et de formation qui n'est autre que celui de l'écriture, toujours subordonné au travail de la lecture. Toutefois, si dans la Bible il y a une séquence chronologique des événements, c'est-à-dire si la *Genèse* vient avant l'*Apocalypse,* cette succession sera rompue dans le livre de Herberto Helder, tout comme elle est rompue dans n'importe quel travail littéraire, puisque la destruction n'a pas lieu seulement après la création, mais qu'elle prépare aussi cette dernière, démontrant qu'il y a un mouvement continu entre le faire et le défaire dans tous les processus d'écriture. Soulignons, dans ce sens, le fait que la citation de la Genèse a été choisie pour clore l'ensemble de textes.[343]

I. Leal met ici en avant la dynamique entre la création et la littérature qu'elle met en parallèle avec la dynamique entre le corps maternel et celui du fils. Toutefois, l'extrait signé par l'Auteur nous suggère une dynamique explicitement érotisée :

> *Rasgou os limbos a antiga luz das fábulas, luz terrível que os homens e as mulheres beijavam cegamente e a que ficavam presos pela boca, arrastados, violentamente brancos – mortos. E essa colina subia e girava, puxando pelos lábios os seres deslumbrados e aniquilados. E dentro desta luz e desta morte, os sons amadureciam. Em baixo, vermelhas, estalavam as cúpulas.* (Autor). (*OC* : 217)[344]

[343] Izabela Leal, *Doze nós numa corda..., op. cit.*, p. 31. (TNF).
[344] « L'ancienne lumière des fables a déchiré les limbes, lumière terrible que les hommes et les femmes embrassaient aveuglément et à laquelle il restaient attachés par la bouche, charriés,

Nous remarquons que l'image créée par le poète ne s'éloigne pas de l'imaginaire de la première période : la bouche, l'arrière-plan divisé entre une partie supérieure – *e essa colina subia* – et une autre inférieure – *em baixo, vermelhas* – typique du « portrait » heldérien, le temps de mûrissement du poème, les morts et surtout le mouvement circulaire, telle une danse, qui régit la poétique. Comme dans « Comunicação Académica », le mouvement est ici infini, car le texte s'achève par des points de suspension, suggérant d'autres possibilités de combinaisons. D'ailleurs, lors de la première publication du texte dans *Poesia Experimental n°1,* son titre étant « Fragmento de « A Máquina de Emaranhar Paisagens », ce qui nous laisse entendre un texte plus long qui n'a pas été confirmé par la publication du texte dans *Ofício Cantante* de 1967 ni dans les éditions des livres à caractère anthologique comme *Poesia Toda.* Nous signalons également que le poème « Mulheres correndo pela noite » de « A Máquina Lírica » a été le seul intégré au « poème continu ».

En 1973, le poète publie la première édition de *Poesia Toda* en deux volumes. Le premier garde le sous-titre *Ofício Cantante* et réunit *A Colher na Boca, Poemacto, Lugar* et son recueil de traduction, *O Bebedor Nocturno.* Herberto Helder inclut ainsi les "versions", comme il les a appelées, des poèmes issus de la Bible, des *haïkus* japonais, entre autres, comme une partie de son œuvre poétique.

Signalons tout d'abord que ces textes disparaissent de *Poesia Toda* dès la version *Ou o Poema Contínuo* de 2004[345], ce qui nous laisse entendre un recul de la part du poète. Mais à l'occasion de la publication de *Poesia Toda,* plusieurs critiques

violemment blancs – morts. Et cette colline montait et tournait, tirant par les lèvres les êtres éblouis et annihilés. Et à l'intérieur de cette lumière et de cette mort, les sons mûrissaient. En dessous, rouges, les coupoles crépitaient ». (TNF).

[345] Nous allons voir de plus près les textes de *O Bebedor Nocturno* dans la sous-partie suivante. Voir pages 134. Nous soulignons encore une fois que la version de 2004 de *Ou o Poema Contínuo,* malgré son titre, se rapproche des livres à caractère anthologique. Voir pages 151.

ont essayé d'intégrer les traductions dans le *corpus* heldérien. M. L. Dal Farra, par exemple, remarque que « les substrats mythiques de *A Colher na Boca* réapparaissent dans *O Bebedor Nocturno* »[346]. Plus qu'une simple explicitation de l'hypotexte mythique, M. L. Dal Farra note une « contamination sémantique » du langage « qui est le résultat de la conception orphique de l'univers »[347]. Il s'ensuit un partage de l'œuvre du poète qui, même s'il n'est pas explicite chez M. L. Dal Farra, nous permet d'assimiler une première période dite « orphique » à *Ofício Cantante*, et une deuxième période dite « expérimentale » où le poète, sans abandonner les « substrats mythiques », se pencherait sur le langage et la métapoésie. Or, M. Papahagi assimile pourtant les traductions à la période de la recherche d'une « nouvelle forme d'expression » [348]. Nous signalons malgré tout que le poète date son travail de traduction/ création de 1961 à 1966[349]. Ainsi, la « contamination sémantique » dont parle M. L. Dal Farra a alimenté la production heldérienne au-delà de la première période. Signalons également que le poète publiera encore quatre livres de traductions : le premier garde l'appellation « version », *As Magias* ; puis le poète publie une série *Poemas Mudados para o Português,* « Les poèmes changés en portugais » composé par *Oulof, Poemas Ameríndios* et *Doze Nós numa Corda*. Ces poèmes n'ont pas été insérés dans les éditions postérieures de *Poesia Toda.* De cette manière, nous pouvons sans doute affirmer que le travail de traduction constitue un

[346] Maria L. Dal Farra, *A Alquimia da Linguagem ..., op. cit.,* p. 157.
[347] *Ibid., ibidem.,* p. 158.
[348] M. Papahagi écrit: « Il y a ici la recherche d'une nouvelle forme d'expression qui parcourt l'espace textuel dans les deux sens possibles : vers l'intérieur et vers l'extérieur. Dans le *Bebedor Nocturno,* le poète inclut des versions de l'ancienne poésie égyptienne, de l'Ancien testament (…), de la poésie maya, mexicaine, aztèque, des hymnes orphiques, des poèmes zen, des prières magiques finlandaises, des chansons écossaises, des poèmes arabes, des haïku japonais ou de la poésie malgache, des poèmes des Peaux Rouges ou des poèmes des esquimaux, dans une variété expressive somptueuse qui est le versant pittoresque d'un expérimentalisme textuel (…) » Marian Papahagi, "Algumas considerações...", *op. cit.,* p. 449.
[349] Herberto Helder, *Poesia Toda*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1981, p. 308.

axe extérieur à l'anthologie, mais qu'il nourrit le travail du poète tout au long de sa carrière[350].

Le deuxième volume de *Poesia Toda,* en 1973, s'ouvre avec « Comunicação Académica » précédé d'une épigraphe de Charles Frost[351], puis les deux autres poèmes clairement assimilés à la période expérimentale : « A Máquina Lírica », « A Máquina de Emaranhar Paisagens ». Le poète inclut également six autres livres/ poèmes dont deux n'ont pas été publiés dans les versions de *Poesia Toda* de 1990 : « Kodak » et *Retrato em Movimento.* Le premier des livres qui vont perdurer jusqu'à la publication de *Ofício Cantante* de 2009 est *Húmus ;* ce poème a été publié pour la première fois en 1967 et suit toujours la logique du « montage » et de la circulation des fragments. Cette fois-ci, le poète concentre son attention sur le roman homonyme de Raul Brandão. Il le précise dans une petite note d'introduction :

> *Material: palavras, frases, fragmentos, imagens*
> *metáforas do* Húmus *de Raul Brandão*
> *Regra: liberdades, liberdade.* (*OC* : 224)[352]

Húmus a été intégralement inclus dans le « poème continu », portant même la note d'introduction qui passe ainsi de simple explication du poète à une sorte de *didascalie* gouvernant la mise en scène de cette réécriture. M. Papahagi remarque que même si la règle est la liberté, il y en a une autre qui régit le processus de

[350] Nous allons voir dans la sous-partie suivante les relations entre ce corpus de traductions et l'œuvre. Nous avançons toutefois que la thèse de Izabela Leal, *Doze nós numa corda: Herberto Helder e as vozes comunicantes,* analyse précisement cette relation. Pour comprendre cette relation, elle utilse des notions telles que la matrice, la filiation, l'influence et accepte également la « contagion sémantique » mise en avant par M. L. Dal Farra.

[351] *Minha posição é esta: todas as coisas que parecem possuir une identidade individual são apenas ilhas, projecções de um continente submarino, e não possuem contornos reais. – Charles Fort. Ibid., ibidem.,* p. 311. « Ma position est la suivante : toutes les choses qui semblent posséder une identité individuelle ne sont que des îles, des projections d'un continent sous-marin, et n'ont pas de contours réels – Charles Fort » (TNF).

[352] « Matériel : des mots, des phrases, des fragments, des images, des métaphores du *Humus* de Raul Brandão. Règle : libertés, liberté. » (TNF).

combinaison du matériel. Plusieurs critiques rattachent *Húmus* à la période et à la méthode de la *Poesia Experimental.* Toutefois, Fernando Guimarães note que, malgré l'hypotexte du moderniste portugais, c'est bien de la poésie heldérienne que l'on lit :

> Toutefois, on sent les doigts de Herberto dans chaque vers de ce *Húmus* (…). Herberto, avec Raul Brandão, est un homme qui se situe entre la convivialité brutale avec la réalité, la douleur et la mort – et l'émerveillement avec ce qu'il pressent ou devine être au-delà de cette convivialité, ou avec les forces spirituelles que l'on y découvre ; c'est-à-dire qu'il est un homme qui oscille entre la terreur et l'étonnement d'être vivant. Ce qui le différencie de Raul Brandão, c'est son inclination plus prononcée par l'étonnement, tandis que l'auteur de *A Farsa* se penche plutôt sur la terreur. Et les rythmes le démontrent bien, tandis que celui de Herberto est large, varié, ondulé, celui de Raul Brandão est court, monotone, lâche ; on pourrait dire que l'un tend vers l' « immobilité active » de la transe ; l'autre vers l' « immobilité passive » du sommeil. Cette différence se manifeste également au niveau du vocabulaire, chez Brandão, le vocabulaire est rude, aride, torturé, chez Herberto il est mélodieux, féérique, incantatoire. [353]

L'analyse de F. Guimarães, fondée sur une étude qui ne vise pas l'inclusion de *Húmus* dans telle ou telle période, nous montre que ce poème, malgré le « montage » et la poétique « expérimentale », marque un retour inconditionnel aux thématiques liées à la métaphysique. Or, pour nous, la métaphysique se confond avec la métapoétique car le poète ne cesse de lier les mouvements circulaires[354], la figure maternelle, la présence des morts et l'érotisme[355] à la relation entre l'auteur et la

[353] Fernando Guimarães, "Um novo caminho na poesia portuguesa contemporânea?", *Colóquio, Letras,* n° 16, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Novembro de 1973, p. 37.
[354] La circularité chez H. Helder est très proche de celle de Nietzche.
[355] Même si la mort est différente entre la conception de G. Bataille et celle de H. Helder, la mise en rapport de l'érotisme et de la mort dans la poésie heldérienne est issue d'une lecture attentive de l'œuvre du premier.

poésie et à celle entre l'auteur et le son. *Húmus* est ainsi une profonde réflexion sur la place de la tradition, de l'influence et de l'affirmation d'une voix dans cet univers déjà très marqué par une multitude de voix, où les voix du passé sont toujours présentes, c'est la littérature.

Le deuxième texte qui survivra à la première publication de *Poesia Toda* jusqu'à *Ofício Cantante* est « Cinco Canções Lacunares ». Comme le nom l'indique, le livre regroupe cinq poèmes dont seul le premier, « Bicicleta », a été publié séparément dans le premier numéro de *Contravento* en 1968[356], tout comme « canções despovoadas » qui est paru sous la forme d'un feuillet pliable en 1968 et qui a été peint sur les murs d'une boîte de nuit à Cascais par Sá de Nogueira, « d'après les consignes graphiques et spatiales conçues par le peintre Espiga Pinto et par Herberto Helder »[357]. Les cinq poèmes sont autonomes et marquent une radicalisation des thématiques déjà présentes dans l'œuvre antérieure. « Canção em Quatro Sonetos » est le seul d'entre eux à avoir quatre parties. La relation sexuelle homme-femme qui auparavant restait teintée de métaphores et d'un symbolisme biblique devient ici explicite – *o meu pênis avança, no soneto que soletro* (*OC* : 250)[358], peut-on lire dans un des sonnets. La forme joue un rôle plus important si l'on compare ces « chansons » avec le restant de l'œuvre : la rime dans « Bicicleta » est très marquée[359] – *Lá vai a bicicleta do poeta em direcção/ ao símbolo, por um dia de verão* (*OC* : 243)[360], le respect des quatorze vers des sonnets, etc…. Les deux derniers poèmes, « Um Deus Lisérgico » et « Os Mortos Perigosos, fim. », se

[356] Voir page I.
[357] Maria Lúcia Dal Farra, *A Alquimia da Linguagem ..., op. cit.,* p. 222.
[358] « Mon pénis avance, dans ce sonnet que j'épelle ». Herberto Helder, *Le poème continu…, op. cit.,* p. 169.
[359] M. de F. Marinho remarque les rimes : « Quelques poèmes ont des rimes sporadiques, ce qui attire notre attention car c'est inhabituel dans la poétique heldérienne. Mais la rime peut avoir une fonction différente de l'usage, car elle contribue à l'ironie ou à la démystification du processus poétique lui-même ». Maria de Fátima Marinho, *Herberto Helder : A obra..., op. cit.,* p. 159.
[360] « Et voilà la bicyclette du poète qui part en direction/ du symbole, par un jour d'été ». (TNF).

démarquent ainsi de l'ensemble, vu leur forme libre, plus proche des poèmes de la période expérimentale. Notons que la fin annoncée dans le titre de ce dernier poème, se dilue dans un dernier vers d'un seul mot : *Quando* (*OC* : 25), « quand ». Selon nous, la conjonction a ici la même valeur que le *cætecetera* ou les points de suspension de « Comunicação Académica » et « A Máquina de Emaranhar Paisagens ».

L'année 1968 marque la production heldérienne, puisque c'est en 1968 que le poète publie *Apresentação do Rosto,* une biographie poétique qui sera mise de côté par la suite, les traductions *O Bebedor Nocturno,* mais également c'est l'année où le poète annonce avoir arrêté d'écrire dans une note publiée dans *Vocação Animal*, paru en 1971[361].

Ainsi, le volume qui suit « Cinco Canções Lacunares », « Os Brancos Arquipélagos » produit en 1970, signale la reprise de la publication heldérienne. En effet, mise à part « Antropofagias » où les textes sont numérotés et regroupés par thèmes, la production heldérienne revient à la forme initiale des poèmes construits par des fragments qui se suivent sans le souci de respecter une forme ou une thématique qui refermerait chaque fragment. La circulation prend alors toute son ampleur.

Poesia Toda est la première de ces anthologies où le poète reconnaît l'unité des poèmes réunis. Dans un auto-entretien lors de la publication de la deuxième édition du livre anthologique, il semble découvrir la cohérence due à la circulation :

[361] Dans une note M. L. Dal Farra signale que : « Il faut noter que dans l'édition de 1971 de *Vocação Animal* (…), donc quand *Kodak, Cinco Canções Lacunares* et *Os Brancos Arquipélagos* avaient déjà été composés, Helder ne fait pas référence à ces textes et annonce qu'« il a arrêté d'écrire en 1968 ». Symptomatique est le fait qu'à cette occasion, lors de l'élaboration de *Antropofagias,* l'un des sommets de la lecture du silence, H. Helder ait refusé toute sa production ayant un rapport avec le silence ». Maria Lúcia Dal Farra, *A Alquimia da Linguagem...*, *op. cit.*, p. 222.

> Je suis un auteur de feuillets. Un jour l'on m'a demandé : pourquoi vous ne réunissez pas tout ? En effet, pourquoi pas ? Et les livres ont paru, ce livre, *Poesia Toda*. Ce qui m'a surpris n'était pas son volume, finalement pas si gros que ça et pourtant pour moi d'une épaisseur inattendue, ce n'était pas le volume du volume, mais sa forme concise, la cohésion interne ; cela, oui, cela m'a énormément surpris.[362]

Nous pouvons ainsi remarquer que les livres dédiés à l'œuvre du poète avant cette interview, malgré les nombreuses remarques à propos de la cohérence de l'œuvre, essaient plutôt de tracer une évolution de cette œuvre et ont tendance à regrouper les volumes d'après une thématique ou une forme, esquissant ainsi une ligne continue que le poète n'acceptera qu'en 2001 avec la publication de *Ou o Poema Contínuo – súmula.* Ainsi, au début des années 80, M. de F. Marinho, M. L. Dal Farra et d'autres critiques regroupent l'ensemble « Kodak », « Cinco Canções Lacunares » et « Os Brancos Arquipélagos » autour de la thématique du vide du langage, et signalent le rôle des morts qui a été mis en lumière par *Húmus.*

Pour M. de F. Marinho, la mise en cause du texte qui atteint son apogée avec « Os Brancos Arquipélagos » est si intense qu'elle ne laissera place qu'à une autocritique : « C'est évident que, la notion de texte étant mise en cause, il ne restait à l'auteur que l'autocritique : la critique de ses propres textes. C'est alors qu'à partir de *Antropofagias* (1971), elle surgit systématiquement auto-destructrice »[363]. Or, la destruction et la mort du texte se présentent comme thématique et comme poétique dès le « Préfacio » de *A Colher na Boca.* Nous en soulignons, une fois de plus, les

[362] *Sou um autor de folhetos. Um dia perguntaram-me: porque não reúne tudo? De facto, porque não? E apareceram livros, esse livro,* Poesia Toda. *O que me surpreendeu não foi o volume, enfim não tão grande como isso, contudo para mim próprio de uma espessura inesperada, não foi o volume do volume, mas a sua forma coesa, a coesão interna, isso, claro, surpreendeu-me bastante.* (TNF). Herberto Helder, "Poesia Toda – Herberto Helder", *A Phala,* n° 20, Lisboa: Assírio & Alvim, Out. Nov. Dez., 1990, p. 1. Cette interview a été publiée pour la première fois en 1987, dans la revue *Luzes de Galiza.*

[363] Maria de Fátima Marinho, *Herberto Helder: A Obra..., op. cit.,* p. 164.

derniers vers : *na aprendizagem da paciência de vê-las erguer/ e morrer com um pouco, um pouco/ de beleza* (*OC* : 12)[364]. Pour M. L. Dal Farra, « Antropofagias » est la « mise en théorie de la pratique », « *ars* poética » ; elle souligne que l'on ne trouve ici que la « forme, l'unique résidu de signification, depuis *Kodak,* pour la communication »[365].

En effet, « Antropofagias » réunit douze textes. Ce sont des réflexions sur le discours et sur la poétique, comme le montre le premier vers du premier des textes : *Todo discurso é apenas o símbolo de uma inflexão/ da voz* (*OC* : 273)[366]. Le premier des douze textes a été publié pour la première fois à Lourenço Marques, aujourd'hui Maputo, capitale du Mozambique, en 1971, dans la revue *Caliban.* En 1972, les numéros 2, 4, 5, 7 et 12 sont également parus comme un ensemble singulier dans la revue *Novembro – Textos de Poesia.* Dans cette édition, les textes ont été publiés sous un autre titre, *Movimentação Errática.* « Antropofagia » est le dernier volume de la première édition de *Poesia Toda.*

Les deux volumes qui suivent « Antropofagias » dans *Ofício Cantante* sont issus de *Cobra*, livre publié en 1977. La publication de *Cobra* marque la prise de conscience de la part de la critique quant à l'importance de la relation entre la réécriture et la poétique heldérienne. La critique avait signalé cette relation lors de la publication de la troisième édition de *Os Passos em Volta*, en 1970[367]. *Cobra* inclut le processus de réécriture/récriture[368] dans sa propre édition. La différence entre ces deux notions est définie par Anne-Claire Gignoux : « La réécriture est alors la

[364] « Dans l'apprentissage de la patience de les voir s'ériger/ et mourir avec un peu, un peu/ de beauté ». Herberto Helder, *La cuiller dans la bouche, op. cit.,* 13.
[365] Maria Lúcia Dal Farra, *A Alquimia da linguagem..., op. cit.,* p. 228.
[366] « Le discours tout entier n'est que le symbole d'une inflexion/ de la voix ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 173.
[367] Le poète ajoute quatre nouvaux textes à la deuxième édition de *Os Passos em Volta* ; mais, en ce qui concerne ce livre en prose, sa réécriture radicale aura lieu en 1980, lors de la parution de la quatrième édition.
[368] Nous reviendront sur la différence entre ces deux notions lors de notre analyse sur *Húmus.* Voir page 202.

somme de préparations, de corrections et de ratures, de variantes successives d'un même texte que l'auteur écrit – et que, la plupart du temps, il ne montre pas au lecteur »[369]. Pour elle, c'est la récriture qui appartient au domaine de l'intertextualité. Mais, le processus de rature et correction, individuation de chaque exemplaire de *Cobra* est public. H. Helder installe un jeu intertextuel à l'intérieur même d'un seul livre. En effet, le poète publie un tirage de 1200 livres dont 200 sont retirés de circulation. Sur ces 200, nous ne savons pas combien de livres ont été distribués au cercle d'amis du poète, mais chaque exemplaire contient des altérations faites à la main par le poète et leurs biffures ne sont pas les mêmes, variant d'un exemplaire à l'autre. *Cobra* disparaît comme livre autonome lors de l'édition de *Poesia Toda,* de 1990. Deux volumes, « Etc. » et « Exemplos », qui étaient respectivement le « Colófon » et un ensemble composé de « Exemplos », poème qui intègre *Cobra* en 1981, et des quatre poèmes de « E Outros Exemplos »[370], sont comme des vestiges d'un texte disparu. *Cobra* survit ainsi dans *Ofício Cantante*, sans pour autant figurer comme l'un des titres de la « poésie complète », malgré le fait que plusieurs critiques, dans le sillage de Maria L. Dal Farra, considèrent le livre, comme *opus magnum*[371] du poète.

Le volume suivant, *O Corpo O Luxo A Obra*, a été publié en 1978. M. Papahagi remarque que « ce n'est qu'après cette expérience radicale [la période avant ce volume] – ludique, combinatoire, intertextuelle, transsémiotique – que les

[369] Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie* [Disponible sur internet : http://narratologie.revues.org/329. Consulté le 16 avril 2011].
[370] Patrícia Alexandra Matias Gomes dos Santos de Antunes a soutenu à la *Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* de *Universidade Nova de Lisboa* un projet d'une édition critique de *Cobra*. [Disponible sur internet : http://triplov.com/herberto_helder/patricia_antunes.htm . Patrícia Alexandra Matias Gomes dos Santos de Antunes, *Herberto Helder, Cobra, Dispersão Poética – Edição Evolutiva,* Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011. Consulté le 31 janvier 2012.]
[371] *Opus magnum* est le titre du dernier chapitre de *A Alquimia da Linguagem,* dédié entièrement à *Cobra.* Rappelons toutefois, que l'étude de Maria L. Dal Farra a été réalisée en 1979. Ainsi, ni la deuxième édition de *Poesia Toda* ni *O Corpo O Luxo A Obra* ne figurent pas dans le *corpus.* Nous signalons que la critique a eu le soin de signaler dans son chapitre d'introduction la publication du livre.

visions peuvent revenir ». Ces visions sont « une récupération thématique mélangée dans une synthèse dense : les métaphores organiques, viscérales, la convergence entre le corps et le kosmos [sic] »[372]. Nous pensons que, mises à part les expériences qui vont de « Comunicação Académica » à « A Máquina de Emaranhar Paisagens »[373], l'œuvre heldérienne n'a jamais cessé de faire appel à cette « dense synthèse » qui, pour nous, n'est autre que la « démonstration inexplicable » qui nous guide dans cette étude. M. de F. Marinho, elle, voit dans *O Corpo O Luxo A Obra* une métapoésie avec des images proches de celles travaillées par le poète dans *Cobra*.

Le volume suivant est « Dedicatória ». Ici, le poète réunit les six textes en vers de *Photomaton & Vox*, livre au genre hybride qui mélange des textes ayant un rapport avec « biographie poétique », des essais, des poèmes, des nouvelles, etc. Dans l'édition de *Poesia Toda* de 1981, cette section s'appelle encore « De Photomaton & Vox ». Le titre a été changé en 1990.

Nous remarquons que les livres sur le poète publiés après 1990 ne tentent plus, ni ne proposent une lecture de la généalogie de l'œuvre et regroupent leurs analyses sous des axes thématiques. Ainsi, mis à part l'article de présentation de l'œuvre heldérienne au public français de Manuel Gusmão qui figure comme postface de *Ou le Poème continu – somme anthologique*[374], la critique semble accepter une « lecture verticale », définie dans ces termes par António Ladeira :

> Cette lecture verticale est comparable avec une des techniques ou « stratégies interprétatives » utilisées par le critique Stanley Fish et qui est constituée par la légitimation de la coupure, de la section, ou de la

[372] Maria Papahagi, "Algumas considerações ...", *op. cit.*, p. 452.
[373] Il est vrai que la poétique de ces poèmes suit des règles plus strictes et également plus claires que les autres volumes de *Ofício Cantante*. Pourtant, le choix thématiques, les choix des extraits, etc. sont si proches de l'univers du poète que cette exception n'a qu'une valeur didactique de faible portée.
[374] Par ailleurs, Manuel Gusmão auto-proclame que cet article est un « petit – et trop incomplet – récit de l'œuvre ». Herberto Helder, *Le Poème continu...*, *op. cit.*, p. 356.

> focalisation – principalement suivant le hasard des propos interprétatifs de chaque lecteur – ignorant provisoirement les autres parties de l'ensemble. C'est comme si chaque élément de *Poesia Toda* – « poème », « vers », « mot » – participait à la limite des autres « poèmes », « vers », « mots », aussi bien qu'à l'ensemble fortement cohérant de la compilation ».[375]

Stanley Fich, qui affirme l'indétermination de la lecture, nous montre clairement que « les interprètes ne décodent pas les poèmes, ils les construisent »[376]. Cette lecture verticale rend possible, par exemple, un article comme celui de Luís de Miranda Rocha, « Sobre Fragmentos de « Flash », de Herberto Helder ». Flash, a été publié en 1980 en édition d'auteur de façon à ce qu'« aucun exemplaire n'arrive aux librairies ». L. de Miranda Rocha analyse ainsi quelques fragments du poème sans prendre en compte son ensemble ni le fait que celui-ci a été publié dans son intégralité dans la deuxième édition de *Poesia Toda.* Voici l'une des stratégies utilisées par l'auteur afin de contourner cette « limitation » :

> Il est certain qu'un poème est toujours une totalité – et d'autant plus lorsqu'il s'agit, comme c'est le cas ici, d'un macropoème –, théoriquement impossible à lire dans une seule partie (…). L'idée sur laquelle nous nous basons, c'est que dans ces fragments existent, plus ou moins visibles, une unité, une cohérence, une cohésion – qualités structurelles plus caractéristiques d'une certaine notion de poème. D'une notion classique, comme on le sait. Une notion plus moderne nous permet de surpasser ces difficultés initiales.[377]

---

[375] António Ladeira, "Sentido e soberania em "Poesia Toda" de Herberto Helder, *Os Sentidos e o Sentido, Literatura e Cultura Portuguesas em Debate – Homenagem a Jacinto Prado Coelho,* Lisboa: Edição Cosmos, 1997, p. 394. (TNF).

[376] Stanley Fisch, *Is there a Text in This Class – The Autority of Intrepretive Communities,* Harvard: Harvard College, 1980, p. 327. (TNF).

[377] Luís de Miranda Rocha, "Sobre Fragmentos de "Flash" de Herberto Helder", *Mealibra,* n° 1, Viana do Castelo: Centro Cultural do alto Minho, Agosto de 1982, p. 5. (TNF).

Or, nous notons que la modernité s'érige en excuse et devient une cohérence qui investirait le fragment d'une totalité différente de la totalité du poème. M. de F. Marinho propose pourtant trois mouvements pour ce poème qu'elle considère « relativement bref, bien structuré et cohérent » : « il est possible d'y distinguer trois parties »[378]. Curieusement, l'essayiste remarque que les fragments 22 et 23 sont une sorte de résumé du poème : « [ils] constituent une sorte de flash de *Flash* : en deux instances [fragments] (sur un total de 29), c'est comme si tout le livre s'y condensait »[379]. Il est intéressant de souligner que les fragments analysés par L. da Rocha Miranda sont tous de la dite première partie. Nous remarquons également que les « 29 instances » signalées par M. de F. Marinho qui, d'après notre terminologie, sont des fragments, découpent très étrangement ce poème divisé en huit parties. Les fragments de la première et la dernière partie sont clairement séparés les uns des autres[380] ; mais à l'intérieur, ils ne présentent pas de coupure plus profonde et ont la même organisation que les autres parties ; les fragments sont séparés par des espaces plus longs, marquant en fait des strophes d'une même « instance ». L'avantage et l'astuce du découpage proposé par Maria de F. Marinho réside dans la séparation d'une « instance », la vingt-troisième, composée d'un seul vers : *Nome do mundo, diadema* (*OC :* 363). Comme le suggère Maria de F. Marinho, ce vers est un condensé de la totalité. Nous avançons qu'il pointe la thématique qui guidera les livres futurs : la nomination du monde.

Le fait de donner des noms aux objets qui se situent dans le monde ouvre le volume *A Cabeça Entre as Mãos,* écrit en 1981. Dès le premier fragment, nous pouvons lire :

[378] Maria de F. Marinho, *Herberto Helder: A Obra..., op. cit.,* p. 237. (TNF)
[379] *Ibid., ibidem.,* p. 240. (TNF).
[380] Ils sont séparés par un point dans la version de 1981, et par des étoiles dans *Ofício Cantante.*

E quando me tocaram na cabeça com um dedo baptismal:
eu já tinha uma ferida
um nome,
E o nome mantinha as coisas do mundo
todas
levantadas (*OC* : 372)[381]

M. Papahagi lie ce poème à cette dernière période où « les visions peuvent revenir »[382] et qui aurait son début avec *O Corpo O Luxo A Obra. A Cabeça Entre as Mãos* est divisé en cinq sous-parties : « De antemão », « Mão: a mão », « Todos os dedos da mão », « Onde põe a mão » et « Demão ». La première est divisée en deux fragments ; la deuxième, où les vers sont plus fragmentés et dispersés sur la page, est un poème continu ; la troisième est partagée en cinq fragments, comme le sont les doigts d'une main ; la quatrième en deux fragments et finalement la dernière est composée d'un fragment unique. Ne serait-ce que par leurs titres et structures, toutes les sous-parties tournent autour de l'attouchement. L'action de toucher peut être celle du baptême, comme le montre le fragment cité ci-dessus, ou alors l'attouchement est érotisé. Toutefois, l'acte de toucher ici représente toujours celui du couronnement : une main qui touche la tête, qui fait don de son pouvoir, qui donne l'autorité de la parole. C'est un flux perpétuel d'énergie.

La critique a appliqué cette circulation à l'anthologie toute entière si bien que nommer équivaut à toucher et à être touché à son tour. Cette pratique d'analyse affirme en fait que la circulation d'énergie entre les parties rend possible le tout qui en découle tel un nouveau livre, un nouveau corps. Mais cette totalité se concentre en chaque partie. L'effacement des coupures – tant celles présentes dans le texte lui-

[381] « Et lorsqu'on m'a touché à la tête d'un doigt baptismal :/ j'étais déjà bléssé,/ j'avais un nom,/ Et mon nom soulevait/ toute chose/ du monde ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 251.
[382] Marian Papahagi, "Algumas considerções...", *op. cit.,* p. 452. (TNF).

même que celles infligées par les critiques – fausse précisément la totalité anthologique du recueil. Les parties absentes ou adjacentes au regard critique deviennent muettes. C'est face à ce silence que la critique a bâti l'illisibilité du texte. Celle-ci s'impose comme le chemin le plus sûr pour rendre compte d'un Tout qui ne se referme jamais, comme le montre cet extrait d'un essai de João Augusto Mourão :

> Toute lecture nous mène d'aventure en aventure, d'hésitation en hésitation, lorsque l'on cherche le fil, la cohérence, la part de la totalité. Mais l'Œuvre de H. Helder s'affirme depuis son début comme Poésie en Entier – étant donné que chaque livre répond à chaque livre en tant que fragmentation de cette Totalité qui ne se dissout jamais, au contraire, se déploie et s'illumine encore plus terriblement (…). Le mieux, c'est d'en rester à l'effervescence de l'indéterminé (…).[383]

La problématisation de la nomination du monde chez Herberto Helder atteint son paroxysme avec la série des trois livres qui suivent *A Cabeça Entre as Mãos* : *Última Ciência, Os Selos, Os Selos, Outros, Últimos* et *Do Mundo*.

S. Rodrigues Lopes remarque que, dans *Última Ciência*, le poète fait appel à l'hermétisme, l'alchimie entre autres, ce qui signifie un appel à une science autre :

> La relation que la poésie de H.H. établit avec les conceptions typiques de la Renaissance de l'analogie entre le microcosme et le macrocosme, psychologie et astronomie, pourra être considérée comme l'effet de la coïncidence entre des mouvements de territorialisation et déterritorialisation : la matière-mère-terre coïncide avec la matière-énergie-étoile ; l'instinctif coïncide avec le symbolique.[384]

[383] João Augusto Mourão, "H. Helder, O Nome do Enigma", *A Sedução do Real (Litertura et semiótica),* Lisboa: Vega, 1998, p. 193. (TNF).
[384] Silvina Rodrigues Lopes, "A Imagem Ardente, leitura de *Última ciência* de Herberto Helder", *Aprendizagem do Incerto,* Lisboa: Litoral Edições, 1990, p. 17. (TNF). Rappelons que cet article est celui cité par A. Ladeira que nous citons dans notre introduction générale dans la discussion sur l'illisibilité du texte heldérien.

Nous ne comprenons pas quelle est l'exacte dimension du terme « instinctif » employé par l'essayiste. Si nous suivons les termes coïncidant dans l'extrait, nous pouvons établir une suite « instinctif » - « matière-mère-terre » – « territorialisation ». Du territoire à la mère, il nous semble que, par « instinctif », l'essayiste vise une cartographie intérieure et indivisible qui désigne par là une certaine partie animale, disons corporelle, du sujet lyrique. Si nous voyons juste, la critique laisse alors de côté la partie scientifique, consciente, des savoirs. Pourtant, le caractère noématique du discours conscient participe, selon nous, de ce nœud de coïncidences. C'est dans ce nœud que l'instinctif rejoint le scientifique. Rajoutons ici que le discours scientifique a toujours été une source du discours symbolique. Les liens existants entre les étoiles, la mère, la terre, bref, les liens entre le macrocosme et le microcosme qui ont gouverné l'imaginaire occidental jusqu'à la Renaissance, fondaient tant la science – la medicine médiévale est exemplaire à ce propos – que l'imaginaire artistique. Loin d'être désenchantés par la science et par l'ellipse copernicienne, ces liens se sont transformés en même temps que la science elle-même. Souvenons-nous de toutes les créations qui puisent leur imaginaire dans l'imagerie cosmonaute de la deuxième moitié du XXème siècle ou dans les conséquences éthiques de la théorie de la relativité. Le discours noétique ne se différencie du discours symbolique que par son usage. De fait, il est alimenté par les symboles tout en modifiant les symboles eux-mêmes. C'est-à-dire que le nœud des savoirs de la « science ultime » lie le lisible et l'illisible : conscient et inconscient, nom et symbole.

Soulignons également que, une fois de plus, l'illisibilité est une stratégie utilisée par S. Rodrigues Lopes pour éviter de traiter la totalité de ce qu'elle appelle

le « corps-poème »[385]. L'exercice consistant à nommer la totalité et ses fragments, autrement dit l'attribution des noms aux objets du monde, devient un tour de magie auquel le lecteur n'a pas accès. Mais le poète nous indique les limites et les règles de cet exercice scientifique : *A arte íngreme que pratico escondido no sono pratica-se/ em si mesma* (*OC* : 426)[386]. Le poète inscrit ainsi la *praxis* dans l'espace du sommeil – donc de la manifestation de l'inconscient – mais affirme également que cet « art escarpé » se situe dans un espace propre. C'est l'inconscient, son style qu'il inscrit dans un espace plus étendu. Soulignons également que le poète n'a jamais supprimé la petite note d'introduction :

> *Não sendo citações necessariamente fiéis extraídas de quadras populares, nelas contudo se inspiram, ou as tomam como seus modelos directos ou indirectos, as seguintes expressões utilizadas neste poema:* "Abaixa-te, vara alta, (...) põe-te os dedos, deita um braço fora, serve de estrela", "onde a laranja recebe soberania", o canteiro (pedreiro) cheia a pedra", "a lua vira o peixe no frio", "o nome escrito na lenha, o tronco reverdeceu." *O verso* "os trabalhos e os dias submarinos" *contém um título de Hesíodo:* Os Trabalhos e os Dias. (*OC* : 398).[387]

Le poète rompt ici clairement avec la poétique combinatoire de la période expérimentale. Comme il en était déjà question dans *Húmus* lorsque le poète nous indique les matériaux de son poème, l'intertexte est ici une mémoire, une survivance. Luís Maffei remarque la présence d'Hésiode ici et de tout le substrat mythologique

[385] *Idid., ibidem.,* p. 12.
[386] « L'art escarpé que je pratique à couvert du sommeil se pratique/ en lui-même. » Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 281.
[387] « N'étant pas nécessairement des citations fidèles issues des couplets populaires, [les poèmes] s'en inspirent pourtant, ou érigent en tant que modèles directs ou indirects les expressions suivantes, employées dans ce poème : « *Baisse-toi, haute verge, (…), mets-toi les doigts, jette un bras, deviens étoile* », « *où l'orange devient souveraine* », « *le chantier (le maçon) rempli de pierre* », « *la lune devient poisson quand il fait froid* », « *le nom écrit dans la bûche, le tronc est redevenu vert* ». Le vers « *les travaux et les jours sous-marins* » contient un titre d'Hésiode : *Les Travaux et les jours* ». (TNF).
[387] Luís Cláudio de Sant'anna Maffei, *Do Mundo de Herberto Helder,* tese de doturado, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, p. 61.

que ce nom recèle ; il affirme qu'« il ne s'agit pas d'une simple "revitalisation", mais d'une "narration profondément symbolique", autrement dit d'un accueil du mythe dans la mesure où il est une force créative »[388]. Il fait alors appel à l'un des vers de *Poemacto, É preciso principiar* (*OC* : 120)[389], auquel nous en rajoutons un autre : *Que é preciso recriar o criar, meu Deus, ser truculento* (*OC* : 119)[390]. Notons que le poète ne fait pas simplement appel à la culture savante, mais à la mémoire populaire. Or, la réécriture nous semble l'un des axes les plus importants pour comprendre la totalité de l'œuvre poétique heldérienne réunie dans *Ofício Cantante.* Et c'est le « poème récurrent » qui répète à chaque fois une nouvelle question qui, au fond, reste toujours la même. « Poème récurrent » est une terminologie de H. Helder forgée dans l'auto-interview publiée dans *Luzes de Galiza* et *A Phala*[391]. C'est la récurrence – thématique, poétique, entre autres – qui rend possible, par exemple, l'affirmation de Fernando J. B. Martinho : « La même année où *A Phala* rendait hommage à Cesariny, Herberto publie un livre, *Última Ciência,* où l'importance donnée, dès le début, à la relation Magie/Poésie est passée à son comble dans son œuvre »[392].

Le volume « Os Selos » qui suit *Última Ciência* a été publié pour la première fois en 1989, le troisième numéro de la revue *As Escadas Não Têm Degraus.* Toutefois, il doit être compris comme un ensemble plus vaste qui inclut « Os Selos, Outros, Últimos » et « Do Mundo ». En effet, en 1994, lors de la parution de *Do Mundo,* le poète explique cet ensemble :

[388] Luís Cláudio de Sant'anna Maffei, *Do Mundo de Herberto Helder,* tese de doutorado, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, p. 61.
[389] « Il faut débuter ». (TNF).
[390] « Qu'il faut recréer le créé, être rude, mon Dieu ». (TNF).
[391] L'expression a été reprise par R. M. Martelo.
[392] Fernando J. B. Martinho, "Herberto Helder: uma poética da Obscuridade", *Boca do Inferno,* n° 10, Cascais: Câmara Municipal de Cascais, maio de 2005, p. 19.

> *Inserem-se aqui Os Selos, Outros, Últimos., publicados primeiro na folha editoral da Assírio & Alvim A Phala, n° 27, Dezembro de 1991, e que deveriam aparecer junto a "Os Selos" em Poesia Toda ed. 1990, por pertecerem ao mesmo impulso de escrita e com eles formarem um ciclo completo. Do Mundo, inédito, constitui aquilo que foi possível fragmentariamente salvar de Retrato em Movimento, ou foi possível fazer partindo de sugestões nele esparsas, ou nem uma coisa nem outra e encontra-se portanto no conjunto por razões poéticas naturais, razões de acção e de dicção.* (*DM* : 05)[393]

João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, dans un article écrit en 1994, souligne l'intertextualité entre les livres de l'*Apocalypse* et « Os Selos ». Souvenons-nous simplement qu'un extrait de l'*Apocalypse* figurait déjà dans « A Máquina de Emaranhar Paisagens ». Diana Pimentel, quant à elle, signale la cosmogonie – elle nous parle de genèse – du poème *Do Mundo :* « Le mouvement de genèse, de toucher les choses, imprime une proximité entre l'acte de donner un nom et celui d'appréhender l'essence, dans une homologie cratyléenne entre le nom et l'objet »[394]. Nous remarquons donc que, jusqu'à l'édition de 1996, *Poesia Toda* se construisait en tension entre l'achèvement et le recommencement, entre cosmologie et l'eschatologie. La totalité était jusque là une promesse, tandis que la continuité était une affirmation théorique, voire subjective.

En 2001, un changement radical révèle une organicité jusqu'alors théorique qui reliait l'œuvre du poète : il publie à cette occasion *Ou o Poema Contínuo – súmula.*

[393] « *Les seaux, Autres, Ultimes*, publiés d'abord dans le supplément *A Phala,* n° 27, décembre 1991, de la maison Assírio & Alvim sont ici intégrés ; ils devaient paraître avec *Les sceaux* dans *Poesia Toda* ed. 1990, car ils appartiennent à la même pulsion créatrice et fondent avec ce dernier un cycle complet. *Du Monde*, inédit, est constitué par tout ce qu'on a pu, peut-être et de manière fragmenté, sauver de *Retrato em Movimento,* ou qu'il a été possible de faire partant de suggestions que *Du Monde* propose de manière éparse, ou bien ni l'un ni l'autre et qui se trouve dans cet ensemble donc pour des raisons poétiques naturelles, raisons d'action et de diction ». (TNF).

[394] Diana Pimentel, "Recensão crítica de *Do Mundo", Colóquio/ Letras,* n° 140 – 141, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 286.

Plusieurs critiques, comme M. Gusmão[395], remarquent la possibilité de lire le titre de la somme comme *Herberto Helder Ou o Poema Contínuo – súmula*, influencés par la programmation visuelle qui présente un rectangle rouge bordeaux superposé au tableau de Goya, *Saturno Devorando a un Hijo*, et où l'on lit le nom du poète suivit du titre . Le titre *Ou o Poema Contínuo,* sans la mention *súmula*, sera repris en 2004 et désigne alors la republication de l'ancienne *Poesia Toda*. P. Eiras souligne une double conséquence que la publication du « poème continu » inscrit dans l'œuvre : « On aurait dit un double geste : tandis que l'on crée (on sauve ?) un (nouveau) livre, on abandonne (on condamne ?) un livre « redondant », « bâtard » » [396] . Nous remarquons alors que le cycle vie et mort se redessine comme un système de valeurs de condamnation et d'élection. Mais la publication de la version de 2004, sans la mention *súmula*, redistribue les valeurs et réintègre le symbolisme des cycles. Le texte, qui était enfin devenu « poème continu », redevient anthologie et se réorganise alors comme une continuité fragmentaire divisée en livres qui ne sont plus la « poésie en entier » ni une continuité en elle-même. Cela permet à P. Eiras d'affirmer que « le texte nous parle de la cosmogonie diachronique de la totalité depuis la séparation initiale des éléments jusqu'à leur fusion mutuelle (…) »[397]. P. Eiras nous parle ici de l'ensemble de l'œuvre heldérienne, et son commentaire nous semble une récriture des « connexions et ruptures » dont nous parlait S. Rodrigues Lopes. Cependant, P. Eiras donne une direction à ces mouvements et suggère ainsi que la totalité est toujours une conséquence d'une fragmentation originelle. Pour nous, le partage de l'œuvre heldérienne en périodes, livres, volumes, entre autres catégories historiques, équivaut à refaire l'œuvre du poète selon une pratique critique héritière

[395] Manuel Gusmão, "Leiam Herberto Helder/ Ou o Poema Contínuo", *Tatuagem e Palimpsesto da poesia em alguns poetas e poemas,* Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 363, 364.
[396] Pedro Eiras, "Em torno e Depois de ou o Poema Contínuo", *A Lenta Volúpia de Cair,* Vila Nova de Famelicão: Edições Quasi, p. 138.
[397] Pedro Eiras, *Esquecer Fausto, op. cit.,* p. 448, 449.

de la dissection de cadavres. La « lecture verticale » n'est ainsi que la création d'un autre *corpus* qui s'inscrit à l'intérieur d'un *corpus* majeur qui est le fruit de toutes les combinaisons possibles, il est ainsi impossible. La dynamique vivante de l'œuvre heldérienne est une échappatoire aux coupures faites par les critiques et une imposition d'un nouveau regard sur la poésie. En affirmant l'illisibilité, la « démonstration inexplicable » de sa poétique corporelle, H. Helder investit son œuvre d'un nouveau *pneuma* à chaque remaniement.

La publication de *Ou o Poema Contínuo – súmula* et le retour à l'anthologie *Ou o Poema Contínuo,* en 2004 nous montrent également la pensée anthologique du poète. En 2001, le « poème continu » finissait par un poème inédit, sans nom, et qui commençait par le néologisme *Redivivo* (*OC* : 595)[398]. Ce poème disparaît dans la publication de 2004, car il ne se rattache à aucune des « raisons poétiques » présentées dans cette édition. Or, en 2008, le « poème continu » est publié à nouveau ; mais, cette fois-ci, il tient son titre du nom du volume inédit de poèmes et devient *A Faca não Corta o Fogo – súmula e inédita*. Au milieu de ces poèmes, le poète insère celui qui commence par *Redivivo,* montrant ainsi que la production de ce nouveau volume se situe avant 2001. Sept ans se sont écoulés pour la maturation de ce poème. Remarquons que la « continuité » devient ici celle du feu, et n'est plus explicitée, sauf dans la mémoire du « poème continu ».

Le lecteur participe ainsi activement à la construction de cette continuité que le texte essaye de décrire. P. Eiras souligne que la continuité heldérienne porte en elle totalité et fragmentation : « En s'auto-décrivant, le texte rature parfois la différence en quête d'une continuité, pourtant, des mirages de totalité ; la permanence des

[398] La traduction française opte par l'expression « Rendu à la vie ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 345.

fragments coexiste à l'intérieur de la lecture »[399]. Pour montrer les mirages de totalité et la survivance de la fragmentation, nous pouvons prendre le dernier volume « A Faca Não Corta o Fogo ». Il est très difficile de lui conférer une totalité car, lors de la publication de *Ofício Cantante,* le poète rajoute des fragments nouveaux à ce poème qui se situe entre un livre et une partie de livre. Par exemple, nous notons toutes les précautions que R. M. Martelo doit prendre afin d'affirmer que ce volume constitue un livre indépendant :

> (...) je ne juge pas anodin le fait que ce livre [A Faca Não Corta o Fogo] n'a jamais eu d'existence autonome et que désormais il clôt un volume qui porte la mention « poésie complète » et qui reprend le titre du premier ouvrage à caractère anthologique publié par Herberto Helder, en 1967. (…) ce nouvel ensemble de poèmes a un sens méta-réflexif et, dans une certaine mesure, conclusif. Au moins pour l'instant, puisqu'on ne sait pas comment va continuer le « poème récidiviste » heldérien, qui recommence sans cesse.[400]

R. M. Martelo rappelle ici le travail de réécriture du poète qui empêche toute affirmation sur le caractère conclusif du poème heldérien. En effet, en 2009, *Ofício Cantante – poesia completa* voit le jour, reprenant la structure du livre anthologique[401]. Le recueil de 2009 contient une petite note d'introduction qui explique le retour au premier titre de l'anthologie du poète[402]. Le choix de revenir au titre antérieur semble suggérer un cycle qui se referme. La clôture de ce cycle se confirme par le sous-titre « Poésie complète », qui laisse entendre que la production heldérienne arrive à son terme. Remarquons, tout d'abord, qu'un déplacement fulgurant se cache dans la subtile différence qui existe entre les expressions « poésie

[399] Pedro Eiras, *Esquecer Fausto, op. cit.,* p. 449.
[400] Rosa Maria Martelo, "Assassinato e assinatura", *op. cit.,* p. 84, 85.
[401] Pour montrer que le travail de réécriture du poète ne cesse jamais, nous proposons de mettre en parallèle les deux fragments qui ouvre *Do Mundo,* l'un publié dans *Ou o Poema Contínuo* de 2004 et l'autre dans *Ofício Cantante* de 2009. Voir page II.
[402] Voir page 100.

complète », sous-titre de *Ofício Cantante* et « poésie en entier », car, selon nous, la figure du poète, signataire et garante d'une homogénéité du recueil, devient dans le premier cas plus importante.

Avant de revenir sur la signature et sur la figure du poète, nous devons signaler les textes qui ne font pas ou ne font plus partie de *Ofício Cantante,* car la « poésie complète » porte en elle plusieurs cicatrices et également des fruits qui ont poussé aux frontières de l'anthologie et du « poème continu ».

I.A.3 – D'autres corps

Parallèlement à l'évolution de l'anthologie, H. Helder a produit une autre partie de son œuvre, à part. Ces textes établissent des rapports plus ou moins proches avec *Ofício Cantante.* Tout d'abord, il y a les textes qui n'y ont jamais figuré. Quelques uns ont connu une publication unique et montrent l'errance, non du texte mais de l'acte de création lui-même, car ils sont en fait des essais, des étapes qui, si, dans la jeunesse du poète, ils ont parus publiquement, deviennent privés après 1968. *Apresentação do Rosto* en est l'exemple le plus connu. Deux autres textes ont une relation plus proche et ont évolué en parallèle avec l'anthologie : *Os Passos em Volta* et *Photomaton & Vox.* En outre, nous retrouvons les textes qui ont eu une longue durée de vie mais qui ont été mis de côté par le poète, définitivement ou non, au fur et à mesure que l'œuvre évoluait : *Retrato em Movimento, Kodak, Cobra, O Bebedor Nocturno* et *Os Poemas Mudados para o Português.*

Des livres qui n'ont jamais eu de place dans les anthologies, les premières publications du poète, dans *Arquipélago* et dans les *Poemas Bestias*, constituent le

premier groupe des textes jugés sévèrement par le poète. Nous avons déjà souligné que ces premiers textes, publiés entre 1952 et 1958, n'ont pas été republiés par la suite ; mais la relation entre ces poèmes et l'anthologie a été signalée par des critiques, tels que M. de F. Marinho, comme nous allons le voir par la suite.

Des sept poèmes publiés dans la revue *Arquipélago,* « História » reste une curiosité touristique, car le poète a écrit les premiers vers sur le mur de son auberge d'étudiant à Coimbra, le « *Palácio das Loucuras* », le Palais des folies. Aujourd'hui ce graffiti sert de décoration et de motif d'orgueil aux étudiants qui continuent à y habiter. Maria Leonor Nunes nous informe que, dans la chambre qui donne sur la rue Antero de Quental, nous pouvons toujours lire :

O senhor de monóculo
usava uma boca desdenhosa
e na botoadeira, a insolência
de uma rosa
- Era o poeta. [403]

A propos de poèmes de *Arquipélago*, M. de F. Marinho affirme que la collaboration de H. Helder « dépasse celles des autres [auteurs], et montre déjà les caractéristiques typiques de la thématique et de la stylistique heldérienne, à commencer tout d'abord par le niveau lexical ». [404] L'essayiste souligne « la marginalité du métier de poète (…), l'évocation de la mère [H. Helder avait huit ans lors du décès de sa mère], la glorification de la femme et la *saudade* d'un objet pour lequel on tombe dans le désespoir de ne plus l'avoir »[405].

[403] « Le monsieur au monocle/ portait une bouche dédaigneuse/ et dans la boutonnière, l'insolence/ d'une rose/ C'était le poète ». (TNF). Maria Leonor Nunes, "A Face Oculta do Poeta", *Jornal de Letras e Artes,* 12 de Outubro de 1994, p. 15.
[404] Maria de F. Marinho, *Herberto Helder: A Obra, op. cit.,* p. 25.
[405] *Ibid., ibidem.,* p. 25.

L'étude de M. de F. Marinho représente l'un des rares témoignages de l'intérêt que ces poèmes de jeunesse ont suscité chez les critiques de l'œuvre heldérienne. Pourtant, les considérations faites par Pedro Eiras sur le « Aviso Indispensável », publié dans les *Poemas Bestiais,* en 1954, nous montrent l'importance de cette production reléguée par le poète. Ce poème, qui fonctionne comme un « opuscule » signé par Carlos Camacho, Jorge de Freitas et H. Helder, dénonce la tradition heideggérienne, très prisée par le groupe de la revue *Árvore*[406] et intègre, d'après P. Eiras, « l'horizon d'une expression [et il cite un extrait du texte] « avec l'innocence d'un cri ou de la béante simplicité d'un hurlement » »[407]. Ceci aurait une relation avec la « figuration de l'artiste chez Nietzsche et la durée chez Bergson ». P. Eiras, en quête d'une lecture qui nie les signes de la totalité chez H. Helder, nous propose en fait une série de contradictions des propos heldériens afin de construire une alternative à la lecture du « poète orphique » chère aux essayistes qui se penchent sur l'œuvre heldérienne. Ainsi, « Aviso Indispensável » surgit-il comme la négation du commentaire de Manuel Frias Martins, lorsque celui-ci affirme que « le poète est en quête des origines »[408]. En effet, dans les *Poemas Bestiais* le poète affirme :

> *Nunca a Poesia foi uma tentativa para as origens. Quanto mais longe da essencialidade do homem e do mundo, mais poética é a Poesia. Quer-se*

[406] Dans un court essai sur le cinquième anniversaire de la revue *Árvore,* Maria João Reynaud commente l'assimilation entre la poésie de *Árvore* et celle d'une quête d'une poésie humaine – tant dans son acception ontologique que politique – et souligne que la revue n'était pourtant pas aussi homogène que l'on peut le croire aujourd'hui: « Mais, même avec cela [l'incipit de Jean Cassou qui ouvrait le premier numéro de la revue], la revue ne cesse d'être un espace de débat théorique très enrichissant, où se sont confrontés des conceptions poétiques et des projets parfois radicalement opposés, mais toujours centrés sur le souci d'assurer, d'une façon digne et réfléchie, une réflexion vitale et innovante sur la question du langage poétique. » Maria João Reynaud, "Árvore – um olhar tranversal", *Estudos em homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela,* vol. 2, porto: Universidade do Porto, 2005, pag. 679-684. [Disponible sur internet: ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4597.pdf. Consulté le 05/04/12.]

[407] Pedro Eiras, *Esquecer Fausto..., op. cit.*, p. 382.

[408] Manuel Frias Martins, *Herberto Helder. Um Silêncio de Bronze,* Lisboa: Horizonte, 1983, p. 31.

> *dizer: quanto mais falsa em relação ao fundalmentalmente humano do homem e ao fundalmentalmente natural da natureza, mais verdadeira é a Poesia. A verdade dela está na falsidade do homem e das coisas. Para ser-se poeta é, pois, condição primordial ser-se mentiroso.*[409]

Cependant, l'absence de réédition de ce texte et la non-inclusion de ces poèmes dans les anthologies semble affaiblir la contre-preuve de P. Eiras, fait d'ailleurs signalé par lui-même. Nous corroborons la proposition de P. Eiras et nous ajoutons que ce texte nous montre à quel point la feinte – et donc la mise en acte théâtrale de la parole poétique – constitue très tôt l'une des problématiques les plus importantes de la poésie heldérienne. Nous soulignons également que cette feinte se différencie de celle proposée par F. Pessoa dans la mesure où elle n'est pas ici une condition ontologique comme elle était chez F. Pessoa, mais précisément l'écart entre une condition naturelle et le langage poétique. Cet écart sera réaffirmé tout au long de la poétique heldérienne et prendra la forme d'une ironie très fine dans *Apresentação do Rosto,* lorsque le poète suggère que ce livre serait une « autobiographie romancée ».

I.A.3.a – « le livre effrayant que j'aspirais à écrire ».[410]

Apresentação do Rosto est un paradoxe si nous réfléchissons sur les textes qui n'ont jamais fait partie des anthologies heldériennes car, si d'une part il figure dans les notes bibliographiques du poète jusqu'à 1985 - dans la cinquième édition de *Os*

[409] « « La poésie n'a jamais été une tentative de retour aux origines. Plus elle est éloignée de l'essence de l'homme et de celle du monde, plus la Poésie est poétique. C'est-à-dire: plus elle est fausse par rapport à ce qui est fondamentalement humain chez l'homme et à ce qui est fondamentalement naturel dans la nature, plus la Poésie est vraie. Sa vérité réside dans le mensonge de l'homme et des choses. La condition primordiale pour être poète est donc d'être un menteur». (TNF). Herberto Helder, "Aviso Indispensável", *Poemas Bestiais, apud* Pedro Eiras, *Esquecer Fausto..., op. cit.,* p. 381.
[410] *o livro aterrador que eu aspirava escrever* (*AR* : 19). (TNF).

Passos em Volta la note bibliographique indique le nom du livre –, d'autre part il n'a jamais connu qu'une seule édition en 1968, d'ailleurs interdite par la censure de la dictature de Salazar. Toutefois, plusieurs textes de ce livre ont été inclus dans d'autres livres : « Lugar, Lugares » et « Doença de Peles » seront republiés dans *Os Passos em Volta,* « *(uma ilha em sketches)* », « *(os diálogos)* », « *(introdução ao quotidiano)* », « *(os ofícios da vista)* » intègrent *Photomaton & Vox* où l'on trouve également « *(os cadernos imaginários)* » et « *(as transmutações)* » où « l'on constate » , d'après Tatiana A. Picosque, « la présence de quelques extraits de ce livre » [411] . Quelques extraits sont passés par *Retrato em Movimento* et font aujourd'hui partie de certaines images de *Do Mundo*. Tous ces processus de dissection mènent Manuel de Freitas à affirmer :

> (...) le livre n'est pas immédiatement nié, plutôt le contraire, il subit un long processus d'amputation et de récriture partielle qui va de 1970 à 1994. (…) À la rigueur, comme nous l'avons déjà vu, ce n'est que vingt ans plus tard que *Apresentação do Rosto* disparaît de la bibliographie personnelle de H. H. et le plus probable, c'est que l'on ne saura jamais les raisons de cet abandon progressif.[412]

M. Gusmão, lui, affirme que la « raison » de cet abandon se trouve dans une tendance à « identifier la poésie au vers ». Toutefois, la présence de « Comunicação Académica » et de « A Máquina de Emaranhar Paisagens » d'une part, et les diverses éditions de *Photomaton & Vox* et de *Os Passos em Volta*, d'autre part, montrent que cette tendance ne se confirme pas. Il convient de noter une expérience de prose menée par le poète durant les années 60, la période où le poète publie *Os Passos em*

[411] Tatiana Aparecida Picosque, *Da Poética Movente..., op. cit.*, p. 126.
[412] Manuel de Freitas, *Uma espécie de crime: apresentação do rosto de Herberto Helder*, Lisboa: & etc, 2001, p. 22.

Volta, Retrato em Movimento et *Apresentação do Rosto.* D'ailleurs, il affirme lors de l'interview de 1964 :

> « Os Passos em Volta » ont été ma première tentative de dépasser la dichotomie prose-poésie. Il marque également mon intérêt, au moment de rapporter quelques expériences concrètes, vis-à-vis duquel les circonstances jouaient un rôle très important. Je pensais alors que le poème, tel que je l'avais pratiqué, n'avait pas l'élasticité, le rythme, le climat verbal, capables d'embrasser correctement le tissu thématique et circonstanciel que j'aspirais à explorer. Ce livre-là m'a permis [de réaliser] cette expérience, un pas donc décisif vers l'abolition des préjugés qui limitaient mon travail.[413]

Remarquons que, à la différence des textes liés à *Po-Ex,* le poète affirme que l'expérience des textes en prose lie une quête formelle et l'exploration d'une nouvelle thématique, ou d'axe de travail que le poète appelle « le tissu thématique et circonstanciel ». Les circonstances ici se lient à l'expérience concrète, et nous soulignons que le caractère biographique de l'œuvre trouve dans ces livres en prose le terrain de travail privilégié par le poète. Nous nous souvenons de la description de la prose que nous avons citée auparavant[414], comme « usure du temps ». Les « longs processus d'amputation » dont parle Manuel de Freitas à propos de *Apresentação do Rosto* revèlent ainsi l'expérience de la « prose » heldérienne elle-même. M. Gusmão indique que *Apresentação do Rosto* est « une étrange fable autobiographique »[415], et il affirme également que ce rôle sera joué plus tard par *Photomaton & Vox.* D'autres

[413] *Os Passos em Volta» são a minha primeira tentativa para superar a dictomia prosa-poesia. Marcam também o meu interesse, no momento de referir algumas experiências de facto, em que a circunstância desempenhava papel preponderante. Achei então que o poema, como eu o vinha praticando, não possuía a elasticidade, o ritmo, o clima verbal, capazes de abrange, adequadamente o tecido temático e circunstancial que eu pretendia explorar. Aquele livro permitiu-me tal experiência, tendo sido ele, afinal, um passo decisivo para a abolição dos preconceitos que vinham limitando o meu trabalho.* Herberto Helder, "Os cinco livros ...", *op. cit.*, p. 4.
[414] Voir page 60.
[415] Manuel Gusmão, « Herberto Helder : une étoile… » *in* Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.*, p. 355.

critiques pensent que *Apresentação do Rosto* dérive de *Os Passos em Volta.* Pour nous, ces trois livres fondent, avec *Retrato em Movimento,* les contours et les limites de l'œuvre poétique heldérienne, éclairant parfois la poétique, et mettant en cause les acquis de celle-ci.

Apresentação do Rosto réunit tant des textes en prose que de textes en vers, ce qui invite M. Gusmão à le situer dans le sillage de *Vita Nuova* de Dante et d'*Une saison en enfer* de Rimbaud. Le livre s'ouvre sur une épigraphe de Lycophron qui utilise des métaphores végétales pour décrire une scène de bataille apocalyptique. Il se divise ensuite en chapitres. Dans « Os Prólogos »[416], le poète met en scène la figure de l'auteur : *Sou o Autor, diz o Autor* (…) (*AR* : 11)[417]. Ici, des extraits en italiques fonctionnent comme des *didascalies* et la thématique, la forme et les personnages nous invitent tantôt à voir une influence de l'absurde beckettien – le poète précise que l'attente du miracle, donne la tension dramatique à cette première scène : *Um milagre que não é precisamente uma arbitrariedade* (*AR :* 14)[418] –, un métathéâtre qui analyse et commente la scène – par exemple, l'Auteur cite *Richard III* de Shakespeare –, mais également une réflexion sur le livre lui-même, ce qui nous fait penser à l'*Iguitur* de Mallarmé : *O facto que eu fugia de admitir, isto é: que o livro me perseguia, o livro aterrador que eu aspirava escrever, para que fosse a minha purificação* (…) (*AR* : 19)[419].

Dans l'expérience de la prose, deux livres ont trouvé une stabilité incroyable par rapport aux livres anthologiques : *Os Passos em Volta* et *Photomaton & Vox*. Le premier connaît neuf éditions et, à partir de la sixième, les changements sont de

[416] Voir page VII.
[417] « Je suis l'Auteur, dit l'Auteur ». (TNF).
[418] « Un miracle qui n'est pas nécessairement quelque chose d'arbitraire ». (TNF).
[419]« Le fait que je ne voulais admettre, c'est-à-dire : que le livre me poursuivait, le livre effrayant auquel j'apsirais à écrire, afin qu'il soit ma purification ». (TNF).

l'ordre du langage, ce qui nous indique que la structure connaît, pour l'instant, une certaine stabilité. *Photomaton & Vox* a très peu changé et en est à sa sixième édition.

En 1963, Herberto Helder publie *Os Passos em Volta,* et inscrit définitivement son nom dans la littérature portugaise. Puis, un an plus tard, sort la deuxième édition qui ne comporte pas encore les grandes modifications qui vont intervenir plus tard. Toutefois, le texte « Poeta Obscuro » apparaît et la nouvelle « Um Sonho » devient « Sonhos ». Dans la troisième édition de *Os Passos em Volta*, en 1970, quatre textes sont incorporés au recueil : « Lugar, Lugares », « Doença de Pele », « Cães e Marinheiros » et « Coisas Elétricas na Escócia ». La dédicace qui ouvrait le recueil est supprimée. Cette édition nous montre alors l' « usure du temps » que *Apresentação do Rosto* subira au fil des années. Nous notons qu'à cette occasion, des critiques remarquaient une liaison entre les livres, et, faisant appel à l'anachronisme, affirmaient que cette édition de *Os Passos em Volta* menait plus loin l'expérience de l'« autobiographie » entamée avec *Apresentação do Rosto*, comme le commente de João Palma-Ferreira :

> Toutefois, plus qu'un livre de nouvelles où Herberto Helder a réuni des textes avec certaines affinités, c'est une déambulation très singulière à travers diverses idiosyncrasies et divers vertiges qui annoncent déjà l'autobiographie romancée, *Apresentação do Rosto*, en 1968. L'un et l'autre – au contraire de *Vocação Animal* – s'inscrivent sûrement dans un type de littérature peu pratiquée parmi nous, une littérature psychotique où l'auto-interprétation, moins transfigurée que l'on peut croire, est issue directement de l'interprétation des rêves et de la thérapeutique psychoanaleptique.[420]

[420] João Palma-Ferreira, « Recensão crítica a Os Passos em Volta 3° edição", *Colóquio, Letras,* n°4, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Dezembro de 1971, p. 92.

En 1980, Herberto Helder publie la quatrième édition de *Os Passos em Volta* ; elle constitue une vraie réécriture des textes de la troisième édition, fait que remarque M. de F. Marinho :

> Avec autant de profondes modifications, la quatrième édition de *Os Passos em Volta* exige, à côté de la lecture en elle-même, une autre lecture fondée sur les ressemblances et les différences avec les éditions précédentes. Cette lecture montre à quel point l'esthétique de Herberto Helder valorise le dynamisme interne et externe, diachronique et synchronique.[421]

Dans la cinquième édition qui paraît en 1985, « Teoria das Cores », texte issu du magazine *Poesia Experimental*, remplace « Sonhos ». C'est à cette époque que la « poétique de la mouvance » heldérienne, pourtant déjà signalée plusieurs fois, surtout avec l'édition de *Cobra*, se confirme et est soulignée par la critique.

Os Passos em Volta a connu quatre autres rééditions, une en 1994, une autre en 2001, une en 2006 et une dernière en 2008. Dès la quatrième édition, la structure du livre perdure et se compose de vingt-trois nouvelles, dans l'ordre : « Estilo », « Holanda », « Teoria das Cores », « Polícia », « O Grito », « Os Comboios que Vão para Antuérpia », « Lugar, Lugares », « O Coelacanto », « Escadas e Metafísica », « Doença de Pele », « Descobrimento », « Aquele que Dá a Vida », « Como se Vai Para Singapura », « Teorema », « Cães e Marinheiros », « Equação », « O Quarto », « Vida e Obra de um Poeta », « Duas Pessoas », « Poeta Obscuro », « Coisas Eléctricas na Escócia », « Brandy » et « Trezentos e Sessenta Graus ».

Notre affirmation d'une circularité de l'œuvre heldérienne puise son origine dans la structure en spirale de *Os Passos em Volta.* Il est important de souligner que

[421] Maria de Fátima Marinho, *Herberto Helder, A Obra ..., op. cit.,* p. 65.

la nouvelle « Estilo » constitue également une justification de la lecture thématique de l'œuvre heldérienne puisque le poète nous indique que sa quête d'un style passe par la répétion de certains mots :

> *Às vezes uso o processo de esvaziar palavras. Sabe como é ? pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, doença, Medo, morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo.*(*OPV* : 11)[422]

En attirant notre attention sur ces mots, en s'étonnant de l'adjectif « fondamental », l'auteur intensifie la dimension fondatrice de ces cinq mots constitutifs du monde et de sa manière d'être dans le monde. Par la suite, il fait appel à des vers de « Elegias Múltiplas » :

> (…) *Veja agora esta artimanha:*
>
> *As crianças enlouquecem em coisas de poesia.*
> *Escutai um instante como ficam presas*
> *no alto desse grito, como a eternidade as acolhe*
> *enquanto gritam e gritam.*
> *(...)*
> *– E nada mais somos do que o Poema onde as crianças*
> *se distanciam loucamente.* (*OPV* : 11, 12)[423]

[422] « Parfois j'utilise un autre procédé : je vide les mots. Vous ne voyez pas ? Je prends un mot fondamental. Des mots fondamentaux, bizarre… Je prends un mot fondamental : Amour, Maladie, Peur, Mort, Métamorphose. Je le répète tout bas une vingtaine de fois. Il finit par ne plus rien vouloir dire du tout. C'est un moyen de parvenir au style ». Trad. Ilda Mendes dos Santos

[423] « (…) *Et maintenant ce petit stratagème:/ Les enfants sont frappés de folie devant la poésie./ Écoutez un instant comme ils restent prisonniers/ À la cime de ce cri, comme l'éternité les accueille/ tandis qu'ils crient encore et encore/ (...)./ -— Et nous ne sommes que le Poème où les enfants/ follement s'éloignent* ». *Ibidem.*

Le poète ne précise pas l'origine de cet extrait, mais bâtit dès le premier texte de *Os Passos em Volta* des ponts entre son œuvre poétique et son œuvre de fiction. Il n'y a pas de hiérarchie entre elles, mais une relation mutuelle d'éclairage, d'explication, de complexification tant de l'anthologie que des livres en proses. Le poète explore la thématique amoureuse comme force structurante du monde, le voyage et l'errance comme mode d'habitation du monde, le rôle de la femme, l'ironie, les nœuds intertextuels, enfin toutes les problématiques que l'on peut également retrouver dans *Ofício Cantante.* N. Júdice souligne également que ce livre de Herberto Helder traite des nombreux sujets tabous durant le régime totalitaire de Salazar : « Dans ces nouvelles, on trouve tout, même ce que l'on ne pouvait pas dire à cette époque-là – le communisme, la prostitution, la douleur, une angoisse solitaire, l'exil »[424]. En effet, H. Helder porte, dans des nouvelles comme « O Grito » ou « Polícia», une dénonciation claire de la répression intellectuelle et politique des ces temps-là, et donne une connotation extrêmement éthique à son voyage dans les villes du nord de l'Europe, dimension d'ailleurs rarement mise en exergue par la critique qui préfère y lire un livre métapoétique. Nous corroborons l'affirmation de N. Júdice et nous avançons que, à la lumière de ces dénonciation présentes dans *Os Passos em Volta,* la lecture de quelques thématiques telles que la peur, la nuit, la douleur, parmi d'autres, doit être teintée d'une dimension politique qui irait au-delà d'une simple relation avec l'hermétisme, l'orphisme et la magie. Cette dimension politique se confirme avec la publication de *Photomaton & Vox.*

[424] Nuno Júdice, "Inquérito OLAM: Nuno Júdice", disponible sur internet: http://olamtagv.wordpress.com/2008/10/23/inquerito-olam-nuno-judice/, consulté le 31/07/12.

I.A.3.b – « Ce texte peut être utilisé comme de l'ironie envers le modèle ».[425]

Photomaton & Vox est le livre métapoétique heldérien par excellence. Ce livre hybride, contient des textes en vers – qui ont été retranscrits dans le volume « Dedicatória » de *Ofício Cantante* – des essais et des textes dont la « tension entre l'écriture et la vie » mènent Diana Pimentel à opter pour le genre de l'« autoportrait »[426]. P. Eiras établit une indistinction entre la prose et la poésie dans l'œuvre heldérienne et souligne ainsi l'interdépendance entre ce livre et l'anthologie heldérienne :

> Dans l'indistinction entre le poème et la prose, il y a moins une création de nouveaux genres qu'une découverte d'une matrice poétique sous-jacente à toute l'écriture qui n'est pas formelle mais éthique : l'abandon de la didactique. D'autre part, on établira une relation entre la prose métatextuelle et la poésie en tant qu'objet étudié.

Et il rajoute : « La metatéxtualité de *Photomaton & Vox* ne signifie pas que l'étude de la poétique se situe aux marges de la diction poétique »[427]. Nous remarquons que, suivant cette indistinction entre prose et poésie, P. Eiras accepte l'organisation du livre avancée par M. de F. Marinho lorsque celle-ci note que les textes s'organisent autour de deux isotopies. La première a rapport avec l'« autoportrait » mis en exèrgue par D. Pimentel et s'articule autour du texte « *(photomaton)* ». La deuxième se rapporte à la diction et à la voix, s'articulant ainsi autour de la deuxième version du titre du livre qui est également le titre d'un des

[425] *este escrito pode ser utilizado como ironia ao modelo* (*PV* : 69). (TNF).
[426] Diana Pimentel, *Ver a Voz, Ler o Rosto – Uma polaróide de Herberto Helder*, Porto: Campo das Letras, 2007, p. 27.
[427] Pedro Eiras, *Esquecer Fausto..., op. cit.*, p. 399 pour les deux extraits.

textes en vers « *(vox)* »[428]. Cette position de tension entre le dire de la poésie et le redire du métatexte transparaît également dans la construction du livre elle-même car *Photomaton & Vox* est un livre de transition. Il regroupe des textes publiés ailleurs et fournit des textes à l'anthologie. De plus, comme l'avait déjà avancé Pedro Eiras, *Photomaton & Vox* porte en lui les textes d'introduction de plusieurs livres qui font partie de l'anthologie, et même de *Os Passos em Volta.* Nous souhaitons ainsi détailler cette structure fragmentaire de *Photomaton & Vox* afin de montrer la position de tension et de frontière qui est celle de ce livre.

Cinq textes en vers fondent le volume « Dedicatória » de *Ofício Cantante* ; le premier s'appelle « *(é uma dedicatória)* » et a été publié pour la première fois en 1964, dans la deuxième édition de *Os Passos em Volta.* Les quatre autres ont tous été publiés dès la première édition de *Photomaton & Vox :* « *(a carta da paixão)* », « *(similia similibus)* », « *(vox)* », « *(walpurgisnacht)* » et « *(a morte própria)* ».

Trois autres textes étaient des notes d'introduction à des livres de poésie de H. Helder : « *(o bebedor nocturno)* », publié dans la première édition du livre de traductions ; « *(o corpo o luxo a obra)* », préface du livre homonyme en 1978 et « *(antropofagias)* ».

« *(em volta de)* » est un cas plus complexe car le texte a été initialement intitulé « *(os passos em volta, apresentação do rosto)* », figurant ainsi comme un métatexte qui commentait les deux livres cités en même temps. Cependant, ce texte n'a jamais été présenté comme introduction d'aucun des deux livres. De plus, le changement de nom lors de la deuxième édition de *Photomaton & Vox* révèle aussi le premier signe de l'effacement de *Apresentação do Rosto* – qui faisait encore partie de la bibliographie du poète un an auparavant, en 1985. D'ailleurs, c'est dans

[428] Diana Pimentel, *Ver a Voz, Ler o Rosto..., op. cit.,* p. 27.

Photomaton & Vox que l'on trouve la survivance de plusieurs textes du livre abandonné : des extraits de « Os Prólogos » deviennent « *(as transmutações)* » et « *(os cadernos imaginários)* », un autre de « Os Ritmos » se transforme en « *(os diálogos)* », et trois fragments de « Os Epílogos » sont à l'origine de « *(introdução ao quotidiano)* », « *(os ofícios da vista)* » et « *(uma ilha em sketches)* ».

Comme nous l'avons déjà souligné, une partie de « *(o humor em quotidiano negro)* » a été publiée dans le catalogue de *VISIOPOEMAS*, et nous notons qu'un autre texte est également issu du commentaire des arts plastiques : « *(este escrito pode ser utilizado como ironia ao modelo/ crítico vigente/ o modelo possui meia dúzia de variantes/ pretexto: uma exposição de escultura)* » qui a été publié dans le *Diário de Notícias* sous le titre « Esculturas de João Cutileiro no « Interior » ».

Une grande partie des textes est issue de la collaboration du poète à des magazines et revues littéraires comme « *(revisões)* », publié dans *Hidra* n°1, en 1966 et « *(a paisagem é um ponto de vista)* », dans le premier numéro de *Nova – magazine de poesia e desenho.* Le poète publie quatre autres textes de *Photomaton & Vox* dans la revue *& etc*. entre 1973 et 1974 : « *(motocicletas da aununciação)* », « *(lembrança)* » qui a été republié chez *A Phala* à l'occasion de la parution de l'œuvre complète de Edmundo Bettencourt, « *(profissão, revólver)* » et « *(a poesia é feita contra todos)* ».

Quatre autres textes du recueil sont parus dans des quotidiens de langue portugaise, trois dans le *Diário Popular*, « *(ramificações autobiográficas)* », « *(mão)* » et « *(palavra visível)* » et un dans le journal *Notícias* de Luanda : « *(cumplicidades menores)* ». Ce texte, écrit pendant les années où le poète a été correspondant de guerre, entre 1971 et 1973, suggère l'intense intimité entre les thématiques heldériennes et les horreurs de la guerre qu'il devait couvrir en Angola.

Il est assez curieux de remarquer qu'un livre comme *Apresentação do Rosto* a pu être interdit par la censure et a causé des problèmes judiciaires à l'auteur – nous soulignons que le poète a également été poursuivi à cause de la publication d'une traduction de *La Philosophie dans le boudoir* de Sade. La force persuasive heldérienne et le regard critique du poète sont beaucoup plus poignants dans *Photomaton & Vox,* livre qui ne peut paraître que dans une période postérieure à la révolution des Œillets, en 1974. Remarquons l'impitoyable analyse du poète : *Não havia perdão entre nós, nem entre nós e o mundo* (*PV* : 29)[429].

Le texte « *(photomaton)* » a été écrit pour une anthologie des poèmes du poète, *Vocazione Animale,* parue en Italie en 1982. Malgré la date de publication de l'anthologie, postérieure à la publication de la première édition de *Photamaton & Vox,* le texte est daté de 1977[430]. Le texte « *(memória, montagem)* » est issu de *Cobra.*

Ainsi, trente-cinq textes ont été conçus spécialement pour ce livre, sur un total de cinquante-neuf, ce qui représente juste un peu plus de la moitié du livre : « *(apostila insular)* », « *(notícia breve e regresso)* », « *(nota pessoal, extremamente)* », « *(outra)* », « *(a mão negra)* », « *(escrita pouco inocente)* », « *(os quartos incendiados)* », le poème déjà commenté « *(em volta de)* », ainsi que les textes « *(revisões)* », « *(verso inverso do verso)* », « *(passgem de modelos)* », « *(nota para não se escrever) »*, « *(desenho)* », « *(action-writing)* », « *(filme)* » et « *(carta a uma instituição requerendo uma bolsa)* ». Rajoutons également le texte « *(nota pessoal)*» qui traite également du passage en Afrique. Parmi les textes inédits, nous trouvons aussi le triptyque « *(leopardos)* », « *(galinholas)* » et « *(serpente)* » qui

[429] « Il n'y avait pas de pardon entre nous, ni de pardon entre nous et le monde ». (TNF)

[430] Le traducteur Vittorio Cattaneo, dans la présentation de l'ouvrage, affirme que ce texte est une biographie : *Photomaton è invece una « auto-biographia » che le poeta ha scritto appositamente per questo suo esordio italiano.* Herberto Helder, *Vocazione Animale*¸ trad. Vittorio Cattaneo, Siena : Mesapo, 1982, p. 14, 15. La désignation "auto-biographie" est largement commentée par la critique et c'est de l'impossibilité de vérifier les traits caractéristiques de l'auto-biographie selon l'analyse de Phillipe Lejeune qui mène Diana Pimentel à se décider par les « catégories adjacentes » comme l'auto-portrait.

forment un nœud critique dur de la poésie portugaise de l'époque, « *(vulcões)* », « *(magia)* » qui malgré son nom ne traite pas du livre de traductions mais d'une séance de cinéma d'un film basé sur un de ces poèmes, « *(coroação)* » qui parle également de son expérience en Afrique mais qui, de par sa thématique, fait que nous nous souvenons de *A Cabeça Entre as Mãos.* Finalement « *(movimentação errática)* » traite de la décision d'arrêter d'écrire en 1968 et de la décision de se remettre à écrire – nous soulignons que le titre de ce texte est le même que celui de la publication de quelques textes de « Antropofagias », en 1972. Ici, le poète nous donne peut-être un indice précieux pour l'établissement d'une périodisation de son œuvre, car le poète écrit : *Em 1971 já estamos para além do fim* (*PV* : 126)[431]. Le livre contient encore « *(os modos sem modelos)* », « *(feixes de energia)* », « *(guião)* », « *(imagem)* », « *(algumas razões)* », « *(resposta a um inquérito convencional sobre revoluções, liberdades e)* ». Ce dernier texte est la mise en scène d'une réponse à un questionnaire auquel le poète devait répondre à propos de la révolution et de la liberté. La réponse est très lucide en ce qui concerne la révolution[432], *Ponho-me a perguntar o que entende vosso questionário por « revolução », e não entendo* (*PV* : 155)[433], et la liberté, *Que a minha liberdade sou eu, e custa-me a sustentar* (*PV* : 156)[434]. « *(a carta ao silêncio)* » est le denier texte en prose du livre.

Si les relations entre les poèmes des premières publications du poète, *Arquipélago* et *Poemas Bestiais* et sa « poésie complète », nous montrent le jugement et la rigueur implacables heldériens, celles entre les livres *Apresentação do Rosto, Os Passos em Volta* et surtout celle entre *Photomaton & Vox* et l'anthologie

[431] « En 1971 nous sommes déjà au-delà de la fin ». (TNF).
[432] Nous pouvons songer ici à deux dimensions de cette révolution non nommée par le poète dans son texte. La première serait la Révolution des Œillets de 1974 et la deuxième une révolution de la poésie (*PO-EX*, entre autres titres polémiques de l'auteur). En tout cas, pour nous, les deux dimensions sont inséparables.
[433] « Je demande ce que votre questionnaire entend par « révolution » et je ne comprends pas ». (TNF).
[434] « Car ma liberté c'est moi, et j'ai du mal à la soutenir » (TNF).

révèlent l'impossibilité de trouver un centre fixe dans *Ofício Cantante*, puisque ces livres n'ont jamais intégré complètement les anthologies du poète. Ils tracent une frontière, certes perméable comme la peau, qui donne un visage, un corps particulier à la poésie heldérienne face à l'œuvre heldérienne. Toutefois, cette perméabilité entre la « poésie en entier » et l'œuvre inflige à ce corps des blessures profondes. En effet, la perméabilité rend possible l'assimilation de quelques textes par le *corpus*, mais des textes seront expulsés de ce corps par la suite. Ainsi, *Retrato em Movimento*, *Kodak* et *Cobra* peuvent être compris comme des excrétions de la « poésie » heldérienne.

Retrato em Movimento, nous l'avons déjà signalé, forme avec *Os Passos em Volta* et *Apresentação do Rosto* ce nœud biographique et une expérience de la fiction qui a laissé des traces dans la poésie. *Do Mundo* est la marque de ce qui reste de ce livre en prose et nous ne pouvons pas laisser de souligner l'expansion du portrait – autoportrait ? – vers un traité sur le Monde, même si la figure de l'enfant naissant donne un axe centralisateur au nouveau poème.

Kodak est un cas particulier d'exclusion de la part du poète. Publié initialement au sein de *Poesia Toda*, ce poème disparait complètement de l'anthologie en 1990, sans laisser de trace. Il semble être le seul texte à avoir été condamné à disparaître pour toujours, même si, comme nous l'avons déjà signalé, il forme, avec « Flash », « Antropofagias » et « Cobra », une période d'investigation sur les frontières de la poésie et sur l'inter-sémiotioque.

Cobra représente peut-être la blessure la plus profonde dans le corps de la « poésie complète ». Si d'une part il disparaît, il laisse deux volumes dans l'anthologie. Sa présence n'est jamais effacée, ni reformulée. Le livre et son projet éditorial – les copies amendées par la main du poète – remettent en question profondement la stabilité d'un texte. *Cobra* est une mémoire, l'un des morts qui font

sans cesse irruption tout au long de l'anthologie. Il est curieux de remarquer que Magali Montagné et Max de Carvalho ont choisit de l'inclure dans la traduction française de *Ou o Poema Contínuo- súmula* et que ce choix a été validé par le poète. Cette validation montre la force de ce livre et l'emprise qu'il a chez H. Helder.

Le choix a été plus simple quant aux livres de traductions. H. Helder avait inclut le premier dans le *Ofício Cantante* de 1967. Tout d'abord, les traductions étaient appelées « versions en portugais » ; mais le poète s'est décidé à les nommer « poèmes changés en portugais » – *poemas mudados para o português*. Ce sont cinq livres : *O Bebedor Nocturno, Magias, Oulof, Doze Nós Numa Corda* et *Poemas Ameríndios.* L'inclusion de ces textes dans *Poesia Toda* posait la question de la création essentielle de la littérature, à savoir l'autorité des textes, le rôle du poète, ébranlant les certitudes, comme le remarque M. Gusmão :

> Ces traductions (…) ont été intégrées à *Poesia Toda*. Ce double geste de Herberto Helder – produire de tels poèmes et les incorporer à son œuvre poétique – les apparente à l'invention poétique contemporaine et à la sienne en particulier. Par amplification vorace et « anachronisme », il invente une manière singulière de déstabiliser, tout en l'enracinant profondément, l'idée de poésie et son hétérogénéité au fil de temps.[435]

En effet, le titre *Poesia Toda* offrait la possibilité d'incorporer toute la production poétique du poète. Nous remarquons que, plus que des traductions, il s'agit de récritures extrêmes et nous pensons que l'exemple du texte de Caxinauás nous montre un processus de dévoration du texte de départ. Dans *Oulof,* H. Helder explique le processus de traduction d'un texte des indiens Caxinauás, transcrit en prose auparavant au Brésil par João Capistrano de Abreu – donc déjà en portugais – et traduit plus tard, en vers, en français par P. L. Duchartre : *Temos diante de nós*

[435] Manuel Gusmão, « Herberto Helder Ou L'Etoile plenière », Paris : Institut Camões/ Chandeigne, 2002, p. 354 (Traduction Ariane Witkowski).

uma poderosa dicção mítica, mágica, lírica, transgredindo em todas as suas frentes a norma da palavra portuguesa. Este transtorno faz-se ele mesmo e imediatamente substância e acção poéticas (*OUL* : 44) [436]. Le poète reconnaît ainsi le potentiel que la traduction de Capistrano lui offre. Un peu plus loin, dans ce même texte, H. Helder l'explique : *A obra magnífica estava já feita pelos índios Caxinauás: só era necessário que imperceptivelmente se movesse para dentro de um espaço idiomático (o que já fora efectuado por Capistrano) e rítmico nossos, e esperar que, lá dentro, conservasse a vitalidade e o esplendor* (*OUL* : 45)[437]. Nous notons tout d'abord que le travail de traduction – de « changement » – passe par deux temps, au moins : la reconnaissance d'une matière poétique, rôle du lecteur, et l'appropriation intime de cette matière. Dans cette unique note sur son travail de traducteur – mis à part le texte « *(o bebedor nocturno)* » de *Photomaton & Vox* –, le poète explique que la transcription de Capistrano de Abreu lui offrait des options – en fait, Capistrano avait laissé des transcriptions phonétiques en marge de sa version en portugais – mais dans un « résumé en prose » (*OUL* : 43) dont le rythme et la modalité – brésilienne – ne convenait pas à la création heldérienne. Le texte en français – jugé « plat » par le poète (*OUL* : 43) – lui offrait une possibilité de versification, mais dans une autre langue. Ainsi, dans la note qui ouvrait *O Bebedor Nocturno,* le poète admet : *Não tenho direito de garantir que esses textos são traduções* (*PV* : 68)[438].

Toutefois, quelques critiques n'ont jamais intégré complètement cette production comme un *corpus* unique et homogène, contigu à la poésie heldérienne. Par exemple, Fernando Guimarães sépare *O Bebedor Nocturno* et la poésie de H.

[436] Nous avons devant nous une puissante diction mythique, magique, lyrique, qui viole sur tous les fronts la norme de la langue portugaise. Cette transgression devient d'elle-même substance et action poétiques. (TNF).
[437]« L'œuvre magnifique était déjà faite par les indiens Caxinauás : il suffisait juste qu'elle se déplace imperceptiblement à l'intérieur de notre espace idiomatique (ce que Capistrano avait déjà effectué) et rythmique, et espérer qu'une fois à l'intérieur sa vitalité et sa splendeur resteraient intactes ». (TNF).
[438] « Je n'ai pas le droit de confirmer que ces textes sont des traductions ». (TNF).

Helder, comme l'on peut le remarquer dans ce passage de son commentaire lors de la publication de *Poesia Toda* : « Dans toute sa poésie réunie – et même dans les extraordinaires traductions qu'il réunit dans *O Bebedor Nocturno* – on peut deviner ce destin, ce conseil [poésie en tant que pure activité de construction]. Le livre ne tient pas dans le tissu des mots »[439]. Certes, le critique reconnaît la même qualité – élément totalisant – dans les poèmes qu'il juge de création heldérienne, et dans les traductions. Mais, en partageant les deux groupes, nous remarquons que le critique n'accepte par l'unification voulue par le poète. En fait, lors que M. L. Dal Farra nous parle de « contamination sémantiques »[440], elle sépare également les deux *corpus.* L'exclusion et la publication dans des volumes à part de ces traduction semblent corroborer cette séparation et nous notons qu'aucune des traductions ne fait partie du « poème continu ». Pour nous, les traductions offrent au poète un extraordinaire espace d'expérimentation qu'il utilisera tout au long de sa production. Les traductions sont un contour de plus, un univers, une Babel linguistique dans laquelle le poète inscrit son œuvre, et pas le contraire.

I.B – Un corps organique

Dans un poème de « A Faca Não Corta o Fogo », le poète réaffirme l'étroite liaison entre sa poésie et le corps vivant :

> *a vida inteira para fundar um poema,*
> *a pulso,*
> *um só, arterial, com abrasadura,*
> *que ao dizê-lo os dentes firam a língua,*

[439] Fernando Guimarães, "Acerca da publicação de "Poesia Toda" de Herberto Helder", *op. cit.*, p. 73.
[440] Voir page 134.

que o idioma se fira na boca inábil que o diga (*OC : 611)*[441]

La relation entre la vie, ici désignée dans sa totalité, et le « poème continu » passe une fois de plus par la blessure, la coupure de la langue qui revêt ici aussi bien l'organe d'articulation de la parole que le cadre, le système de signes partagé par un groupe humain. Ainsi, la blessure se manifeste sur deux corps qui, si d'une part ils peuvent être partagés didactiquement, d'autre part se présentent mêlés l'un et l'autre dans la polysémie du mot « langue » : le corps qui parle et la parole elle-même. Ainsi, confirmant les critiques qui ont souligné que la poésie heldérienne était une biographie, le volume « A Faca Não Corta o Fogo » renforce radicalement la présence d'un moi tant de fois effacé par le poète. Ce poème a mené R. M. Martelo à souligner la « très forte image du poète en tant qu'auteur qui s'associe aux [elle cite le propre poète] « poèmes abruptes, sans auteur »[442]. Toutefois, en partant du seul texte et en ne prenant pas en compte toute la portée de la poésie heldérienne, la solution de R. M. Martelo qui essaie d'établir une poétique ou « quelque chose écrit », au lieu de « quelqu'un écrit »[443], laisse insoluble la singularité de la voix poétique heldérienne, comme l'écrit J. A. O. C. da Silva : « La voix du poète continue à se démarquer de l'espace poétique portugais de par sa singularité, l'énergie imposée à ses poèmes, la distance qu'elle crée par rapport à l'espace culturel qui l'entoure »[444]. Remarquons que cette démarcation de la poésie

[441] « la vie entière pour fonder un poème/ à la force du poignet, / un seul, artériel, brûlant,/ qu'en le disant les dents blessent la langue,/ que l'idiome se blesse dans la bouche inhabile qui ose le dire ». (TNF).

[442] Rosa Maria Martelo, « Alguém, Ninguém, *Algo*¸Escreve? (Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder), *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil – Homenagem a Arnaldo Saraiva,* Porto: Afrontamentos, 2011, p. 466.

[443] Rosa Maria Martelo conclut : « De cette manière, l'évocation de l'acte poétique place le lecteur face au paradoxe de concevoir une intense figuration de l'auteur en fonction de sa transmutation en poème : c'est une intensification de la figuration de l'auteur qui découle de la dissolution de sa qualité d'auteur ». Rosa Maria Martelo, "Alguém, Ninguém, ...", *op. cit.,* p. 468.

[444] João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, "A faca não corta o fogo: contextos de uma biografia poética", *Diacrítica*, n° 23, *op. cit.,* p. 66.

heldérienne par rapport à son entourage portugais est soulignée dès les premiers livres. Souvenons-nous, par exemple, des remarques faites par J. G. Simões, lors de la parution de la première anthologie du poète[445]. Le critique signalait alors l'énergie de cette poésie écrite par « le plus hypertendu des poètes »[446].

Comme l'indique le nom de son article, João A. O. C. da Silva rapproche ce dernier volume de *Ofício Cantante* d'une biographie. À cette fin, l'essayiste fait appel à ce qu'il désigne comme « une histoire qui est racontée », notant même un « fil narratif » qu'il résume ainsi :

> L'alignement des poèmes tout au long du livre nous a permis de voyager de la naissance à la mort. Le premier [poème], avec son ouverture biblique de l'expulsion du paradis et une autre ouverture biologique avec la mère ; la mort identifiée physiquement et par l'accompagnement de quelques recommandation [il fait ici allusion au poème qui commence par « *não chamem logo as funerárias* » (OC : 614)] où le poète énumère une série d'actions que l'on doit mener après sa mort] ou la mort assumée en tant que moment de passage assurée par la capacité de récréer qu'a le mot poétique.[447]

Le critique fait également appel à l'isolement du poète qui se démarque du monde contemporain, de la vie quotidienne et de ses inquiétudes : « Cette poésie ne se satisfait pas du « réel quotidien » »[448]. Ainsi, et surtout par l'unification de l'œuvre, João A.O.C. da Silva arrive donc à lire tout le recueil comme une longue biographie poétique : « La reconnaissance de la cohabitation entre les éléments biographiques et les éléments poétiques a fini par nous suggérer une lecture de l'œuvre sous une autre

[445] Voir page 100.
[446] Voir page 102.
[447] João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, "A faca não corta o fogo: contextos de uma biografia poética", *Diacrítica*, n° 23, *op. cit.*, p. 74.
[448] *Ibid., ibidem.*, p. 79.

perspective », même s'il reconnaît que la marque de l'auteur empirique est plus visible sous le dernier volume, ce qui le distinguerait comme un *corpus* singulier.

Nous corroborons tout d'abord cette différentiation entre « A Faca Não Corta o Fogo » et la production plus ancienne du poète. En effet, le poète fait clairement référence à son âge, soixante-dix-sept ans en 2007 lors de l'écriture des poèmes. La vieillesse démarque ainsi une différence entre son attitude érotique actuelle et celle de sa jeunesse. Cependant, l'âge est une thématique récurrente chez H. Helder ; dans « Teoria Sentada » de *Lugar*, il pointe déjà une étroite liaison entre l'âge et l'identité du moi poétique : *A minha ideia espera/ enquanto abre candeeiros. Idade/ de uma voracidade masculina* (*OC* : 173)[449]. Certes, la référence directe à l'âge du poète empirique implique sans doute la reconnaissance entre le sujet empirique, le sujet poétique et son objet de réflexion. C'est en négligeant cette correspondance que J. A. O. C. da Silva nous invite à considérer le volume comme une biographie et non pas comme une autobiographie ou l'un des genres proches comme l'autoportrait. Or, sans revenir à la problématique du « moi » présente dans les livres en prose, il ne remarque pas que le poète non seulement revient au titre premier de son anthologie, mais qu'il revient également à la problématique de la relation entre une biographie et l'acte d'écriture. « A Faca Não Corta o Fogo » n'est pas un *opus* à part, pas plus que tous les autres volumes. Certes, le poète avait tout d'abord coupé « A Faca Não Corta o Fogo », lors de l'édition homonyme de 2008, en donnant au livre le sous-titre *súmula & inédita.* Le partage entre la somme et les inédits clivait le « poème continu » et la production la plus récente ; mais, tant par sa forme égale à la somme que par le titre qui incluait tout le poème sous le titre de la dernière partie, H. Helder annonçait le pas décisif de l'inclusion de ce volume dans le corps de sa « poésie

[449] « Mon idée attend/ pendant que on allume les lampes. Âge/ d'une voracité masculine ». (TNF).

complète ». En effet, *Ofício Cantante* ne souligne aucune différence entre « A Faca Não Corta o Fogo » et les poèmes antérieurs. Plus qu'une simple stratégie de marketing[450], l'anthologie confirme un *corpus* et donne un visage qui se veut définitif à cette œuvre. *Ofício Cantante* clôt ainsi plusieurs cycles que le poète a laissés inachevés pendant toute sa carrière, dont le poème comme *graphos* extrême d'un corps.

Nous ne pouvons non plus corroborer les propos de João A. O. C. da Silva lorsqu'il isole la production heldérienne, car le poète lui-même, en publiant l'anthologie *Edoi Lelia Doura – antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, montre que les voix de la poésie portugaises sont en constante communication avec son expérience de poète. De plus, même s'il a choisi de s'éclipser en laissant son œuvre parler d'elle-même, H. Helder a connu une vie très active ; il a participé à des nombreux projets de revues littéraires, de magazines d'art. *Po-Ex* n'en est qu'un exemple.

Ainsi, nous allons commenter dans la sous-partie suivante tout d'abord l'anthologie des « voix communicantes », et les projets collectifs auxquels le poète a participé, montrant ainsi que le corps poétique heldérien est un corps ouvert à l'espace qui l'entoure.

[450] Lors de la publication de *A Faca Não Corta o Fogo* en 2008, toute l'édition a été achetée dans un temps record pour un livre de poésie au Portugal. Cela, sans doute, grâce à l'indication des inédits qui représentait le retour à la production, quatorze ans après l'édition de *Do Mundo*. Le poète n'a pas autorisé le deuxième tirage de *A Faca Não Corta o Fogo*, donnant ainsi une valeur incroyable aux 3000 exemplaires en circulation. Toutefois, l'année suivante, l'anthologie *Ofício Cantante* est parue, et celle-ci contenait les inédits tants convoités, augmentés des quelques extraits. À cette occasion, nombreux ont été ceux qui ont crié à la stratégie de marketing, comme le résume l'extrait tiré du blog *As Folhas Ardem* : « Après l'*événement littéraire de l'année, de l'inconditionnel statut reconnu au livre comme chef d'œuvre de l'année, des techniques de marketing, du bruit que cela a généré* – et tout ça, dirais-je, avec raison; après le passage de la vague et du buzz (…). Je suggère juste, à ceux qui n'ont pas le livre, qu'ils le volent (...) ». [Disponible sur l'internet: http://asfolhasardem.wordpress.com/tag/herberto-helder/ . Consulté le 02/08/11.]

I.B.1 – Un corps ouvert

Edoi Lelia Doura – antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa, livre d'anthologie réunissant d'autres noms de la poésie portugaise, est paru une seule fois en 1985. Ce livre nous montre non seulement l'environnement et le choix esthétique des « voix communicantes » en dialogue avec l'œuvre du poète, mais également la logique qui gouverne sa « pensée anthologique ». La préface du livre prône tout d'abord une fuite vers des espaces extérieurs à la poésie portugaise lorsque le poète suggère deux histoires : une africaine et une japonaise. Nous avons déjà remarqué que les livres de traductions indiquent une poétique intrinsèquement liée à la poétique de peuples éloignés de la culture portugaise, mais également à une poésie mystique qui va de Stéphane Mallarmé à Henri Michaux, ou d'Antonin Artaud à Hermann Hesse. Dans le sillage de Américo Lindeza Diogo, António Guerreiro et José Augusto Mourão, P. Eiras reconnaît que ces textes nous guident en direction d'une interprétation de l'œuvre heldérienne comme une « liberté non-téléologique, mais qui est capable de ressusciter des rituels religieux sans un métarécit unique qui les hiérarchise ou les exclut »[451]. Ainsi, la préface de *Edoi Lelia Doura* établit un espace extérieur à la modernité. La première « histoire » de la préface raconte celle d'une tribu africaine qui embaumait ses morts à l'intérieur des baobabs : *As árvores, a que tinham dado o nome do povo: baobab, devoravam os cadáveres, deles iam urdindo a sua própria carne natural* [452]. Et il d'ajouter : *E apanho aqui o símbolo, como se intelege neste livro: uma imagem de si mesma, uma imagem absoluta, universal, devora esta gente, e esta gente põe a assinatura na*

[451] Pedro Eiras, *Esquecer Fausto..., op. cit.*, p. 445. (TNF).
[452] « Les arbres, auxquels avait été donné le nom du peuple, baobab, dévoraient les cadavres dont ils tissaient leur propre chair naturelle. » Herberto Helder, *Edoi Lelia Doura – Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa,* Lisboa: Assírio & Alvim, 1985, p. 7 (TNF).

imagem devolvida ao mundo [453]. L'acte carnivore de l'arbre permet la métamorphose de la chair des morts en chair vivante. Nous soulignons que le titre de l'anthologie suggère d'emblée une dynamique entre un artiste et la tradition qui l'entoure car le nom *Edoi Lelia Doura* est le refrain d'une chanson de Pedro Eanes Solaz du XIIIème siècle. Le sous-titre, *Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, souligne la communication – presque scientifique puisque le poète fait référence au principe des vases communicants – entre les poètes de la modernité portugaise. D'ailleurs, par moderne, H. Helder entend une période très vaste qui va de Gomes Leal, au début du XXème siècle, aux années 70. Nous soulignons également que, dans la préface, H. Helder affirme que les voix choisies forment une seule voix, celle de l'auteur : *Fique indiscutível que é uma antologia de teor e amor, unívoca na multiplicidade vocal, e ferozmente parcialíssima*. [454]

I.B.1.a – « On doit supporter tout l'ennui d'une vieille modernité ».[455]

L'histoire des baobabs de la préface nous invite alors à penser la communication non pas comme filiation ou influence mais comme métamorphose de la matière: alimentation. Toutefois, pour H. Helder, chaque texte développe un style, et il rajoute : *O estilo é a criação da dignidade* (*PV* : 54).[456]. Rappelons-nous que l'arbre puise sa vie – sa chair – dans la chair des morts ; la création de la vie d'un auteur puise ainsi sa force dans la tradition qu'il actualise. Cette anthologie, tout en affirmant la création d'une voix d'auteur unique et vorace, met en tension cette

[453] « Et je retiens ici le symbole, tel qu'on peut le lire dans ce livre : une image de soi, une image absolue, universelle, qui dévore ces gens et ces gens apposent leur signature sur l'image restituée au monde ». *Ibid., ibidem*, p. 7. (TNF).
[454] « Qu'il soit bien clair que c'est une anthologie de fond et d'amour, univoque dans sa multiplicité vocale, et de plus partiale dans sa férocité » *Ibid. ibidem*, p. 8. (TNF).
[455] *Temos de aturar todo o aborrecimento de uma velha modernidade* (*PV* : 117). (TNF).
[456] « Le style est la création de la dignité. » (TNF).

voracité et la construction d'une communauté que L. Maffei définit par des affinités artistiques : « Évidente est l'ambition d'une collectivité qui ne passe pas par un projet idéologique, du moins pas dans le sens politique usuel, mais par une sorte d'accès, peut-être utopique – c'est-à-dire poétique, artistique –, à un *temps* [et il cite le poète] *à l'amplitude maximale »*[457].

Edoi Lelia Doura présente des petites notes d'introduction précieuses pour comprendre la création de cette communauté et également les libertés et les « choix personnels » du poète. H. Helder prend la liberté, par exemple, d'actualiser une seule fois l'ortographe de Ângelo de Lima : *Dado o carácter expressivo, significativo, que a ortografia possui neste autor, em caso algum a actualizámos, salvo no soneto atrás referido* ["pára-me de repente o pensamento"] *que, na revista de onde provém, respeita as normas então vigentes*[458]. Nous soulignons que le poète accepte une orthographe datée dans la mesure où celle-ci porte en elle une « expressivité » ; mais il néglige cette même orthographe lorsqu'elle relève de la norme en rigueur. Ce choix respecte une loi qui n'est ni celle de l'éditeur ni celle de l'anthologiste, mais celle du lecteur et du créateur et de leur capacité à relever une « signification » personnelle. Le premier texte choisi par le poète nous montre également l'intérêt du poète pour la prose « autobiographique » puisqu'il s'agit précisément de « [Autobiografia] ». Ângelo de Lima termine le texte en mettant en rapport l'écriture et la vie : *E agora aqui estou, resultado final, sob concorrente exótica – a determinação tão arbitrária desse acobertado com a autoridade legal – resultado*

[457] Luís Maffei, *Do Mundo..., op. cit, p. 14, 15.*
[458] « Étant donné le caractère expressif, significatif que l'orthographe joue dans la poésie de cet auteur, nous ne l'avons donc pas actualisée, sauf dans le sonnet cité plus haut [« pára-me de repente o pensamento »] qui, dans la revue où il a été publié, respecte les normes en vigueur alors ». Herberto Helder, *Edoi Lelia Doura..., op. cit.,* p. 41. (TNF).

final até aqui, deste viver aqui neste papel descrito[459]. Toutefois, même si nous pouvons noter une certaine ressemblance entre les propos de Ângelo de Lima et ceux de H. Helder, lorsque le premier « décrit » la vie, il impose une entité antérieure au texte dont il fait un support, un miroir, ou la vie. Le sujet, chez H. Helder, existe à l'intérieur du texte. Il est une construction textuelle mais est également le responsable de la création. C'est toujours un mouvement circulaire qui part du sujet et qui revient à lui. Le corps du sujet est ainsi le corps textuel ; il évolue avec lui. Nous notons que le poète est très attentif à l'évolution de l'œuvre ; il est, par exemple, très critique envers les modifications que Teixeira de Pacoaes apporte à son œuvre à lui : *A obra de Pascoaes ganharia, como ganhou a de Gomes Leal, com uma criteriosa escolha. Não raras vezes, o autor piorou os textos com as remodelações neles praticadas a cada nova edição*[460]. Nous pouvons ici noter que pour H. Helder l'évolution des textes peut également infliger un clivage à l'intérieur du corps poétique, autrement dit une perte, une blessure irréparable. L'évolution ne fonde pas un *corpus*, mais l'efface et le détruit. De cette manière, les éditions posthumes de Fernando Pessoa sont pour lui des « spéculations éditoriales, critiques et d'autres genres »[461]. Il faut ici souligner que la poésie de H. Helder est postérieure à la production de F. Pessoa, mais que les éditions posthumes lui sont contemporaines. Ainsi, la poésie des années 60 a dû se distinguer de la figure du nouveau Camões, comme le souligne Eduardo Prado Coelho :

[459] « Et me voici maintenant, résultat final, sous concurrence exotique – la détermination si arbritaire de cette couverture de l'autorité legale – résulat final jusqu'à présent de cette vie ici dans le rôle décrit ». *Edoi Lelia Doura..., op. cit.,* p. 45. (TNF).
[460] « L'œuvre de Pascoaes aurait beaucoup à gagner, comme cela a été le cas de celle de Gomes Leal, d'une sélection davantage avisée. Il n'est pas rare que l'auteur ait gâché ses textes suite aux remaniements qu'il y a pratiqués à chaque nouvelle édition ». *Idid., ibidem.,* p. 59. (TNF).
[461] *Ibid., ibidem.,* p. 93. (TNF).

> Ce moment de virage consacré par la parution de *Poesia* 61 peut être confirmé par l'oubli délibéré de Pessoa dans la poésie d'un Herberto Helder, et par la sélection très réduite du premier que Herberto Helder fait dans sa "très partielle et vorace" anthologie (...).[462]

E. Prado Coelho commente également la sécheresse de la note d'introduction sur Pessoa : « Ce qui est, par sa sécheresse et son détachement, plus que révélateur »[463]. En effet, H. Helder ne choisit que des poèmes de l'orthonyme et deux extraits d'Álvaro de Campos. Il n'utilise d'ailleurs pas l'appellation « hétéronyme » pour désigner l'ingénieur futuriste, mais « pseudonyme ». M. Gusmão suggère que la non-utilisation du mot qui représente peut-être le mieux le poète de la revue *Orpheu* est due à un jugement de la part de H. Helder qui considérait que la « fiction hétéronymique serait une fabulation compensatoire qui, au fond, serait considérée comme non-nécessaire »[464]. Nous avançons que plus que non-nécessaire, la création des hétéronymes impose l'existence – ou la fiction – d'une entité antérieure au texte. Il est vrai que Pessoa affirme que les hétéronymes puisent leurs origines dans un style et dans l'écriture elle-même ; mais le projet du « drame » pointe dans la direction d'une existence hors-texte qui s'oppose à la fiction de la création du texte heldérienne. P. Eiras semble accepter une « influence », dans le sens d'Harold Bloom, de Pessoa sur H. Helder. Il souligne surtout l'influence « intersectionniste » dans l'utilisation des métonymies et des métaphores : « (…) on peut lire Herberto Helder dans le sillage d'une réflexion sur la métonymie, expérimentée (mais non fondée) par l'intersectionnisme de Pessoa »[465]. Malgré l' « influence » de Pessoa, H. Helder semble adopter une posture très hostile vis-à-vis du poète. Dans un texte de

[462] Eduardo Prado Coelho, *A Noite do Mundo*, Impressa nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 119. (TNF).
[463] *Ibid., ibidem.*, p. 119. (TNF).
[464] Manuel Gusmão, "Carlos de Oliveira e Herberto Helder: ao encontro do encontro", *Tatuagem e Palimpsesto – da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 342.
[465] Pedro Eiras, *Esquecer Fausto..., op. cit.*, p. 465.

Photomaton & Vox, « *(galinholas)* », F. Pessoa incarne même une figure poétique à combattre. Le texte montre que, du haut d'une terrasse, les poètes philosophiques voient la politique, la métaphysique, la morale, c'est-à-dire les matières dites nobles de la poésie. H. Helder voit le silence et le pouvoir latent de la terreur ; il sonne l'alarme :

> *Os senhores não percebem nada de destruições. Temos de aturar todo o aborrecimento de uma velha modernidade: Fernandos Pessoas, surrealismos, a política com metonímias, a filosofia rítmica, as religiosidades heréticas, as pequenas tradições de certas liberdades. Acabou-se.* (*PV :* 117)[466]

Le texte sonne comme le ras-le-bol d'un poète – et d'un critique – qui remarque la fascination de ses contemporains devant une poésie déjà vieillie, datée. S'opposant à cette vieille modernité qui ne cesse de séduire le Portugal, H. Helder revient à la thématique du corps. Une fois de plus, il propose une poétique qui exclut la rationalité, les « petites idées de merde », comme il classe la métaphysique et la politique. Le centre de la poésie se trouve dans la corporéité du texte et sa capacité de transcendance : *Coisas do corpo que precisa de transe, êxtase* (*PV* : 117) [467]. « *(galinholas)* » est un texte atypique de H. Helder, surtout sa dernière phrase : *Os poetas estão a avançar com uns vagares de galinholas. Porra* (*PV*: 117)[468]. La valeur négative attribuée à la déambulation des pintades est atypique car, en général, l'animal a toujours une valeur positive chez H. Helder. Luis Maffei souligne également cette phrase atypique dans l'œuvre heldérienne, car les gros mots y sont

[466] « Vous ne connaissez rien à la destruction, messieurs. On doit supporter tout l'ennui d'une vieille modernité : des Fernando Pessoa, des surréalismes, la politique avec des métonymies, la philosophie rythmique, les religiosités hérétiques, les petites traditions de certaines libertés. C'en est fini » (TNF).
[467] « Les choses du corps qui demande la transe, l'extase » (TNF)
[468] « Les poètes sont en train d'avancer avec une langueur de pintades. Ils font chier, putain » *Ibid. Ibdem.* P. 117.

rares[469]. Pourtant, cette phrase sera reprise maintes fois par d'autres. Par exemple, elle est l'épigraphe de l'anthologie *Poetas Sem Qualidades*, les « poètes sans qualités », publiée en 2002[470].

De plus, M. Gusmão souligne que le F. Pessoa qui transparait de l'anthologie heldérienne « n'est pas réductible à un modernisme strict » et que l'on perçoit, en fait, « la complicité possible entre l'héritage romantique et la modernité esthétique à la fin et au tournant du XIXe siècle »[471]. Certes, M. Gusmão essaye de tracer l'« organicité » promise par le poète. Cette structure organique devait bâtir l'axe autour duquel le recueil s'organiserait. Elle aurait permis de briser les discontinuités existant entre les poète de l'anthologie et mette en lumière une ligne continue qui irait de Gomes Leal ou de Camilo Pessanha jusqu'à Luisa Neto Jorge et à António Gancho. Mais la présence de Álvaro de Campos, le plus radicalement moderne des hétéronymes de F. Pessoa, semble signaler une acceptation des ruptures modernes et une validation de leur place dans une communauté « communicante ».

La note d'introduction qui ouvre la partie dédiée à l'autre poète emblématique de la revue *Orpheu,* Mário de Sá-Carneiro, révèle une proximité entre H. Helder et le poète de *Dipersão : A sua obra em prosa – Princípio (1912), A Confissão de Lúcio (1914) e Céu em Fogo (1915) – vale pelo que significou como adestramento instrumental para a grande explosão, verificada no fim da vida do autor, dos poemas que integram os volumes Dispersão (1914) e Indícios de Oiro (1937)*[472]. Nous notons que le poète valide la prose de Sá-Carneiro comme laboratoire et préparation de la

[469] Luis Maffei, "Os Poetas sem Qualidades: Em Busca da Contemporaneidade Impossível", *Revista de Letras*, N° 45, São Paulo: Unesp, 2005, p. 153.
[470] Manuel de Freitas (org), *Os Poetas sem Qualidades,* Lisboa: Averno, 2002.
[471] Manuel Gusmão, "Carlos de Oliveira...", *op. cit.,* p. 342.
[472] « Son œuvre en prose – *Princípio* (1912), *A Confissão de Lúcio* (1914), e *Céu em Fogo* (1915) – vaut de par sa signification de domestication des instruments pour la préparation de la grande explosion, ayant lieu à la fin de la vie de l'auteur, avec les poèmes qui intégrent les volumes *Dispersão* (1914) et *Indícios de Oiro* (1937) ». Herberto Helder, *Edoi Lelia Doura..., op. cit.,* p. 109. (TNF).

poésie, ce qui nous invite à reconsidérer les livres en prose heldériens. Nous croyons que le poète a voulu dépasser cet espace de « domestication des instruments ». Pour nous, chez H. Helder, cet exercice de dressage reste l'espace des traductions où le poète crée un discours poétique qui ne se détache pas de la *praxis* poétique. La proximité entre Sá-Carneiro et H. Helder se situe également dans une masculinité fragile et dans la mise en scène d'un moi qui laisse transparaître le sujet empirique, proche d'un jeu de séduction entre le poète et le lecteur, et qui s'établit dans la dynamique entre le dévoilement et la dissimulation du moi. Toutefois, Mário de Sá-Carneiro dévoile un moi déchu, comme le montre la dernière strophe de « O Lord » :

> *(– Por isso a sensação em mim fincada há tanto*
> *Dum grande património algures haver perdido;*
> *Por isso o meu desejo astral de luxo desmedido –*
> *E a Cor na minha Obra o que ficou do encanto...)*[473]

L'utilisation des signes graphiques configure un trait de reconnaissance du style de Sá-Carneiro et sera très prisée par Herberto Helder. Nous remarquons que le point virgule du deuxième vers, justifié par l'expression « *Por isso* » du vers suivant, divise clairement la strophe en deux moments. Toutefois, le deuxième moment se trouve clivé par le trait qui, loin d'annoncer la coordination que la conjonction « *E* » du quatrième vers suggère, introduit dans la chair du poème la cicatrice annoncée par la distance entre « le désir » et « ce qui en est resté ». Chez H. Helder, le moi est également couvert de cicatrices. Mais ici, la cicatrice n'est pas un simple déchet ni la marque d'une perte, mais la lumière de la perte elle-même. Nous allons utiliser un

[473] Herberto Helder, *Edoi Lelia Doura..., op. cit.,* p. 120. « (- De là, en moi si anciennement rivée, la sensation/ D'un patrimoine immense quelque part perdu ;/ De là mon désir astral de luxe immodéré – Et la Couleur dans mon œuvre, vestiges de l'enchantement…) ». Mário de Sá-Carneiro, *Poésie complète,* Paris : La Différence, 2007, p. 197.

extrait de « *(vox)* » afin de montrer les différences entre le moi heldérien et celui de Sá-Carneiro :

> *eu tenho sangue até às órbitas: a estrela fechada eleva-se*
> *no remoinho da garganta – e levanto a mão e explode*
> *cinematograficamente*
> *a imagem da própria mão*
> *afogada*
> *– porque eu morro da minha vida grave: a longa pálpebra*
> *do corpo cerra-se*
> *sobre a fenda negra aberta à paisagem que corre*
> *como uma chama* (*OC* : 340)[474]

L'excès, le luxe, se manifestent dès le premier vers de cet extrait. Ce n'est pas un objet perdu, mais la condition de la perte elle-même : la perte de la main qui fera partie désormais de l'« explosion » qu'est le poème. Le mouvement qui part des mains et atteint l'explosion rappelle l' « apothéose » du poème « Manucure » de M. de Sá-Carneiro. Mais ici l' « explosion » conduit aux « paupières » qui se referment. Si dans « Manucure » le trait d'union est une marque de dispersion, chez H. Helder, il est un conducteur d'énergie, un fil qui suture les plaies, bref il est une cicatrice qui relie les corps, le support et le garant de l'unité. Par exemple, au deuxième vers le trait relie la gorge, la voix, à la main, à l'écriture. Nous soulignons que, malgré l'inscription du trait avant la conjonction « *e* », comme dans le poème de M. de Sá-Carneiro cité ci-dessus, le trait renforce la connexion chez H. Helder. Il établit également la connexion entre la « main noyée » et la mort du sixième vers de l'extrait, renforçant ainsi la liaison entre l'écriture – la main – et la biographie qui se

[474] « J'ai du sang jusqu'aux orbites : l'étoile fermée monte/ par les tourbillons de la gorge/ et je soulève la main et explose/ cinématographiquement/ l'image de cette même main/ noyée/ - parce je meurs de ma vie grave : la longue paupière/ du corps se referme/ sur la fente noire ouverte sur le paysage qui court/ telle une flamme ». (TNF).

dessine dans chaque image. D'ailleurs, nous soulignons une fois de plus l'importance des images, chez H. Helder, puisque le corps devient, à la fin de cet extrait, un grand œil et la mort – les yeux qui se resserrent – n'est autre que la coupure entre le corps qui voit et le paysage qui l'entoure.

Edoi Lelia Doura continue avec José de Almada Negreiros et nous signalons que l'inclusion de la « préface au livre de n'importe quel poète", « *Prefácio ao livro de Qualquer Poeta ",* révèle les questionnements heldériens sur la construction du livre : *O Poeta não pode deixar à posteridade tanto texto quanto é necessário para um livro de venda. O número de páginas de um exemplar de Poesia força a autor para fora da sua acção, ou condena-o a repetir-se indefinidamente em páginas paralelas*[475]. Il est intéressant de noter que le poète réduit le rythme de publication des inédits précisément après cette anthologie, publiant simplement *Última Ciência* en 1988, et *Do Mundo* en 1994. Le début du XXIème siècle ne verra que « A Faca Não Corta o Fogo » et surtout le long processus de réorganisation de son livre anthologique et de son « poème continu ».

Le neuvième poète sélectionné, nous comptons ici Pedro Eanes Solza comme étant le premier, est Edmundo Bettencourt. Ce poète, originaire des Îles de Madère, comme H. Helder, est un des créateurs de la revue *Presença* (1927 – 1940) avec José Régio, Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Fausto José, António de Navarro. Et cette revue a compté parmi ses collaborateurs des noms comme Miguel Torga, à ses débuts, et Adolfo Casais Monteiro. Nous notons que dans cette génération directement liée au nœud historique de *Presença*, E. Bettencourt reste le seul nom intégré à l'anthologie. Toutefois, il ne figure pas ici comme un représentant de ce moment de contre-révolution moderniste. En effet, la critique des années 60 et

[475] « Le poète ne peut pas laisser à la postérité autant de textes que le nécessaire pour faire un livre vendable. Le numéro de pages d'un exemplaire de Poésie amène l'auteur à sortir de son action, ou le condamne à se répéter indéfiniment dans des pages parallèles ». *Idid., ibidem.*, p. 125.

70 a lu *Presença* comme un affranchissement des nouveaux poètes, qui laissaient de côté les premiers modernistes. Mais une autre partie de la critique lit justement le contraire, c'est-à-dire comme si *Presença* était la consécration de la génération d'*Orpheu*[476]. Soulignons que le poète de Madère apparaît ici comme un exemple de discrétion ; l'introduction que H. Helder a écritee en 1973 « lembrança de Edmundo Bettencourt », et qui fera partie de *Photomaton & Vox* en 1979, le confirme. Il y souligne la production concise du poète qui, d'après lui, a un rapport avec la biographie : *A vida e a obra de Edmundo Bettencourt inscrevem-se nas zonas mais puras. É a melhor pista, e não decerto muito plural, que se oferece à perseguição de um rosto que nunca soube perder-se debaixo dos projectores* (*PV* : 159)[477]. Les relations entre la biographie et l'œuvre du poète sont également signalées par Alfredo Margarido lorsqu'il analyse les *Poemas Surdos.* Toutefois, comme H. Helder, le critique préfère ignorer ces liaisons : « Nous préférons, avec Herberto Helder, ne pas nous prononcer sur de tels détails et nous cherchons ailleurs la force d'impulsion de cette création »[478]. A. Margarido remarque que l'amour est une force dévastatrice chez E. Bettencourt :

> Bettencourt nous montre que l'amour implique une coupure avec son propre corps, un détachement non des sensations physiques, mais des limitations qu'elles peuvent infliger, car c'est seulement dans une profonde et abyssale exaltation des sens que l'imagination peut s'affirmer, se développer, subsister. Dès que cette exaltation disparaît, ou s'amenuise, le corps révèle la construction incomplète qu'il a toujours été (…)[479].

[476] António Saraiva, Oscar Lopes, *História da Literatura..., op. cit.,*p. 1010 – 1013.
[477] « La vie et l'oeuvre de Edmundo Bettencourt se situent dans les sphères les plus pures. C'est la meilleur piste, et certes pas très diversifiée, qui s'offre à la quête d'un visage qui ne s'est jamais laissé s'égarer sous la lumière des projecteurs». (TNF).
[478] Alfredo Margarido, « Esboço de viagem no mundo onírico de Edmundo Bettencourt », *Colóquio, Letras,* n° 14, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Julho de 1973, p. 66.
[479] *Ibid., ibidem.,* p. 67.

Herberto Helder reste silencieux sur le rôle de la revue *Presença*, et ne se réfère même pas à la rupture de E. Bettencourt avec la revue.

Nous remarquons que E. Bettencourt apparaît également comme une référence à la production des poètes de Madère, la production d'un groupe auquel H. Helder restera lié tout au long de sa vie. Thierry Proença dos Santos signale que le groupe de la « tertúlia ritziana »[480], « anthologie du Ritz », qui a réuni les poètes qui fréquentaient le *Café Ritz* à Funchal, s'inscrit dans la tradition d'un « esprit de génération » qui débute dès le XIXème siècle. Le groupe du *Café Ritz* publiera *Arquipélago* et *Poemas Bestiais*, et Herberto Helder organisera les deux numéros de *Po-Ex* avec António Aragão, qui fait partie du même groupe. T. Proença dos Santos signale que le groupe a été largement aidé par Horácio Bento de Gouveia et le cahier *Voz da Madeira,* revue de poésie qui réunissait les artistes autour d'une « cause politique »[481]. T. Proença dos Santos note également l'importance de l'île de l'enfance du poète et souligne des textes tels que « O Quarto » et « Cães e Marinheiros » de *Os Passos em Volta* et le texte le plus directement lié à l'enfance et à la biographie du poète « *(uma ilha em sketches)* » de *Photomaton & Vox.*

Mais la rencontre avec E. Bettencourt, plus âgé que H. Helder, aura lieu dans un autre café de la capitale portugaise. Ainsi, H. Helder se réfère simplement à la figure discrète, habituée du *Café Gelo*, lieu mythique des surréalistes des années 50. E. Bettencourt n'est donc pas un représentant de *Presença,* mais un choix d'ordre affectif et biographique. Le refus heldérien de la pensée du groupe de *Presença*

[480] Thierry Proença dos Santos, *D'*Ilhéus *à* Canga, *d'Horácio Bento de Gouveia : Le Récit et ses (ré)écritures (avec une proposition d'édition critique et génétique et avec une traduction partielle du roman en français),* vol. 1, thèse de doctorat dirigée par Jacqueline Penjon et João David Pinto Corrêia, Paris : Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3, 2007, p. 57.
[Disponible sur le net : *digituma.uma.pt/bitstream/10400.13/.../Doutoramento**THIERRY**.pdf* . *Consulté le 18/08/2011*]
[481] *Ibid., ibidem., 58.*

correspond à la quête d'une « authenticité » et d'une suprématie du « moi » prônée par la revue et rejetée par le poète. F. Guimarães en parle en ces termes :

> Les « presencistas » (…) révèlent une certaine méfiance quant à la tentative de faire reculer le « moi » à tel point qu'il cesse d'être le centre où s'accomplissait la totalisation des sens qui, à son tour, correspondrait à la « richesse humaine, vitale, du sujet ». La défense d'une *authenticité* – qui apparaît, à la fois, comme un appel et comme un idéal toujours mêlé aux convictions esthétiques des « presencistas » – ne pouvait que s'opposer à *l'abolition du dogme de la personnalité* que, en 1917, dans *Ultimatum*, Fernando Pessoa, par le biais de la voix de Álvaro de Campos, avait proposée. [482]

Parmi les poètes proches de *Presença,* H. Helder inclut Vitorino Nemésio, dont il tisse l'éloge de son roman *Mau Tempo no Canal* et également Carlos de Oliveira. A propos de ce dernier, il souligne que son roman *Finisterra* est « une sorte de cartographie imaginaire de l'auteur » et il constitue ainsi « la meilleure introduction à son œuvre et son meilleur commentaire»[483]. M. Gusmão signale que cette affirmation nous invite à réfléchir sur les relations entre *Photomaton & Vox* et l'œuvre poétique de H. Helder[484] ; mais, d'après notre lecture, elle nous invite plutôt à souligner les relations entre *Os Passos em Volta* et la poésie. Comme nous l'avons déjà étudié, si d'une part les correspondances entre *Photomaton & Vox* et la poésie sont plus ou moins explicites, l'œuvre de fiction *Os Passos em Volta* maintient une certaine indépendance par rapport aux anthologies. Toutefois, elle présente cette « cartographie imaginaire de l'auteur » dont nous parle H. Helder à propos de C. de Oliveira. M. Gusmão souligne également l'absence de plusieurs noms forts de la

[482] Fernando Guimarães, "Revisão da Moderna Poesia Portuguesa", *op. cit.,* p. 36. (TNF – Nous avons choisi de ne pas traduire l'expression « presencistas » qui désigne le groupe participant à la revue.)
[483] Herberto Helder, *Edoi Lelia Doura..., op. cit.,* p. 171. (TNF).
[484] Manuel Gusmão, "Carlos de Oliveira...", *op. cit.,* p. 358.

poésie moderne portugaise. Selon lui, ces absences révèlent la « partialité » du choix et le « point de rencontre » et un « portrait de famille » d'où le poète exclut l'entourage, même le plus proche. L'étonnante absence d'un António Ramos Rosa, le premier parmi les ainés à remarquer la production heldérienne, nous montre ainsi que le choix des « voix communicantes », titre qui nous rappelle d'ailleurs les *Vases Communicants* d'André Breton, révèle une lignée « affective », mais aussi une affirmation de la poésie heldérienne elle-même. Ainsi, H. Helder exclut tous les noms des *Cadernos de Poesia* : Sophia de Mello Breyner, Jorge de Sena et Eugênio de Andrade. Pourtant, E. Prado Coelho affirme que H. Helder est dans la lignée d'un Jorge de Sena :

> Sena a développé un discours d'une grande densité conceptuelle, suivant une syntaxe qui se révèle être une dialectique sans fin grâce à des jeux de négation et de complexification des questions et des points de vue. Cela conduit la réflexion de la poésie sur l'essence de l'art, à des modalités hautement élaborées, et constituent l'une des productions les plus stimulantes dans le champ de la théorie littéraire portugaise. H. Helder et Fiama Hasse Pais Brandão en sont, parmi d'autres, les continuateurs. [485]

Fiama Hasse Pais Brandão est l'une des figures exclues de l'anthologie, mais un extrait de son *O Texto de João Zorro* figure en tant qu'épigraphe de l'édition de 1981 de *Poesia Toda.* Elle est, avec Luiza Neto Jorge qui clôt *Edoi Lelia Doura,* l'un des seuls noms de *Poesia 61*[486] avec qui Herberto Helder dialogue ouvertement. En négligeant plusieurs des noms forts de la poésie portugaise qui surgissent entre *Presença* et l'année de 1961, le poète établit une notion de modernité qui s'éloigne

[485] Eduardo Prado Coelho, *A Noite do..., op. cit.,* p. 122. (TNF).
[486] *Poesia 61* est une série de cinq plaquettes publiées à Faro. Chacune l'œuvre d'un poète singulier – Casimiro de Brito, Fiama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Luiza Neto jorge et Maria Teresa Horta –; elles avaient la même couverture et étaient sous un même nom.

d'une historicité anthologique. En effet, il exclut des noms qui sont pourtant fondamentaux pour la compréhension de sa posture paradoxale qui tantôt se présente comme avant-gardiste, tantôt comme romantique. D'ailleurs, dans l'auto-interview déjà citée, le poète nie appartenir à la modernité : *se se pedir à cultura moderna para considerar o espírito enfático da magia, a identificação do nosso corpo com a matéria e as formas, toda a modernidade desaba.*[487] Toutefois, historiquement, la modernité portugaise reste un système alimenté sans cesse par les avants-gardes, avec la publication de l'œuvre inédite de F. Pessoa, ainsi que par une vision romantique, surtout avec la traduction de Rilke, comme l'explique ce long extrait de F. Guimarães :

> (…) [les *Diários* de Miguel Torga], alliés à l'émerveillement que crée la parution de l'œuvre en grande partie inédite de Fernando Pessoa, à partir de 1942, et une plus grande attention prêtée à la poésie européenne qui tendait vers des images rigoureuses et une richesse verbale de Rilke et de Lorca – le premier, précisément traduit en 1942 par Paulo Quintela, et le dernier, en 1946, par Eugénio de Andrade – ou de T. S. Elliot, et également la concrétisation de la motivation sociale de manière plus exigeante que les *thirties* anglais, Éluard et Aragon ont proposé, et beaucoup contribué à la motivation d'un nouveau virage de notre poésie, signalé par la parution de Rui Cinatti, Tomaz Kim, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andersen, Eugénio de Andrade et, plus tardivement quant à la date de sa parution en livre, de José Blanc de Portugal. [488]

L'essayiste poursuit son analyse et remarque que cette nouvelle poésie, hétérogène, tend déjà vers ce qu'il appelle une « réalité verbale » :

[487] « Si l'on demande à la culture moderne de prendre en considération l'esprit emphatique de la magie, l'identification de notre corps avec la matière et les formes, la modernité toute entière s'écroule ». Herberto Helder, "Poesia Toda", *op. cit.*, p. 3. (TNF).
[488] Fernando Guimarães, "Revisão da Moderna Poesia Portuguesa", *op. cit.*, p. 39.

> Ces poètes qui, parmi d'autres publications, ont surgit réunit dans les *Cadernos de Poesia,* ont montré une adhésion plus importante à la structure symbolique du langage, tantôt par une attention plus longue aux états de la richesse d'un vécu intime (…), tantôt (…) par un développement plus discursif de ce langage (…).[489]

L'évolution du Modernisme de la littérature portugaise est donc peu à peu affranchie et, paradoxalement, alimentée par les idéaux de la fin du romantisme, tout en ayant la même relation avec les premières avants-gardes de la revue *Orpheu.* Ce n'est qu'avec les nouvelles avants-gardes des années 60 que la littérature portugaise trouvera une nouvelle solution à la dynamique rupture/ tradition.

I.B.1.b – « Et là, il y avait déjà matière à l'avoir mauvaise ».[490]

L'œuvre de H. Helder naît dans une période charnière de la poésie portugaise ; elle paraît lorsque l'influence du néo-réalisme et du psychisme de *Presença* s'affaiblit. F. Guimarães note que, à ce moment, la poésie part en quête d'une « réalité expressive »[491]. Dans son article dédié à la publication de *Poesia Toda*, le critique explique que la génération qui apparaît entre le dernier numéro de *Árvore* et les différents mouvements qui surgissent en 1961 est déjà tournée vers une autre conception de poésie et que l'influence des premières avant-gardes, surtout celle de *Presença* semble s'effacer :

> Ces poètes [publiés pour la première fois entre 1953 et 1961] ne pouvaient pas ne pas se pencher sur la réalité propre à la poésie et au langage. Ils deviennent de plus en plus attentifs aux découvertes qu'une

[489] *Ibid., ibidem.,* p. 39.
[490] *Aqui já havia matéria para uma pessoa se chatear* (*PV* : 118). (TNF).
[491] Fernando Guimarães, "Revisão da Moderna Poesia Portuguesa", *op. cit.*, p. 36.

> lecture immanente leur a proposées et ils ont créé une production basée sur le *new criticism* et sur la critique structuraliste, en dépit des soucis d'origine en majorité philosophique ou métaphysique qui, surtout dans les années 50, se sont généralisées avec l'importance attribuée à Heidegger. Considérée comme le résultat de l'intérêt pour la vocation ou l'essence du poétique, cette thématique, convertie à des thèmes de prédilection ou fondamentaux, était le résultat d'un temps d'indigence marqué par la « mort de Dieu ». [492]

Depuis les *Cadernos de Poesia,* l'année de 1961 se constitue en nœud central de la poésie portugaise, comme l'explique E. Prado Coelho : « dans les années 60, nous remarquons le dernier stade d'un exercice de la pratique poétique qui peut être cataloguée en termes de définition théorique, d'impulsion de génération et de plateforme éditoriale stabilisées » [493]. Autrement dit, les années 60 perpétuent le regroupement de certains poètes par affinité et autour d'une revue, d'un éditeur ou simplement d'un point de rencontre qui établit une lecture de l'œuvre publiée, orientée par les postures du groupe et non du poète. Ainsi, E. Prado Coelho distingue trois groupes. Le premier est sévèrement critiqué par l'essayiste :

> Nous avons alors trois grands groupes : le premier, lié surtout à Coimbra, et visiblement articulé à l'agitation politique dans les milieux universitaires ; c'est un pas en arrière évident vers l'esprit du groupe néo-réaliste qui est signalé par les parutions telles que *A Poesia Útil*, avec un numéro publié en 1962, et où l'on reconnaît surtout des noms de la politique (je fais ici référence à Rui Polínio Sampaio, Rui Namorado, José Carlos de Vasconcelos, Ferreira Guedes) et seulement quelques noms restés lié au champ de la poésie (tel Manuel Alegre et Fernando Assis Pacheco) ; un peu plus tard, avec trois numéros de *Poemas Livres*

[492] Fernando Guimarães, "Acerca da publicação de "Poesia Toda" de Herberto Helder", *Colóquio/Letras*, *op. cit.*, p. 71.
[493] Eduardo Prado Coelho, *A Noite do..., op. cit.*, p. 114.

> (où nous retrouvons des noms tels que Eduardo Guerra Carneiro, Manuel Alberto Valente e Armando Silva Carvalho).[494]

La portée de cette poésie socialement engagée sera pourtant amoindrie par l'innovation poétique des deux mouvements. E. Prado Coelho le précise : « le deuxième est le mouvement littéraire intitulé *Poesia 61,* théorisé en grande partie par Gastão Cruz qui est, avec Fiama Hasse Brandão et Luiza Neto Jorge, l'un des principaux noms de cette génération poétique »[495]. Le troisième nous intéresse, puisque Herberto Helder y a participé :

> En troisième lieu, dans le sillage des certains courants internationaux, et en contact direct avec des auteurs brésiliens, nous avons les deux numéros de *Poesia Experimental,* d'orientation concrétiste, et dont la tâche de théorisation appartient à Ernesto de Melo e Castro (à ce mouvement, Herberto Helder et Ramos Rosa se sont associés furtivement).[496]

Nous ne pensons pas que le passage de H. Helder par *Po-Ex* soit furtif, ni que l'œuvre du poète de cette période se réduise à ce label. D'ailleurs, E.M. de Melo e Castro lui-même souligne que seule la posture de l'artiste définit son rapport avec la rupture avant-gardiste de *Poesia Experimental.* En effet, E. M. De Melo e Castro, lorsqu'il répond à la question « Que pensez-vous des relations entre les concepts "avant-garde idéologique" et "avant-garde littéraire" sous la lumière de l'expérience d'aujourd'hui? » définit une notion dynamique du terme d'avant-garde :

[494] *Ibid., ibidem.,* p. 114.
[495] *Ibid., ibidem.,* p. 114.
[496] *Ibid., ibidem.,* p. 114.

> Tout d'abords, il est nécessaire d'expliquer que la notion d'avant-garde ne peut être ni absolue ni statique. Ce n'est qu'à l'intérieur d'une notion relative et dialectique que l'idée d'avant-garde peut être viable et servir comme définition/ non-définition d'une activité : l'activité de l'artiste. [497]

Le théoricien établit ainsi une série de postures dialectiques par rapport auxquelles les poètes de *Poesia Experimental* se définissent :

> - Ne pouvaient pas être salazaristes – pour des raisons évidentes ;
> - Ne pouvaient pas être néo-réalistes – pour des raisons spécifiquement littéraires, c'est-à-dire la nature de leur investigation, de leur manière d'agir et de leur fonction ;
> - Ne pouvaient pas être étrangers aux recherches des avant-gardes internationales (qui, pendant ce temps, continuaient à se développer) sans le risque de s'annuler réciproquement ;
> - Ne pouvaient pas ne pas produire et essayer de se faire entendre et de se montrer, tant à l'intérieur de la vie portugaise que dans le cadre d'un échange international ;
> - Ne pouvaient compter que sur un public réduit qui cherchait à s'informer ;
> - Devaient forcer les barrières du silence, du manque de formation, de la méfiance, du sectarisme, de l'ignorance et, par-dessus le marché, de la censure salazariste/ marceliste.[498]

L'engagement silencieux de H. Helder s'inscrit parfaitement dans la définition idéologique établie par E. M. de Melo e Castro. Pourtant, le dogme lui-même est une barrière qui doit être surpassée. Dans un texte de *Photomaton & Vox,* « *(serpente)* », H. Helder critique l'incapacité de sortir des formules acquises – ici, le concrétisme – qui empêcherait les poètes de voir la totalité du système de forces en jeu dans la poésie.

[497] E. M. de Melo e Castro, "Inquérito « Vanguarda ideológica » e « Vanguarda literária »", *Colóquio, Letras,* n° 23, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro de 1975, p. 8. (TNF).
[498] *Ibid., ibidem.,* p. 8. (TNF).

Les poètes liés au concrétisme conçoivent le poème comme un objet. Or, l'objet réduit la puissance d'une poésie vivante. Le repli proposé par les poètes du concrétisme enferme la poésie dans le langage et H. Helder prône en partie ce pouvoir, corroborant les revendications du concrétisme. Toutefois, il y voit surtout une valeur historique :

> *Separaram pelo menos o poema de todas essas mãos obscenas que o agarravam. Tudo queria ir para a cama com o poema: moral, política, filosofia, etc. Claro, eles possuíam uma boa loucura: enfretaram uma quantidade de bem intencionadas tiranias e mandaram-nas pro caralho. Tiveram essa força. Não se pode recusar. Mas depois meteram-se lá dentro: é a nossa casa! Aqui já havia matéria para uma pessoa se chatear.* (*PV* : 118)[499]

Dans « *(serpente)* », H. Helder indique que la poésie, pour lui, est capable de dépasser le langage et sa matérialité en proposant un corps qui se métamorphose sans cesse ; il devient le serpent du titre : *Vejam entretanto como o corpo principia a levitar, como o corpo é já a serpente, e a verdadeira serpente morre da mordedura que dá no corpo. É alguma coisa, caramba!* (*PV* : 118)[500]. S. Rodrigues Lopes rappelle que regarder le serpent dans les yeux, c'est prendre « conscience de la terreur », c'est « l'intuition du chaos et l'instauration de réalité humaine en tant qu'être-pour-la-mort »[501]. L'émerveillement de la poésie heldérien se lie ainsi toujours à une certaine fragilité de l'être en un rapport direct avec la fragilité du corpus poétique lui-même. H. Helder n'inclut aucun des poèmes concrétistes dans

[499] « Ils ont du moins écarté le poème de toutes ces mains obscènes qui le retenaient. Tous voulaient coucher avec le poème : la morale, la politique, la philosophie, etc. Bien sûr, ils étaient atteints d'une douce folie : ils ont affronté quantité de tyrannies bien intentionnées et les ont envoyées se faire voir. Ils ont eu cette force-là. On ne peut le leur enlever. Mais ensuite, ils se sont nichés à l'intérieur : ici, c'est chez nous ! Et là, il y avait déjà matière à l'avoir mauvaise ». (TNF).

[500] « Voyez toutefois comme le corps commence à léviter, comme le corps s'est fait serpent, et le véritable serpent meurt de la morsure qu'il fait à son corps. Ce n'en est pas rien, bon sang ! » (TNF).

[501] Silvina Rodrigues Lopes, *A Inocência do Devir*, Lisboa: Edições Vendaval, 2003, p. 51 - 52.

son anthologie. Ainsi, il renforce une fois de plus la « partialité » de ses choix et l'absence de souci historique.

Le refus heldérien de s'inscrire complètement dans l'expérimentalisme pousse plusieurs critiques à voir dans la production heldérienne une troisième voie pour la poésie des années 60. Ils sont nombreux à établir une liaison étroite entre la poésie heldérienne et le surréalisme portugais des années 50. F. Guimarães remarque par exemple que H. Helder a participé à l'*Antologia do Cadáver Esquisito :*

> La publication en 1961 de l'*Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, organisée par Mário Cesariny de Vasconcelos, montre que Herberto Helder n'est pas étranger à ce mouvement : nous y trouvons sa collaboration, même si elle est occasionnelle, dans l'un des textes qui y sont inclus.[502]

H. Helder inclut quatre noms liés à la poésie surréaliste dans son *Eloi Lelia Doura*, Mário Cesariny de Vasconcelos – à qui il dédie un poème dans « A Faca Não Corta o Fogo » –, Natália Correia, qui a organisé l'anthologie *Surrealismo em Portugal* mais qui a également publié des volumes de la poésie du Moyen Âge, António Maria Lisboa et António José Forte dont le poète a pris en charge l'organisation de son œuvre *A Faca nos Dentes.* Est-ce nécessaire de souligner la proximité avec le nom de l'anthologie heldérienne ? Mais, comme le montre la différence entre le couteau aiguisé de A. J. Forte et la force de la flamme qui bat le couteau chez H. Helder, ce dernier reste très agressif vis-à-vis du surréalisme en tant que mouvement ainsi que vis-à-vis de sa théorisation. En défendant le silence rimbaldien, il n'hésite pas à s'en prendre à André Breton :

[502] Fernando Guimarães, "Acerca da publicação de "Poesia Toda" de Herberto Helder", *Colóquio/ Letras, op. cit.*, p. 70 . (TNF).

> *Erro mostruoso do surrealismo foi consagrar Rimbaud como autor de uns fulgurantes sinais referidos a Prometeu. Tinha o rosto em brasa, foi o que os surrealistas viram. Não viram Harar, onde ele não escrevia senão algumas cartas ausentes ("je règne par l'étonnant pouvoir de l'absence" – Victor Segalen). Os dadaístas, por exemplo, estavam a utilizar o impossível para destruir tudo e não acreditavam na "aventura interposta". Mas lá apareceu Monsieur Breton a dizer como era. Foi o desastre que se não sabe. Que fazer? Foi-se fazendo, claro.* (*PV* : 126)[503]

L'opposition entre le jeune Rimbaud et l'autre silencieux, absent est ainsi une manière de nier le surréalisme et la dose de réalité et de réalisme que H. Helder juge inexorablement liée au mouvement. Dans un autre texte de *Photomaton & Vox* il nie même l'existence possible d'un surréalisme : *Nunca há surrealismo, porque o surrealismo que houver será sempre uma « descrição do mundo » (Juan Matus), em que se implica um preconceito gradual e termométrico da realidade* (*PV :* 64)[504]. Malgré le refus de « réalité » du surréalisme, H. Helder semble partager avec le mouvement la liberté acquise par les métaphores et les images surréalistes et, surtout, la possibilité d'une création extrêmement personnelle. F. Guimarães évoque cette possibilité :

> [pour le Surréalisme portugais] la confiance dans les pouvoirs issus de l'imagination et de l'originalité, la possibilité de rencontre entre la poésie et l'activité humaine – lorsque, d'après Marx, elle prend conscience de soi-même à travers son « développement pratique », malgré le fait que ce développement se fasse au prix d'un individualisme qui s'affirme ainsi

[503] « L'erreur monstrueuse du surréalisme a été de consacrer Rimbaud comme auteur de quelque fulgurant signal en référence à Prométhée. Il avait le visage en feu, c'est cela que les surréalistes ont repéré. Ils n'ont pas remarqué Harar, où il n'écrivait que quelques lettres absentes (*« je règne par l'étonnant pouvoir de l'absence »* - Victor Segalen). Les dadaïstes, par exemple, étaient en train de faire l'impossible afin de tout détruire et ne croyaient pas dans 'l'aventure intercalée'. Mais voilà que surgit Monsieur Breton expliquant tout. Cela a été un désastre tel qu'on ne le connaît pas. Que faire ? On a continué à faire, bien sûr ». (TNF).

[504] « Il n'y a jamais de surréalisme, car tout surréalisme sera toujours une « description du monde » (Juan Matus), dans laquelle est impliqué un préjugé graduel et thermométrique de la réalité ». (TNF).

> comme une aventure s'opposant à celle que le marxisme clamait – la libération de l'esprit et l'effort pour briser les conditions étroites d'une société et d'une culture autoritaires, allant jusqu'à remettre en question une intersubjectivité concrète de l'humanité qui n'avait pas pour origine certains moments privilégiés dans laquelle, comme prétendait Mário Cesariny de Vasconcelos, toutes les entités se fondaient dans un « tout délirant ».[505]

H. Helder prend donc une position ambigüe dans les années 60, n'étant ni une figure du surréalisme ni une figure complètement intégrée à *Poesia Experimental.* Et il n'appartient pas non plus à *Poesia 61*. Mais plusieurs critiques, comme F. Guimarães, notent que la quête poétique heldérienne a des rapports avec les lignes directrices de cette publication :

> Parallèlement [à la *Poésie 61*], Herberto Helder part également à la recherche de la profondeur élémentaire des mots et, dans une direction qui n'est pas étrangère à l'adhésion du poète à l'expérience surréaliste lors de sa production initiale, il recherche les diverses possibilités offertes par l'émerveillement qui libère l'imagination discursive (…). Il mélange l'étrange et l'évident, l'essentiel et l'accessoire, dans un acte de création qui est sans doute l'un des plus originaux et des plus pertinents. [506]

Cette position intermédiaire est également soulignée par E. Prado Coelho :

> Herberto Helder, en se plaçant à ce carrefour [de la Poesia 61, de la poésie concrète et de la poésie expérimentale], a su équilibrer la « fantaisie méticuleuse », le « pouvoir de la folie », la « chair complexe du poème » avec un savoir sur le langage authentique et complémentaire. C'est dans ce sens que nous pouvons le rapprocher d'un groupe de poètes que, fondamentalement, Gastão Cruz a voulu situer, par la date de

[505] Fernando Guimarães, "Revisão da Moderna Poesia Portuguesa", *op. cit.*, p. 39. (TNF).
[506] *Ibid., ibidem.*, p. 43. (TNF).

> parution significative de leur premiers ouvrages, entre le dernier numéro de *Árvore*, en 1953, et la parution de la publication collective *Poesia 61*. Il respecte également le fait que ces poètes – Fernando Echevaria, Jorge de Amorim, Pedro Tamen, Herberto Helder, Cristovam Paiva, Maria Alberta Menéres, João Rui de Souza, E. M. De Melo e Castro, Rui Belo, parmi d'autre – sont nés « entre 1928 et 1934, tandis que la date de naissance des tous les poètes de la « génération de 50 » se situe dans les années 20 et avant 1928 ». Toutefois, les grandes figures incontournables de la poésie des années 60 sont, sans aucun doute, Herberto Helder et Rui Belo. [507]

Notons tout d'abord qu'aucun des noms cités par E. Prado Coelho ne fait partie de l'anthologie *Eloi Lelia Doura.* H. Helder isole délibérément sa voix dans son anthologie, mettant ainsi l'accent sur sa position de solitaire et renforçant ainsi la singularisation de ce *corpus* poétique. Nous remarquons que Rui Belo écrit sur Herberto Helder et souligne son rôle de maître et de « poète de la poésie »[508].

Edoi Lelia Doura réunit encore des extraits de Manuel de Castro, Ernesto Sampaio et António Gancho et nous montre ainsi que le poète, paradoxalement, dialogue avec la littérature portugaise et se démarque des mouvements historiques et des théorisations de la poésie. La règle la plus importante reste le « libertés, liberté » évoqué dans *Húmus.*

Parmi les noms qui ne figurent pas dans l'anthologie des « voix communicantes », deux sont pourtant clairement en relation directe avec le poète : Luís de Camões et Raul Brandão. L'étude de l'intertextualité de ces deux noms nous permet de montrer que, pour H. Helder, le dialogue entre les poètes est un acte

[507] Eduardo Prado Coelho, *A Noite do..., op. cit.,* p. 125.
[508] L'article de Rui Belo [BELO, Ruy, "Poesia e arte poética em Herberto Helder", *Obra Poética*, vol. 3, Lisboa: Presença, 1984, p. 153 – 165.] est l'une des analyses les plus pertinentes du travail poétique de H. Helder.

vorace d'alimentation. Le poète se place ainsi en tant qu'animal carnivore, à l'exemple des baobabs de la préface de l'anthologie. En effet, H. Helder ne cesse de comparer le poète à un animal carnivore. Dans un texte sur l'autobiographie, il décrit, par exemple, la voracité d'un jeune écrivain :

> *A juventude alimenta-se do que as garras apanham, e os antigos defendem-se das gerações insaciáveis atirando carne podre. Mas é carne onde se insinuam ainda o odor e o gosto do sangue, e um tigre juvenil não decorou tão bem a identidade que se não confunda desprevenidamente com uma jovem hiena.*(*PV* : 11)[509]

La re-création peut être envisagée comme un acte de chasse : quête de nourriture et démarcation d'un territoire. Créer est ainsi la production d'un territoire et re-créer est une invasion de celui de l'autre ; un acte de prédation qui résulte en un double mouvement : tout à la fois l'affirmation et l'effacement de l'altérité.

Herberto Helder efface ainsi la voix de Raul Brandão, écrivain portugais né en 1867 et décédé en 1930, comme le remarque F. Guimarães : « les phrases et les images qui existaient antérieurement sont ici transformées tant par l'écriture que par la lecture qui se situe à l'origine de celle-ci. Le sens est dans un texte qui marque la marge de l'autre texte qui ne survit que par des vestiges »[510]. De ce roman[511] dont on lit les ruines, Raul Brandão nous a laissé trois versions : la première de 1917, la deuxième de 1921 et la troisième de 1926. Il réécrivait sans cesse toute son œuvre ;

---

[509] « La jeunesse se nourrit de ce que ses griffes attrapent, et les anciens se défendent des générations voraces en leur jetant de la viande pourrie. Mais cette viande recèle encore un peu l'odeur et le goût du sang, et point de jeune tigre à l'identité pas totalement figée qui ne puisse se confondre par mégarde avec une jeune hyène ». (TNF).

[510] Fernando Guimarães, "Um novo caminho na poesia portuguesa contemporânea?", *Colóquio, Letras*, n° 16, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Novembro de 1973, p. 37. (TNF).

[511] *Húmus* est beaucoup plus complexe qu'un simple roman poétique. Nous sommes conscients de la simplification de l'appellation générique que nous utilisons. Pour plus de précision, nous renvoyons à Pedro Eiras, *Esquecer Fausto*, *op. cit.* Et Maria João Reynauld, *Metamorfoses da Escrita*, Porto: Campo da Letras, 2000.

toutefois les critiques s'accordent pour dire que les trois versions d'*Humus* configurent trois ouvrages différents, comme l'explique Rui Torres :

> L'existence des trois versions de *Húmus* nous confronte, d'après l'auteur [et il cite M. J. Reynauld] « à un processus discontinu de l'énonciation écrite d'une grande complexité dont chacune d'entre elles se présente comme une variation de la même œuvre, comme un témoignage de la mobilité de l'écriture (…) ». [512]

La systématisation de la rature d'une œuvre et la republication qui efface la version précédente nous invitent déjà à penser la réécriture comme emprunt. Cette attitude risque pourtant de faire éclater la définition de réécriture que nous avons analysée auparavant. Pour A. C. Gignoux[513], la différence de la réécriture avec la récriture se définit par la stabilité du texte de base, stabilité niée tant par Raul Brandão que par H. Helder, comme l'affirme Pedro Eiras : « Cette stratégie de (ré)écriture produit la fragmentation de l'œuvre qui cesse de coïncider avec soi-même »[514]. Si, chez certains écrivains, la pulsion de réécrire se différencie de celle de réécrire, c'est-à-dire, s'ils s'inspirent d'un ouvrage au lieu de le posséder et de le corriger, chez nos écrivains portugais, les deux actes se confondent et sont plus proches de la réécriture, donc de la rature et de la correction. Ils s'éloignent d'un emprunt d'ordre purement intertextuel où l'actualisation de la tradition – dans le cas de la reconnaissance de la source par le lecteur – serait l'enjeu principal. Sans vouloir multiplier et la confusion et les abus déjà nombreux sur cette question, il nous semble important de souligner que le poème heldérien met en lumière sa propre genèse. L'emprunt rejoint ainsi la réécriture génétique dont parle A. C. Gignoux.

---

[512] Rui Torres, "Húmus Poema Contínuo", [Disponible sur internet : http://telepoesis.net/humus/humus.html. Consulté le 03/05/2009].
[513] Voir page 140.
[514] Pedro Eiras, *Esquecer Fausto, op. cit.*, p. 58.

Chez R. Brandão, la réécriture correspond à la quête d'une unité perdue. Nous sommes véritablement dans l'action des avant-gardes et face à leur impossibilité de réorganiser le monde, car il est question de mort, comme l'explique Pedro Eiras : « Nous lisons dans *Humus* l'impossibilité du travail de deuil de Dieu et de l'homme »[515]. Les deux dernières versions, celles de 1921 et celle de 1926, introduisent à la fin du texte l'extrait suivant : *Ouves o grito? Ouve-lo mais forte, sempre mais forte e cada vez mais profundo?..; - É preciso matar os mortos uma segunda vez.*[516] Dans la vision avant-gardiste, la chasse aux morts imposerait alors la fin d'une tradition, la rupture et l'effacement radical et impossible de l'altérité rêvé par les vivants.

Pourtant, la dynamique heldérienne va ressusciter les morts. La règle « libertés, liberté » rend possible la création d'un autre *Húmus* où les morts ne dictent plus la règle, comme chez R. Brandão. C'est une création qui actualise le roman de R. Brandão en le possèdant et le dévorant. C'est la voix poétique de H. Helder qui nous parvient et non pas un dialogue entre les deux écrivains. Chez le poète, les morts sont issus de l'énonciation, comme le montrent ces vers :

> *É preciso criar os mortos pela força*
> *magnética das palavras.*
> *Através da paciência,*
> *o esforço do homem tende para*
> *a criação dos mortos.*(*OC :* 228)[517]

[515] *Ibid.*, *ibidem.*, p. 60.
[516] « Entends-tu le cri ? L'entends-tu plus fort, toujours plus fort et de plus en plus profond ?... – Il faut tuer les morts une deuxième fois ». Raul Bradão, *Húmus*, 1926, p. 222 *in* Brandão, Raul, *Húmus*, édition critique de Maria João Reynauld, Porto: Campo das Letras, 2000. (TNF).
[517] « Il faut créer les morts par la force/ magnétique des mots./ À travers la patience,/ l'effort de l'homme tend vers/ la création de morts » (TNF).

Ici, la question « entends-tu le cri des morts ? », la reformulation déjà du passage final du roman de R. Brandão, qui se répète tout au long du texte heldérien comme un refrain, et surtout la sentence final – *É preciso matar os mortos/ outra vez/ os mortos* (*OC* : 238)[518] – montrent que le dialogue est inhérent à tout texte. Mais le poète se nourrit de l'humus de la tradition dans le seul but d'affirmer son propre corps. Autrement dit, selon les mots de P. Valéry : « L'originalité, affaire d'estomac »[519].

Dans son premier recueil de poèmes, *A Colher na Boca,* H. Helder effaçait l'altérité de l'espace littéraire, répondant à la stratégie d'affirmation d'une autre voix poétique : celle d'un poète qui chasse sa proie ou l'objet de son désir. Dans ce premier livre, un triptyque commence par le célèbre vers du sonnet de Luis de Camoens : « En être aimé l'amant est transformé »[520], lui-même une traduction du sonnet de Pétrarque. Le vers camonien, en italique dans le texte heldérien, s'inscrit dans un vers un peu plus long, brisant ainsi la métrique du sonnet classique : Transforma-se o amador na coisa amada *com seu/ feroz sorriso, os dentes,* (*OC* : 13)[521]. Même si les quatre strophes du sonnet sont respectées, la forme est libre ; la règle « libertés, liberté » s'applique également à « Tríptico ». Le poème travaille l'amour, à coup de marteau, comme le montre ce vers : *Ele bate, bate, bate./ o amador é um martelo que esmaga* (*OC* : 13) [522]. La violence de l'amour – imaginaire chez Camões, brute chez Herberto Helder - transgresse la sublimation de l'amour courtois et rend possible, une fois de plus, la création d'un autre corps : *O amador transforma-se de instante para instante,/ e sente-se o espírito imortal do amor/ criando a carne em extremas atmosferas, acima/ de todas as coisas mortas* (*OC* :

[518] « Il faut tuer les morts/ à nouveau/ les morts ». (TNF).
[519] Paul Valéry, « Littérature », *Tel Quel*, Paris : Gallimard, 2008, p. 332.
[520] Luis de Camões, *Lyrique*, traduction d'Anne-Marie Quint et Maryvonne, Paris : Chandeigne, 1999.
[521] « *En être aimé l'amant est transformé* avec son/ sourire féroce, les dents ». (TNF).
[522] « Il tape, tape, tape/ L'amant est un marteau qui écrase ». (TNF).

13)[523]. Les morts crient d'effroi et d'extase face à la férocité du prédateur. Le travail du style correspond à la maîtrise de la voix de l'autre qui est autant cri que silence. Dans la nouvelle « Estilo » de *Os Passos em Volta,* le poète nous dit que l'altérité, ici les ombres de la mélancolie, appartient au monde :

> *Consegui um estilo. Aplico-o à noite, quando acordo às quatro da madrugada. É simples: quando acordo aterrorisado, vendo as grandes sombras incopreensíveis erguerem-se no meio do quarto, quando a pequena luz se faz na ponta dos dedos, e toda a melancoloia do mundo parece subir do sangue com a sua voz obscura... Começo a fazer o meu estilo.*(*OPV* : 11) [524]

Le style et l'effort de maîtrise participent à la pulsion créatrice. Ils sont simultanés. Dans un autre poème de *A Colher na Boca,* le poète évoque la naissance d'un poème qui trouve son origine dans le corps – comme le style qui naît de la voix qui monte du sang du poète. Le poème finit par incorporer le monde entier dans sa chair : *E o poema cresce tomando tudo em seu regaço* (*OC* : 28)[525]. Or, le monde incorporé au poème ne se limite pas à l'extériorité du champ littéraire, mais incorpore la propre production poétique heldérienne, car chaque geste de création est un geste d'assassinat. Le terrain de chasse heldérien est ainsi hanté par les charognes de sa prédation/création ; des morts qui offrent l'aliment et territoire à la fois. H. Helder actualise sans doute une tradition, mais celle-ci ne configure pas une altérité – ou une influence, ou une angoisse – mais se présente comme l'affirmation de soi,

[523] « L'amant se transforme à chaque instant,/ et l'on sent l'esprit immortel de l'amour/ créant la chair en des atmosphères extrêmes, au-dessus/ de toutes les choses mortes ». (TNF).
[524] « J'ai réussi à me faire un style. Je le mets en pratique la nuit quand je me réveille à quatre heures du matin. C'est simple : quand je me réveille terrorisé devant ces grandes ombres incompréhensibles qui se dressent au milieu de ma chambre, quand la petite lumière jaillit au bout de mes doigts et que la mélancolie immense de l'univers semble remonter le long de mon sang de sa voix obscure… Je mets mon style en pratique ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.
[525] « Et le poème grandit recueillant tout en son sein », Helder, Herberto, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 27.

comme le corps illuminé ou comme la pulsion inspiratrice : muse aveugle, pulsion animale, violence et puissance.

C'est ainsi avec cette violence que le poète essaye d'effacer toute influence de F. Pessoa, influence que Eugênio de Andrade, par exemple, semble ressentir de tout son poids[526] et que Sophia de Mello Breyner accueille avec tendresse[527]. La violence heldérienne et sa position singulière font que les générations futures écrivent avec ou contre lui, comme le notent E. Prado Coelho et J. Manuel Magalhães :

> (…) tout comme les générations antérieures ont écrit *avec/ contre Fernando Pessoa*, la génération actuelle écrit *avec/ contre Herberto Helder*, ce qui est clairement exprimé dans une sorte de lettre que Joaquim Manuel Magalhães adresse à Herberto Helder [il cite un long extrait de la lettre] : « je n'ai jamais bu un café avec vous. Dans les promenades séculaires de nos jardins, il est très difficile de réaliser cette prestidigitation. C'est vrai que vos mots m'effrayent. Vous devez être le seul poète portugais dont je dirais cela. Les raisons sont minces et je crois qu'elle se résume à une seule : vous écrivez comme ça. Rarement, je me perds dans les nœuds du tissage d'un fil. Il est facile de suivre des doigts les grosses mailles. Mais celles qui ne semblent même pas tissées, qui sont à l'origne des tourbillons où l'air n'arrive même pas à passer, ouvrent un gros trou où les cratères troublent l'inexpérience du regard. J'avais seize ans, comme je vous l'ai déjà fait savoir (…), lorsque j'avais pensé qu'écrire était faire ce que vous faites, tant le changement et la transmutation ont été radicaux. C'était des centaines de poèmes à l'époque de l'université dont l'enseignement ne venait de personne d'autre, d'aucun autre langage. C'était la peste, la contagion morale (…). Je suis sorti du « cauchemar » de votre langage petit à petit au prix d'un

[526] E.Prado Coelho souligne l'aveu de l'auteur lorsqu'il affirme que "il ne restait que la possibilité d'écrire exactement avec le dos tourné vers lui". Eduardo Prado Coelho, *A Noite do Mundo...*, *op. cit.*, p. 118.
[527] *Ibid.*, *ibidem.*, p. 119, 120.

> très grand effort. Je suis revenu en arrière lentement grâce à des montagnes de papier déchiré. Au début, je griffonnais comme vous, je revenais au début et je découvrais que rien n'en sortait. Ce n'est que lorsque je pris congé de vous que je me suis aperçu que je pouvais construire, avec des mots, des sons et des sens à moi (…). La poésie portugaise après vous n'a eu d'intérêt que lorsqu'elle n'était pas proche de la vôtre. Aucun poète de la période de l'après-guerre portugais n'a dû être évité comme l'on doit vous éviter. Le plus grand hommage que je veux vous rendre est celui qui suit : je n'ai pu rassembler de vers destinés à l'air libre que lorsque j'ai su avec certitude que vous n'y étiez pas présent. Cet endroit obscur, comme vous le dites, est dû en grande partie à une lutte contre vous ». [528]

Nous ne connaissons pas la réponse heldérienne. Cette lettre montre clairement que le poète atteint, pour une certaine génération, le même statut que L. Camões ou F. Pessoa. La poésie qui suit la consécration heldérienne se fera avec ou contre cette voix. Mais si J. M. Magalhães arrive à se détacher du poète, sa lettre reste une longue déclaration d'amour au poète – et donc de chasse, de guerre. Son langage ressemble beaucoup à celui du poète. Toutefois, nombreux sont les poètes qui accepte l'héritage heldérien. La critique désigne N. Júdice comme un héritier du « souffle issu de la poésie de Herberto Helder » [529]. Des noms de la nouvelle génération des poètes portugais, tels que José Luís Peixoto et Gonçalo M. Tavares, revendiquent même cet héritage.

I.B.2 – Un corps vivant

Dans un fragment de « A Faca Não Corta o Fogo », le poète revient sur le titre de son anthologie *Edoi Lelia Doura :*

[528] *Ibid., ibidem.*, p. 128. (TNF).
[529] *Ibid., ibidem.*, p. 129. (TNF).

pratica-te como contínua abertura,
o mais atento que custe,
como uma volta sobre ti mesma até eu aparecer no outro lado do rosto,
quando te olhas,
espera que desapareça o ruído em cada palavra,
e agora só a ela se ouça,
e então aumenta quanto tanto possas se escutas
que aproximo,
a género de abrasadura mulheril,
o cálculo lírico infundido nas lides de ar e fogo,
edoi lelia doura,
que o mênstruo coza e a seda escume,
à luz que nasce da roupa,
e os substantivos perfeitos respirem uns dos outros na têmpera
e frescor da língua indestructível,
e então estendo por ti acima o melhor do meu braço,
se é que posso fulgurar,
e enquanto crio, cria-me, e cria-te como começo de mim mesmo,
isto: que unas o avulso,
se te puderes mover como o ar que respiro, ó
irrepetível, inenarrável, inerente (*OC* : 537)[530]

Le vers « edoi lelia doura » apparaît au milieu du poème, coupant la suite d'images sur l'acte de création. Il inscrit, au milieu d'un dialogue entre un « moi », poète et créature textuelle, et un « tu » à la fois muse et texte, une double référence :

[530] « pratique-toi en ouverture continue/ le plus attentivement qu'il en coûte,/ comme un tour sur toi-même jusqu'à ce que j'apparaisse de l'autre côté de ton visage,/ quand tu regardes/ attends que disparaisse le bruit en chaque mot,/ et maintenant que l'on écoute plus qu'elle/ et alors elle augmente autant que tu le peux si tu écoutes/ que j'approche,/ ce genre d'embrasement féminin,/ le calcul lyrique infondé dans les tâches de l'air et du feu,/ edoi lelia doura/ que la menstruation cuise et la soie écume,/ à la lumière qui naît des vêtements,/ et que les substantifs parfaits respirent les uns des autres dans la trempe/ et la fraîcheur de la langue indestructible,/ et alors je tends vers toi en l'air le meilleur de mon bras,/ tant est que je puisse fulgurer,/ et pendant que je crée, crée-moi, et crée-toi comme le commencement de moi-même, c'est ça : que tu réunisses ce qui est séparé,/ si tu peux te mouvoir comme l'air que je respire, ô/ inrépétable/ inénarrable, inhérente ». (TNF).

d'une part, il évoque P. Eanes Solaz [531] qui ouvre l'anthologie des « voix communicantes ». D'autre part, évoquant cette anthologie, il dialogue non seulement avec le troubadour mais avec toute l'histoire de la poésie lyrique portugaise, « calcul lyrique » ; et bien sûr, H. Helder fait allusion à son propre travail de poète, son anthologie à lui de la poésie portugaise. La citation permet d'imaginer que l'interlocuteur du poète serait une sorte d'archi-anthologie, l'œuvre elle-même sur laquelle le poète porte son attention, « le meilleur de [son] bras ». L'œuvre est pratiquée comme une « ouverture continue », un corps qui « grandit » jusqu'à une certaine taille qui se mesure par l'« effacement » du bruit des mots, ne laissant que le son du mot lui-même.

Le travail d'ouverture, qui est celui de la création, est également un travail circulaire, « dans un tour sur soi même ». Le fruit de ce travail est le « visage » du moi ; alors, le « moi » devient lui-même l'œuvre. Nous avons signalé l'étroite relation entre le moi et le texte, surtout dans « A Faca Não Corta o Fogo ». Nous remarquons que, plus qu'une coïncidence des corps, il s'agit d'une coïncidence entre leur souffle vital et le texte. Le *pneuma* est désigné trois fois dans le poème : les batailles « d'air et de feu », la respiration des substantifs et l'air que le poète respire. Notons que le souffle vital est ainsi le souffle du travail, le souffle du texte et celui du créateur. Tout est une question de respiration, tantôt haletante tantôt longue expiration, comme le montre l'oscillation entre les vers courts et les vers plus longs. Dans le l'avant-avant dernier vers avant la fin, le poète souligne que la tâche de l'interlocuteur est de réunir ce qui est séparé ; autrement dit, c'est la tâche de l'anthologie.

[531] Herberto Helder, *Edoi Lelia Doura, op. cit.,* p. 9.

I.B.2.a – « Il travaille tant le bois pour que soit autre l'espace ».[532]

Notre première hypothèse, qui prônait que le *corpus* textuel se confondait avec le corps trouve dans ces vers une preuve. Plusieurs fois, le poète nous laisse entendre que le livre a pour modèle le corps. Mais le corps n'est pas ici le modèle organique qui recèle en lui la totalité. C'est le corps machine, corps en devenir, en constante métamorphose et ouvert à son environnement.

En effet, nous avons commencé cette première partie en affirmant que ce livre était une machine. Notre analyse nous a amené à affirmer que le livre-machine, en s'opposant au livre de science total, ne se modelait pas sur la nature. Il n'était pas non plus l'incarnation d'un savoir désincarné, de l'ordre de l'esprit et de la pensée. La machine de H. Helder a la tache contraire de celle qui met en ordre le discours. En effet, chez ce poète, la machine fragmente le discours ; elle coupe le flux qui se veut continu mais qui, de fait, suit les pulsions du désir. Dans « *(motocicletes da anunciação)* », le poète évoque ce déréglement du discours par la machine : *Como é veloz, não possui o sentido da discontinuidade dos espaços. Se lhe dedicamos algum amor, o nosso fascínio é todo pela máquina. O jogo se assenta nisto: se o amor do anjo e o fascínio pela máquina conseguem ou não criar alguma dúvida e perturbação* (*PV* : 102)[533]. Juste après avoir mis en rapport l'ange et la machine créatrice, le poète les oppose si bien que la fascination naît du déséquilibre existant entre la dimension utopique de l'ange et la motocyclette imaginaire que le poète intègre au tableau *L'Annonciation* de Fra Angelico. L'amour, la fascination de H. Helder sont en tension entre le réel, flux continu, et l'imaginaire dicté par la machine.

[532] Herberto Helder, *Du Monde, op. cit.*, p. 79. *Tanto lavra as madeiras para que seja outro o espaço* (*OC* : 508).
[533] « Comme [l'ange] va vite et ne possède la discontinuité des espaces. Si nous lui dédions une partie de notre amour, toute notre fascination va à la machine. Le jeu se base sur ceci : si l'amour de l'ange et la fascination de la machine parviennent ou non à créer quelque doute et perturbation ». (TNF).

Celle-ci vient clairement perturber le système naturel comme l'ange avait transgressé lui-même les lois de la nature en annonçant à Marie son état paradoxal de mère et de vierge. Ce corps machine ne correspond pas à une modélisation passive du discours ; c'est une machine active « en proie au désir », comme la décrit Anne Deneys-Tunney, qui « vise à réintégrer la force vive et la sensation dans la matière »[534]. Rattachée à la force de la vie, la machine court-circuite la discontinuité des organes et des parties, sans l'effacer. La machine désorganisée met en exergue un organe, une bouche, une main. Elle n'est pas un organisme : elle est la vie comprise en dehors de l'anatomie et de la science, comme les « machines désirantes » dont nous parlent F. Guattari et G. Deleuze[535]. C'est un véritable « corps sans organe » où le désir n'apparaît pas comme une pulsion canalisée dans le but d'une organisation, mais comme une pure jouissance des mots et des corps.

Toutefois, l'œuvre heldérienne n'est pas un long moment de jouissance ; elle cache parfois des moments dysphoriques qui coupent le flux de la vie et devient une matière morte, en putréfaction. Ces moments qui prennent des formes diverses au long de l'anthologie, comme l'absence de la Muse, la mère morte et froide, les textes rejetés par le poète, etc., font que la poésie heldérienne est un pur rythme : battements de cœur, inspiration/respiration, alimentation/évacuation. Souvenons-nous que le poète mène en parallèle, à partir de 2001, deux projets opposés : l'un anthologique, l'autre le « poème continu ». Nous soulignons que la coupure entre ces deux projets s'efface dans la mesure où le lecteur ne peut s'empêcher de les mettre en dialogue : le lecteur doit rétablir la totalité du « poème continu », mais également rétablir la continuité de l'anthologie. Ainsi, la stabilité de l'œuvre n'est qu'une promesse ou une construction abstraite du lecteur. Continuité et totalité ne se

[534] Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps – De Descartes à Laclos*, Paris : PUF, 1992, p. 21.
[535] Nous allons revenir dans notre deuxième partie sur la « machine désirante ». Voir page 335.

présentent jamais dans un même texte. La totalité du corps se voit rejetée du texte lui-même et le lecteur n'a donc qu'un plaisir fétichiste, investissant dans une seule partie du corps la totalité des zones érogènes. Mais ce fétichisme – les mains, la bouche, l'anus, la tête, la gorge – ne s'inscrit pas dans un projet de volupté libertine des corps telle que l'étudie A. Deneys-Tunney. Il se rapproche plutôt de la construction libidinale du corps de l'enfant exposée par la psychanalyse : « Les désirs de l'enfant, en valorisant ou privilégiant ces zones, non seulement désarticulent ou déstructurent le corps objectif décrit par l'anatomiste, mais aussi le *dé-réalisent* en le livrant aux fantaisies de l'imaginaire »[536]. H. Helder revendique sans cesse cet espace de l'imaginaire qui se configure en tant qu'espace de mémoire aussi bien qu'espace de rêve. Ces espaces ne se laissent pas réduire à la description visuelle, en perspective, en ligne, en trait de compas. Ils sont créés par la violence, telle l' « insubordination de la main » dont parle G. Deleuze dans *Logique de la sensation*[537]. Dans *Photomaton & Vox*, le poète refuse une fois de plus la machine en tant que loi et mécanisme :

> *O ponto não é estabelecer um sistema de referências, instituir leis, consumar um mecanismo. Digo que o ponto é propiciar o aparecimento de um espaço, e exercer então sobre ele a maior violência. Como se o metal acabasse por chegar às mãos – e batê-lo depois com toda a força e todos os martelos.* (*PV* : 79)[538]

[536] Michel Bernard, *Le corps, op. cit.*, p. 76.
[537] Gilles Deleuze, *Francis Bacon Logique de la sensation,* Paris : Éditions du Seuil, 2002, p. 145.
[538] « Le but n'est pas d'établir un système de références, d'instituer des lois, d'accomplir des mécanismes. Je dis que le but est celui de rendre possible l'apparition d'un espace, et d'exercer alors sur lui la plus grande violence. Comme si le métal finissait par arriver à portée de main – et puis le battre de toute force et avec tous les marteaux ». (TNF).

La violence des coups de marteau n'imprime pourtant pas une forme à la matière ; mais elle révèle une « forme intérieure »[539] qui est souvent une douleur, le symptôme d'un corps. Dans *Do mundo,* le poète évoque cette libération de la « forme intérieure » :

> *Tanto lavra as madeiras para que seja outro o espaço*
> *a segui-lo: não as mobílias,*
> *traves das salas, nem as janelas e portas,*
> *ou barcos nos campos de água;*
> *lavra a estaca e irrompe dela, da fria seiva trançada,*
> *pontos de força,*
> *vibração, respiração das fibras: irrompe*
> *a flor chama Chaga* (*OC* : 508)[540]

La violence de l'artisan extrait la sève de l'intérieur du bois. Le marteau de l'artisan, son outil, sa machine ne fabriquent pas des ustensiles, mais distillent la substance intime de chaque matière. En réunissant l'artisan et le marteau dans une seule figure, celle de la machine, nous pouvons alors affirmer que celle-ci ne produit pas de réalité, mais une traduction du « délire » inscrite à l'intérieur du corps du langage. Elle ne maîtrise pas le hasard par la science et le savoir ; elle met en lumière la jouissance du savoir atteint par la *praxis,* par la force d'une quête continue. C'est l'or des alchimistes, l'or qui existe à l'intérieur de chaque pierre, de chaque métal et qui se trouve, de fait, tout au long du chemin de la recherche. Mais la jouissance est ici une blessure qui s'ouvre toujours, la « Plaie ». La jouissance de la *praxis* révèle les rythmes corporels, et ces rythmes se rapprochent tantôt de la coupure entre

[539] Voir page 51.
[540] « Il travaille tant le bois pour que l'espace soit autre/ à sa suite : non pas les meubles,/ non pas les poutres des salles, non pas les fenêtres et les portes,/ ni les bateaux sur les plaines d'eau ;/ il travaille le bout de bois et elle jaillit/ de la froide sève tressée,/ point de force,/ vibration, respiration des fibres : elle jaillit/ la fleur nommée Plaie ». Herberto Helder, *Du Monde, op. cit.*, p. 79 et 81.

l'imaginaire et le réel, entre la « vibration » et la « respiration » des fibres, c'est-à-dire du corps lui-même, tantôt de la coupure chrétienne qui fait du corps du Christ son axe central, s'écartant des espaces utopiques des cieux. Fils de Dieu, mais également fils de l'homme, le corps de la poésie heldérienne oscille sans cesse entre l'espace divin et l'autre terrestre. Nous verrons dans notre deuxième partie que l'élément végétal désigne le corps de la femme. Ainsi, le travail de l'artisan est-il une relation érotique, un combat de corps. C'est une « machine désirante » qui s'accouple à une autre, mêlant des discours de natures diverses : scientifique, lyrique, alchimique, primitive et moderne.

H. Helder a intégré plusieurs machines combinatoires à son *Ofício Cantante :* « A Máquina Lírica », « A Máquina de Emaranhar Paisagens », parmi tant d'autres qui ne sont pas désignées explicitement par le nom d'une machine. Mais, comme l'indique le nom de l'anthologie, le corps est avant tout une machine qui chante, destinée à la destruction du texte :

> *Eis como que uma coisa como que nos interessa: destruir os textos.*
> (...)
> *Um monte de desenfreadas cabeças cheias de nós de cá para lá*
> *no vídeo*
> *com uma pressa faiscante.*
> *Atulhadas de pequenas ideias assassinas assim: silibando*
> *a sua canção estereofônica.*
> *Eis que é como que isso: fazer uma paisagem centrífuga, porque a violência*
> *alimenta-se de música,*
> *música fervente.* (...)(*OC* : 307)[541]

[541] « Voilà comment une chose nous intéressait presque : détruire le texte./ (…)/ Un tas de têtes déchainées remplies de nœuds par ça et là/ en vidéo/ pressées telle une étincelle./ Elles sont saturées de petites idées assassines telles que : murmurant/ sa chanson stéréophonique./ Voilà qu'est un peu comme ça : faire un paysage centrifuge, parce que/ la violence/ se nourrit de musique,/ musique bouillante. (…) ». (TNF).

Dans cet extrait de « Exemplos », nous notons que la concentration d'images cache une concentration d'individualités, « une montagne de têtes exaspérées » qui se dissolvent toutes dans la sonorité de leurs pensées, « chanson stéréophonique ». Il nous semble que la violence devient ainsi le fruit de ce combat de voix, de ce bruit des « voix communicantes » issues d'un montage d'une partialité délibérée. Le caractère personnel de ce choix des voix éloigne la totalité historique ; rappelons ici que la « poésie complète » heldérienne oublie plusieurs de ses poèmes et ne présente pas la complétude annoncée. Celle-ci ne peut avoir lieu que dans la mémoire du lecteur, comme nous l'avons déjà affirmé.

Si la totalité est une construction du lecteur, chaque poème qui participe à la lecture souligne un présent avec toute la fragilité que ce temps porte en soi. C'est une menace constante d'effondrement dans l'oubli en même temps que la construction d'un devenir guidée par la mémoire. À chaque nouvelle édition de l'anthologie, nous assistons à la résurrection des textes ; c'est un nouvel état des lieux, une nouvelle forme, un nouveau corps qui se présentent aux yeux du lecteur. Nous avons établi que ce présent se rapproche de l'« instant poétique » dont parle G. Bachelard et nous avançons ici que cette concentration temporelle peut être comprise également comme l'espace voûté dont nous parle Yves Bonnefoy : « La poésie est la parole non plus dispersée de notion en notion mais voûtée avec des mots aussi lourds et granuleux que des pierres »[542]. La voûte d'Y. Bonnefoy n'est autre que ce « point de force » « centrifuge » qui « unit ce qui est dispersé » des trois fragments que nous avons cités ci-dessus. C'est également la voûte du ventre de la mère d'où sort l'enfant à sa naissance. L'instant présent du poème peut donc également désigner un temps perdu ou un temps futur de la révélation, de l'apocalypse.

[542] Yves Bonnefoy, *Poésie et architecture,* Bordeaux : William Blake & Co., 2001, p. 19.

Nous avons également affirmé que chaque instant de la création forge le style à force de raisons poétiques, dans un but strictement didactique et méthodologique. En effet, le « style », but premier du poète dans *Os Passos em Volta*, est chez H. Helder autant une ironie[543] qu'une manière d'imposer une voix singulière face à l'entourage du système littéraire où il s'insère pour des raisons historiques et d'affinités sélectives. Pourtant, dans la note d'introduction de *Do Mundo,* le poète laisse entendre que la « raison poétique » concentre certains poèmes autour d'un souffle ou d'une manière de dire ; c'est dans ce sens que nous l'avons opposée au « style » qui serait une quête continue et infinie. Le « style » a été pour nous la « question inépuisable » dont nous parle H. Helder, et les « raisons poétiques » les diverses réponses à la question.

La poétique heldérienne se situe ainsi dans ce champ de force entre fragmentation et totalisation du corps. Elle oscille entre la subjectivité de la douleur qui souligne l'une des parties corporelles, et l'objectivité du savoir qui rend possibles des « démonstrations inexplicables » sur le monde extérieur. Il nous livre un corps monstrueux que nous avons rapproché de celui de Frankenstein. Ce corps est ainsi marqué par les cicatrices et l'hétérogénéité. Il n'est pas strictement humain, comme le souligne S. Robrigues Lopes : « Le **corps monstrueux** n'est pas seulement minéral ou végétal ou animal, humain ou inhumain, réel ou fantastique. C'est une combinaison de l'hétérogène où le plus ancien coexiste avec le plus nouveau »[544]. Cette coexistence entre des périodes aussi opposées que celle où le poète participait du groupe de *Po.Ex* et le volume *Do Mundo* au sein de l'anthologie nous montre que la réunion de ces *corpora* de la poésie heldérienne se métamorphose sans cesse ; *A*

[543] Marco Alexandre Rebelo souligne que le style heldérien est issu d'une opération logique. C'est, pour lui la maîtrise de la folie. « La folie n'est plus qu'un exercice de la folie". Marco Alexandre Rebelo, *O Espaço sem Volta – Do spleen de Baudelaire aos passos de Herberto Helder,* Lisboa: Vendaval, 2008, p. 54.
[544] Silvina Rodrigues Lopes, *A Inocência do Devir, op. cit.,* p. 64. (TNF)

mão experimental transformava-se ao serviço/ escrito/ das vozes. (…) (*OC* : 438)[545], écrit le poète à la fin de *Última Ciência.* La traduction française préfère prendre en compte ici le « trouble ». Elle fait le choix de traduire *transformava-se* par « se troublait », mettant en exergue plutôt l'état psychique du sujet que la « transformation » littérale du corps que le poète évoque en portugais. Pour nous, cette « transformation », cette métamorphose qui part précisement de l'expérimentation montre bien comment l'œuvre heldérienne se refait, se redessine à chaque fois que le corps du poète lui-même change. A ce propos, l'inscription de l'âge de l'auteur tout au long de l'anthologie permet de mettre l'accent sur les différentes étapes de son œuvre. En effet, il y a un conflit temporel qui oscille entre un temps immémorial, « les temps les plus anciens »[546] évoqué dans « Prefácio », et un autre temps, celui de la contrainte de la vie, la « façon de l'âge »[547] de « Etc. ». Si le temps s'écoule, les corps l'accompagnent et donnent alors ce caractère monstrueux dont parle S. Rodrigues Lopes. Or, le projet de n'importe quelle anthologie se confronte à ce corps, et essaye de réorganiser cette monstruosité en instaurant, par exemple, une Histoire. Il réduit également l'anthologie à un *corpus* de référence, une édition définitive et fiable. De nos jours, que sont les anthologies sinon histoire et *corpus* ? Mais H. Helder semble réduire la structure narrative à un degré minimal ; il revient sur les textes, en rajoute d'autres et, ainsi, amène la critique à des réponses contradictoires. Nous verrons dans notre deuxième partie que, pour ce qui est du sujet poétique, ces différences sont encore plus marquées.

[545] « La main expérimentale se troublait au service/ écrit/ des voix (…) ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 289.
[546] *No tempo mais antigo* (*OC* : 09). Herberto Helder, *La cuillère dans la bouche…, op. cit.,* p. 7.
[547] *o modo da idade* (...) (*OC* : 299). (TNF).

Nous avons donc, afin d'explorer les lignes de tension, les contradictions et les analyses des différents critiques qui ont mené à l'affirmation du statut de poète canonique qu'occupe aujourd'hui H. Helder dans les études littéraires portugaises, mis en exergue la construction du livre. Nous avons également essayé d'établir un dialogue entre l'œuvre heldérienne et la poésie portugaise contemporaine. Nous proposons donc de revenir sur nos pas afin de montrer que la canonisation du poète est un processus issu à la fois de la lecture critique et de la posture du poète face à ses pairs.

I.B.2.b – « Rendu à la vie.»[548]

Ofício Cantante montre donc le devenir d'une œuvre et sans désigner l'œuvre elle-même. Le livre s'organise autour d'un parcours poétique fragmenté qui suit l'évolution du poète de *A Colher na Boca* à « A Faca Não Corta o Fogo ». Comme nous l'avons souligné, il instaure une circulation entre les parties les plus anciennes et la partie plus récente de son œuvre et soumet le texte à une réécriture et à une réorganisation. Nous avons vu que les textes se superposent tous, créant un ici-maintenant propre à chaque anthologie. La mouvance du texte rend impossible la réunion de toutes les anthologies dans une seule et même lecture les deux *Ofício Cantante,* les quatre éditions de *Poesia Toda* et *Ou o Poema Contínuo* sans la mention *súmula*. De plus, le projet du « poème continu » trouble davantage la stabilisation des textes et l'affirmation d'un seul *corpus* poétique, donnant forme non pas à un livre mais à un système que nous rapprochons des « machines d'états » dont parle Henri Atlan :

[548] *Redivivo.* (*OC* : 595). Herberto Helder, *Le Poème continu*, *op. cit.*, p. 345.

> Une machine d'états est un système dynamique défini par un certain nombre d'états dans lesquels il peut se trouver et une loi d'évolution temporelle dirigeant son passage d'un état à l'autre sous l'effet de signaux d'entrée reçus par une ou plusieurs des unités constituant la machine. Des signaux de sortie peuvent aussi être émis par une ou plusieurs des unités quand elles se trouvent dans un certain état.[549]

Cette description de la cellule a bouleversé la génétique car elle montre que l'évolution d'un organisme ne se résume pas à un code qui gouvernerait le tout en entier. L'étude montre que la cellule est une dynamique et se structure par rapport à un dialogue qui concerne toutes les parties du système. Cette dynamique est déclenchée par un signal d'entrée ou de sortie, localisé dans un lieu donné du système ; elle met en branle le tout et l'organisme vivant se transforme, passant d'un état à l'autre. Cela veut dire que, chaque fois que le poète réécrit ou crée un texte, toute l'anthologie se réorganise, non pas suivant une loi interne, mais par une adaptation qui entraine une évolution vers un nouvel état, un nouveau corps, un nouveau visage. Rappelons que la seule loi acceptée est la « loi de la métamorphose » évoquée dans la nouvelle « Teoria das Cores » de *Os Passos em Volta.*

Cette machine, alimentée par les signaux d'entrée et de sortie, compte au nombre de ses rouages l'auteur lui-même. Comme l'explicite Paul Valéry, « Celui qui vient d'achever une œuvre tend à se changer en celui capable de faire cette œuvre. Il réagit à la vue de son œuvre par la production en lui de l'auteur. – Et cet auteur est fiction »[550]. Chaque pulsion créatrice, signal d'entrée énergétique, remet les rouages de la machine en marche. Mais si chaque pulsion ou « raison poétique » est

[549] Henri Atlan, *Le Vivant post-génomique, in Le Vivant, op. cit.,* p. 654.
[550] Paul Valéry, « Littérature », *op. cit.*, p. 326.

différente de l'antérieure – ne serait-ce que par son intensité et par les changements que les rouages eux-mêmes subissent tout au long de leur vie, et dont l'usure reste l'image la plus répandue, l'auteur change. La fiction dont parle Valéry n'est pas une unité totalisante, car chaque auteur correspond à chaque texte.

Ainsi, le poète de l'amour de *O Amor em Visita* et *A Colher na Boca* devient l'auteur expériemental de *Electronicolírica.* Il se transforme ensuite en poète engagé dans *Os Passos em Volta.* Le poète d'amour revient, plus mature, menant un long questionnement sur la poésie dans « Antropofagia » ; il feint de se taire en 1968. Pendant ce silence, il réunit les essais de *Photomaton & Vox* et revient glorieux sur scène avec *O Corpo O Luxo A Obra.* Le méta-poète se métamorphose une fois de plus et publie la série des sceaux qui contient *Do Mundo* ; bref, de livre en livre, d'étape en étape, H. Helder nous livre une poésie en transformation. Les différentes anthologies sont, pour nous, l'affirmation d'un des nouveaux axes chaque fois que le poète touche à la fin d'un cycle. Elles restructurent les anthologies antérieures, car l'inclusion d'un poème ou la disparition d'un autre représente une mue. A ce propos, signalons que les seules anthologies à avoir les mêmes poèmes sont la dernière édition de *Poesia Toda* de 1999 et *Ou o Poema Contínuo* de 2004. Mais ici, si les poèmes ne changent pas, c'est le titre qui réorganise l'anthologie, mettant en parallèle le « poème continu » de 2001 et le projet anthologique. Mais ce livre impossible, instable, qui ne se fixe jamais ne serait-il pas l'aveu de l'impuissance ? De cette même impuissance évoquée par M. Blanchot à propos de l'*Igitur* de Mallarmé : « *Igitur* est une tentative pour rendre l'œuvre possible en la saisissant au point où ce qui est présent, c'est l'absence de pouvoir, l'impuissance »[551] ? H. Helder adopte paradoxalement une posture littéraire qui n'est ni moderne, ni romantique. Si

[551] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire,* Paris : Gallimard, 1955, p. 135.

la fin de l'illusion romantique marque le poète, qui évoque ainsi Rimbaud, Mallarmé, Artaud, la quête d'une parole originelle semble guider plusieurs moments de l'évolution de l'œuvre. Les traductions des poèmes des peuples dit primitifs lui offre l'occasion de retrouver cette puissance disparue dans la culture occidentale. Par exemple, dans *Poemas Ameríndios,* le poète traduit une « chanson » de Navajos américains :

A voz que embeleza a terra!
A voz de cima,
a voz do trovão,
entre as nuvens negras,
soa, soa,
a voz que embeleza a terra.

A voz que embeleza a terra!
A voz de baixo,
a voz de baixo,
a voz dos gafanhotos
entre as flores e a erva,
soa, soa,
a voz que embeleza a terra. (*PA* : 71)[552]

La voix dont parle le poète et qui, dans le poème cité ci-dessus, semble si simple, si accessible, se traduit dans son œuvre comme la Plaie que nous avons évoquée plus haut. L'accès à cette forme simple, les vers parellistiques, se fait tout au long de l'anthologie au moyen d'une force et d'une énergie aussi intenses que la fin de l'alliance entre les hauteurs et la terre ; tout est promesse, toute est évocation dans *Ofício Cantante.* En effet, nous avons vu que les « poèmes traduits en portugais »

[552] « La voix qui embellit la terre !/ La voix d'en haut,/ la voix du tonnerre,/ parmi les nuages noirs,/ résonne, résonne,/ la voix qui embellit la terre./ La voix qui embellit la terre !/ La voix d'en bas,/ la voix d'en bas/ la voix des sauterelles,/ parmi les fleurs et l'herbe,/ résonne, résonne/ la voix qui embellit la terre ». (TNF).

fondent un espace d'expérience durable qui traverse toute l'œuvre du poète. Nous avons remarqué que celui-ci emprunte l'unité et la cosmologie présentes dans ces textes primitfs. Mais, et nous insistons sur ce fait, chez le poète, leur forme se dissout, leur cohérence s'envole. Pourtant, et malgré une cosmovision résolument moderne, le poète refuse la tradition moderniste et n'accepte que de rares poètes dont l'anthologie *Edoi Lelia Doura* est l'inventaire.

Le refus le plus radical est celui de la poésie néo-réaliste ; ce rejet ne veut dire ni un désengagement politique du poète ni un silence délibéré par rapport aux changements sociaux et politiques d'un Portugal étouffé par un régime autoritaire et engagé dans les guerres d'indépendance des colonies. Le refus du néo-réalisme est issu d'une conception poétique tournée vers le langage ; c'est également le fruit d'un processus historique partagé par des nombreux courants de la poésie portugaise dès les années 50. H. Helder écarte aussi la suprématie du « moi » qu'il soit le « moi » empirique des *presencistas* ou le « moi » fictionnel de F. Pessoa ; mais il accepte un dialogue qui tantôt efface la voix créatrice du sujet, tantôt l'affirme en tant qu'autorité. La voix est surtout performative et le sujet se rapproche plutôt de l'acteur du texte poétique, comme nous le verrons dans notre deuxième partie. Malgré la participation à des mouvements catalogués par l'Histoire littéraire portugaise, le poète refuse l'étiquette de surréaliste et d'expérimentaliste ; il demeure en quête d'une poésie propre et singulière. Il adopte ainsi une stratégie qui efface l'altérité des auteurs cités ou réécrits et fait taire délibérément l'ensemble des voix qui surgissent au même moment historique que le sien. Cette affirmation exacerbée de sa « partialité » mène de nombreux critiques à voir dans la figure du poète le comble d'une modernité qui s'affranchit de ses contours initiaux. En affirmant la liberté comme seule règle de sa poétique, le poète se démarque parmi ses pairs ; cette

attitude, que nous rapprochons ici d'une stratégie de guerre, sera sentie même chez la génération qui suit le poète. Les uns acceptent la poésie heldérienne comme l'influence la plus forte ; d'autres, et nous avons souligné à ce propos la lettre de J. M. Magalhães, la nient et érigent le poète comme le père à tuer dans le processus d'individualisation de leurs voix.

Promesse d'une « poésie complète », le livre *Ofício Cantante* paraît en tant que *corpus* canonisé par la critique. Mais ce *corpus* porte en lui la marque d'une évolution. C'est un corps plein de vitalité et de voracité, capable de dévorer la poésie d'un autre auteur – Brandão, Camões, mais aussi la Bible, Dante, parmi tant d'autres – comme celle du poète lui-même – ; *Cobra* disparaît donnant lieu à « Exemplos » et « Etc. » ; *Retrato em Movimento* survit dans *Do Mundo,* etc. L'instabilité du corps poétique heldérien reste toujours d'actualité et se présente comme la promesse d'un corps. Mais comment écrire ce corps ?

Nous allons désormais étudier de plus près quelques corps de la poésie heldérienne, essayant de saisir le corps du sujet poétique. Mais, pour cela, il sera nécessaire d'identifier également le corps de l'Autre : celui de la femme, celui de la mère, etc.

Deuxième partie

Écrire le corps

Um poema cresce inseguramente
na confusão da carne.
Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,
talvez como sangue
ou sombra de sangue pelos canais do ser. (*OC* : 28)[553]

[553] « Incertain grandit un poème/ dans les désordres de la chair./ Il monte sans mots encore, purs plaisirs et férocité,/ peut-être comme du sang/ ou une ombre de sang irrigant l'être ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 27.

Dans « Os Brancos Arquipélagos », H. Helder met en parallèle trois images pour désigner le corps du texte :

> *o texto assim coagulado, alusivas braçadas*
> *de luz no ar fotografadas respirando,*
> *a escrita, pavorosa delicadeza a progredir,*
> *enxuta, imóvel gravidade,* (*OC* : 261)[554]

Le poète compare ici le texte à un processus physiologique, la coagulation, à la captation d'une image, la photographie, et à l'équilibre d'un corps inséré dans le monde et dans le jeu des forces naturelles, « la gravité immobile ». Ainsi, le texte équivaut à la captation du corps sous trois aspects différents, chacun régi par une technique précise ; il se trouve à la croisée de savoirs aussi divers que la médecine, l'art et la physique. Nous notons également que l'écriture « coagulée » est dotée d'un mouvement, « effroyable délicatesse en progression ». Malgré toutes ces images dont la stabilité serait le point commun, le texte garde en lui la capacité de destruction. En effet, les vers qui suivent évoquent ce pouvoir : *o território todo devastado pelos brancos/ tumultos do estio* (*OC* : 261)[555]. Nous avons rapproché cette capacité d'évolution/destruction du *pneuma* insufflé au corps du poème[556]. Nous allons désormais alors étudier les occurrences de ce corps, sa matière, son identité ainsi que la pluralité des formes corporelles présentes dans la poésie heldérienne. Ainsi, nous voudrions mettre en exergue le fait que « Écrire le corps » équivaut à lui donner une matérialité, à le doter d'une capacité de production/reproduction et à l'insérer dans

[554] « le texte ainsi coagulé, brassées allusives/ de lumière dans l'air photographiées respirant,/ l'écriture, effrayante délicatesse en progression,/ sèche, immobile gravité, » (TNF).
[555] « le territoire entier dévasté par les blancs/ tumultes de l'été » (TNF).
[556] Voir pages 60, 152, 210.

un échange d'énergies, l'investissant d'une ou de plusieurs formes/identités. Écrire le corps serait lui créer une chair.

La chair sera donc le concept qui traverse cette deuxième partie. Nous allons voir ici que la chair, traduction de l'intérieur vers l'extérieur et vice-versa d'un corps ouvert au monde, reconnaît la forme corporelle et participe à ce que M. Collot appelle l'« intrication lyrique »[557]. Elle peut être finalement envisagée, dans la poésie heldérienne, comme la construction et l'adéquation de ce que J. Butler appelle le « moi corporel »[558].

Notre première hypothèse, dans la première sous-partie « Chair », sera l'acceptation d'une coïncidence entre la chair du poème et celle du « sujet poétique ». Nous allons donc mettre en exergue l'héritage d'une conception romantique du lyrisme, à la fois acceptée et refusée par le poète. En effet, nous verrons que le dialogue entre le moi poétique, l'autre, et le monde, est souvent évoqué par une série de métaphores qui donnent corps à la matière du poème. Celle-ci trouve son origine dans des domaines aussi divers que l'alchimie, la chimie moderne, la physique quantique ou la nature telle qu'elle a été décrite par les classiques – végétaux, animaux, fleurs, feuilles, etc. Par exemple, à la suite du fragment cité ci-dessus, le poète énumère une série de substances liées d'une part à un langage chimique, « permanganate », « manganèse », « acétylène », d'autre part au langage de la transe et des sciences obscures, « laudanum », « miel », « alcool », « huile blanche », « drogue ». Mais, en décrivant la matière, il finit par imposer une désincarnation proche de celle dont nous parle J.M. Maulpoix : « Plutôt que sa figure charnelle, le poète tente de discerner dans les eaux troubles du langage la physionomie de sa

[557] Michel Collot, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 33.
[558] Judith Butler, *Ces corps qui comptent, op. cit.*, p. 28.

propre intériorité »[559]. Nous allons voir alors que, chez Herberto Helder, l'insertion du corps dans le monde établit un échange dynamique entre le moi et son entourage, si bien que la construction du corps du poète, tout comme celle du corps du monde, se trouve condamnée à l'instabilité de la forme. En effet, le chant du poète révèle non pas un chant sur le Monde, mais l'échange d'énergie entre le sujet qui chante et le monde. Nous montrerons que cette instabilité, l'« être hors de soi »[560] dont parle M. Collot, relève de la « réévaluation moderne »[561] du sujet, dans le sillage de la conceptualisation de la chair par les phénoménologistes, Merleau-Ponty en première ligne, et dont témoigne la poétique heldérienne.

Si le corps du sujet ne s'affirme que dans l'échange avec le monde, effaçant sa présence dans le langage et dans la voix, la poésie heldérienne pose la question de l'altérité et par là celle de l'identité d'une manière extrêmement violente. Dans notre deuxième sous-partie, « Le corps pluriel », nous suivrons les rapports entre le corps du sujet et celui de l'autre, et nous mettrons en exergue la fragilité de la voix heldérienne qui se veut pourtant une voix qui chante. Nous montrerons alors que l'altérité chez H. Helder tend à un effacement de l'Autre, dans la mesure où toute figure finit par se fondre avec le corps du texte, donnant lieu à un seul corps, celui de la poésie.

[559] Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, *op. cit.*, p. 378.
[560] Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 30.
[561] *Ibid.*, *ibidem.*, p. 33.

II.A – La Chair

Dans le deuxième fragment de « Elegia Múltipla », Herberto Helder met en évidence l'étroite relation entre l'inspiration poétique et la chair : *E digo: não refulgia a carne quando/ a primavera inclinava a cabeça sobre a sua confusão?* (*OC* : 61)[562]. La chair évoque le corps affectif, celui qui subit les forces de la nature. La chair est un corps inséré dans le monde ; elle détermine un sujet et une subjectivité qui s'affirment en tant que corps sensible et, selon les mots de M. Merleau-Ponty, « suppose déjà la fonction expressive »[563]. Ce n'est pas non plus une « conscience (…) fondée sur l'entendement », comme l'était la conscience pour Descartes et Kant d'après l'analyse de Merleau-Ponty. Dans l'extrait ci-dessus, le monde prend la forme de l'expression d'un sens précis lié à la perception d'un temps circulaire qui produit par là un fait culturel, le printemps. Ce *topos*, en tant que moment propice à l'inspiration, est largement présent dans les premiers textes du poète et montre que celui-ci accepte l'inspiration romantique comme une image toujours valable pour sa poésie et, ce faisant, pour toute la poésie de la deuxième moitié du XXème siècle. La chair est donc un corps situé dans un espace culturel ; mais c'est aussi la réactualisation du même. C'est elle qui donne corps à une praxis culturelle, et une *praxis* individuelle. Par exemple, en retravaillant le *topos* du printemps, le poète affirme sa voix et se détache des avant-gardes, semblant revenir à une poétique antérieure à Mallarmé ou E. A. Poe. Cette chair qui porte en elle la dynamique entre l'individu et l'entourage culturel est clairement évoquée et prend la forme d'une présence des morts dans le poème :

[562] « Et je dis : la chair ne reluisait-elle pas quand/ sur le trouble le printemps inclinait la tête ? » Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 59.
[563] Maurice Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression, Cours au Collège de France, notes, 1953*, texte établi et annoté par Emmanuel de Saint Aubert et Stephan Kritensen, Genève : MétisPresses, 2011, p. 45.

Ei-los em mim, os mortos longos, e digo: se havia
tanto ouro dentro e fora deles, porque
se extinguiram?
Nada sei dos mortos. (*OC* : 61)[564]

Le fait de garder en lui la voix éteinte des morts élargit du coup la notion de chair et remet en question la subjectivité même, car la voix du poète n'est plus la voix pure d'un sujet qui se situe dans le monde. La dynamique du printemps, le temps premier et donc celui du commencement mais également du recommencement, associée à la présence des morts montre que le poète sélectionne, parmi les diverses possibilités d'expression du monde, un temps et un thème qui dévoilent la tension entre le sujet – chair et parole – et la collectivité – culture et langage. Par conséquent, le poète ouvre le concept de chair à la mémoire collective. Pour nous, cette mémoire collective se rapproche de la « fonction symbolique » définie par J. Lacan[565]. Toutefois, J. Lacan hiérarchise l'homme et l'animal dans sa défintion de la « fonction symbolique ». Nous ne pouvons pas accepter cette hiérarchie et l'exclusion de l'animalité, car chez H. Helder, l'animalité joue un rôle important dans la définition de l'humanité elle-même[566]. La question portant sur l'extinction de la voix des morts ouvre de fait sur celle de l'héritage de la poésie, de l'influence ; elle inscrit dans la chair la temporalité. Malgré l'absence de réponse, nous remarquons que le poète est toujours dans l'attente. Le sujet poétique, le *mim,* le « moi » de la citation, se voit pris dans le jeu des forces du monde et de la tradition. Par conséquent, le fait de dévoiler son intérieur, de le projeter à l'extérieur, met en lumière un sujet qui oscille

[564] « Les voici en moi, ces longs morts, et je dis : s'il y avait/ tant d'or en eux et autour d'eux, pourquoi/ se sont-ils éteints ?/ Des morts j'ignore tout. » Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.*, p. 59.
[565] « La fonction symbolique n'a absolument rien à faire avec une formation para-animale, une totalité qui ferait de l'ensemble de l'humanité une espèce de grand animal – car en fin de compte, c'est ça, l'inconscient collectif ». Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse,* Paris : Éditions du Seuil, 1978, p. 48.
[566] Voir page 283.

entre un centre subjectif et une dispersion collective ou simplement anonyme, ayant à faire avec l'« intersubjectivité » du langage que M. Collot souligne lisant la théorisation de la chair chez Merleau-Ponty[567].

Quant à la spatialité de la chair, d'une part elle peut être comprise comme le lieu d'où parle le poète, d'autre part, elle est le lieu où il érige sa parole. Y. Bonnefoy nous rappelle pourtant que ces deux lieux se fondent sur la construction de la présence absolue : « Ici (le vrai lieu est toujours un ici), ici la réalité muette ou distante et mon existence se rejoignent, se convertissent, s'exaltent dans la suffisance de l'être »[568]. Certes, le « ici » gouverne toute subjectivité, mais, dans l'univers heldérien, le « ici » est toujours un rapport de forces, s'ouvrant inexorablement sur le monde.

La chair est l'un des concepts majeurs de la phénoménologie et serait la manière de percevoir le monde ainsi que le corps sur lequel le monde projette cette perception[569]. C'est un « *ici absolu* »[570] qui, affirmé également en tant que corps (*Körper*), met en lumière l'incarnation. D. Franck explique que, pour donner corps à l'expérience, cet investissement établit un système : « (…) ma chair ne peut être constituée comme corps que par un système kinesthésique, système qui présuppose déjà ma chair comme organe de perception »[571]. Le corps n'a lieu que dans le rassemblement d'une série de perceptions corporelles et dépend aussi de l'affectivité, comme le remarque Michel Bernard lorsqu'il commente le schéma corporel de Schilder : « Mais la motricité n'est pas seule à influencer notre perception et notre image du corps. En réalité, cette motricité est toujours liée, directement ou non, à une

[567] Michel Collot, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 32.
[568] Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais, op. cit.*, p. 22.
[569] « L'affirmation husserlienne fondamentale en matière de perception, c'est que les choses y sont données *en chair*, ce qui veut dire aussi à ma chair et par ma chair. Donné en chair désigne donc à la fois un mode de donation et le destinataire de cette donation ». Didier Franck, *Chair et corps – sur la phénoménologie de Husserl*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1981, p. 43.
[570] *Ibid., ibidem.*, p. 43.
[571] *Ibid., ibidem.*, p. 47.

expérience émotionnelle, imposée par une relation à autrui »[572]. La matérialité, la *res extensa* du corps apparaît ainsi, pour la phénoménologie, comme *res cogitans*. Autrement dit, le point de départ de la méditation husserlienne abandonne les fondements cartésiens de l' « *ordine geometrico* »[573]. Nous avons déjà souligné que la *idea*[574] de la géométrie ne constitue pas un fondement de la poésie heldérienne. Celle-ci serait plus proche de l'« insubordination de la main » dont parle G. Deleuze[575].

La main qui saisit le stylo se rapproche, dans l'univers heldérien, de la main du sculpteur. Le poète met ainsi en évidence toute une matérialité qui participe à la perception, si bien que la chair, chez H. Helder, reste une catégorie à saisir par l'expérience corporelle, par le langage poétique, mais également par le discours objectif. Dans un poème en hommage à son arrière grand-père Francisco Ferreira, artisan reconnu pour ses crèches en argile et en bois, H. Helder admet l'existence d'une matière intrinsèquement liée à son œuvre : *bêbado das massas em que embaraço as obras ou/ de que as desembaraço, as obras às dedadas* (...) (*OC* : 571)[576]. Double matrice où les œuvres disparaissent, mêlées à la matière, et d'où elles émergent à coups de doigts, cette matière confèrerait une quintessence à la poésie heldérienne. L. Maffei assimile cette quintessence à la corporéité : « La poésie pourrait avoir sans doute une quintessence qui serait corporelle et qui serait, surtout, créée par la propre poésie »[577]. Nous nous trouvons alors dans une spirale où le corps de l'artisan travaille le corps de la poésie qui, à son tour, donne corps à l'artisan. Dans l'extrait cité, L. Maffei suggère que la poésie heldérienne produit elle-même et

[572] Michel Bernard, *Le corps, op. cit.*, p. 29.
[573] Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2008, p. 26.
[574] Voir page 85.
[575] Voir page 213.
[576] « ivre des masses où j'embarrasse les œuvres ou/ dont je les œuvres à pleins doigts » (TNF).
[577] Luís Maffei, *Do Mundo..., op. cit.*, p. 11. (TNF).

en grande partie cette matière, sans préciser pour autant d'autre source. On aurait pu voir dans ce corps qui génère d'autres corps une pensée biologique, scientifique. Mais le critique ouvre cette génération à la magie : « Si le texte heldérien a une science, celle-ci sera l'ultime, *ultimate*, et capable de comprendre, par exemple, les divers sens et diverses facettes de la mort, et également les divers sens et diverses facettes de la pierre, de la rose et du chaos »[578]. Science et magie sont mêlées dans les raisons qui expliquent cette génération du corps du poème par un autre poème. H. Helder affirme pourtant que le modèle du savoir qui régit son poème repose sur la mise en œuvre d'un échange énergétique, flux continu qui ne se détache pas des modèles naturels : *Conforme à ciência arcana, o ouro natural é vivo, desenvolve-se na terra e gera o próprio ouro. As suas raízes subterrâneas estão animadas da mesma energia que as raízes de uma árvore. Este é o tema da árvore da vida.* (*PV* : 144)[579]. Aussitôt invoqué, le modèle naturel de l'arbre s'ouvre alors à l'arbre de la vie et part en quête d'une autre science.

Nous allons étudier ici cette matérialité et la mettre en relation avec le sujet poétique. Notre hypothèse se fonde sur la dynamique entre la chair et le corps telle que la conçoivent les phénoménologistes. Mais nous verrons que d'autres champs du savoir comme la psychologie, la sémiotique et l'esthétique de la scène théâtrale ouvrent notre horizon. Notre réserve vis-à-vis de la phénoménologie découle du fait que, plusieurs fois, H. Helder évoque l'état poétique comme étranger à l'intentionnalité décrite par Husserl et réaffirmée par Merleau-Ponty. C'est une sorte différente d'« état poétique »[580] dont parle Orlando Fonseca à la suite de Dufrenne ;

[578] *Ibid., ibidem.,* p. 11. (TNF).
[579] « Selon la science des anges, l'or naturel est vivant ; il se développe sur la terre et génère l'or lui-même. Ses racines souterraines sont animées de la même énergie que les racines d'un arbre. Ceci est le thème de l'arbre de la vie. » (TNF).
[580] Orlando Fonseca commente l'« indétermination », d'après les termes utilisés par Ingarden, que la présence d'une phase d'inspiration – « état poétique » – apporterait à la poésie. Contrairement à Paul

l'état poétique heldérien ne peut donc être une simple expérience de la conscience. Toutefois, et malgré les liens entre H. Helder et le surréalisme portugais, nous nous méfions d'une mystification de l'inconscient érigé en Muse. Entre intentionnalité et inconscient, l'état poétique heldérien met en dialogue le dedans et le dehors ; le dedans crée le dehors, et le dehors structure l'intérieur.

Nous verrons ainsi, dans notre sous-partie intitulée « La matière du poème », que la poétique heldérienne tend à mettre en lumière une matérialisation de la parole poétique et fait appel à la tradition alchimique. Pourtant, le poète ne distingue pas les termes issus de l'alchimie de ceux issus de la science moderne. Nous verrons également que le sujet partage avec le poème sa matérialité. Cette matière commune a souvent comme conséquence la dépersonnalisation du sujet qui laisse pourtant toujours des traces de sa présence. Elle tend alors vers une objectivation qui nous rappelle l'intentionnalité évoquée par la phénoménologie. Toutefois, cette intentionnalité est subordonnée à des forces puissantes, extérieures au sujet.

Nous verrons, dans notre deuxième sous-partie intitulée « Le corps acteur », que H. Helder définit la poésie par la prise de position du sujet face à ces forces de nature très diverses, pouvant aller des forces naturelles à la violence de l'amour. Le corps de l'acteur est précisément capable de se métamorphoser et de donner corps au personnage, à la voix de l'auteur ou, dans le contexte poétique, à la voix poétique.

Nous discuterons donc en particulier de la voix du sujet, dans notre troisième partie, « Flux énergétique ». De fait, la voix et le chant donnent corps à l'échange entre le monde et le sujet. C'est un dialogue qui dévoile une technique, une vocation. En effet, comme l'indique le nom du recueil *Ofício Cantante*, le corps acteur est un

---

Valéry pour qui cette indétermination serait reconfigurée par la *praxis*, H. Helder met toujours en exergue une création intimement liée à l'inspiration. Orlando Fonseca, *O Fenômeno da Produção Poética*, Santa Maria: Editora UFSM, 2001, p. 161 – 167.

corps chanteur d'où émanent une parole, une musique qui est souvent un mélange de bruit et de cri.

II.A.1 – La matière du poème

En proposant le poème comme un corps, nous posons indirectement la question de sa matière, et, à terme, de la manière dont le poète conçoit la poétique, matière du sujet lui-même. Afin d'analyser cette hypothèse, partons d'un poème de *Do Mundo* où le poète établit un dialogue entre l'intérieur, la matière du Monde et le sujet :

> *Dentro das pedras circula a água, sussuram,*
> *ouve-se, ficam escuras,*
> *frias,*
> *tocamo-las: abalam-nos,*
> *e os ramos de sangue dos dedos ao coração,*
> *à cabeça,*
> *arrefecem os nomes, lento*
> *alimento da morte.* (*OC* : 526)[581]

Le contact entre le sujet et les eaux qui se trouvent à l'intérieur de la pierre[582] a lieu au milieu du poème, au quatrième vers. La terminaison verbale correspondante à la première personne « nous », le sujet du verbe « *tocar* » – *tocamo-las*, devient l'objet du verbe « *abalar* » – *abalam-nos.* Nous notons la projection du sujet à l'intérieur de la pierre. Dans la traduction française, cette transformation du sujet en

[581] « L'eau irrigue les pierres, elles sussurent,/ on l'entend, elles noircissent,/ froides,/ et si nous les frôlons : elles nous touchent,/ et les rameaux de sang des doigts au cœur,/ à la tête,/ refroidissent nos noms, cet aliment/ de mort lent ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 339 et 341.
[582] Soulignons que la traduction française choisit d'effacer cet espace intérieur, en traduisant « Dentro das pedras, circula a água » par « L'eau irrigue les pierres » et non par « dans les pierres… ».

objet est encore plus flagrante, car c'est le même « nous » qui, de sujet – « nous frôlons » –, devient objet – « elles nous touchent ». Le dialogue entre le sujet et le monde est donc une action qui les confond. En effet, dans *Photomaton & Vox,* le poète souligne que la frontière qui sépare l'homme et le Monde n'est pas une interface statique, mais un système dynamique où se situe le dialogue entre le dedans et le dehors :

> *O que separa o mundo interior do exterior não é uma barreira, sim um diafragma – a superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre interior et exterior. O que está por dentro anuncia, denuncia, prenuncia, pronuncia o que está por fora. E ao contrário. Este diafragma imaginário não põe em comunicação o mundo interior com o mundo exterior, o que pressuporia isolamento ou ruptura de ritmo – mas comunica.*(*PV* : 135).[583]

La surface de communication entre l'intérieur et l'extérieur ne s'éloigne pas de l'idée d'une machine qui transmet d'un espace à un autre les rythmes. La discontinuité qu'impose une surface de séparation entre un corps et son environnement est ainsi substituée par les orifices de communication entre ces deux espaces hétérogènes. Nous rapprochons ces orifices des « diaphragmes » de la citation. Pour nous, c'est une surface, une frontière qui met en dialogue et transforme l'hétérogénéité en un continuum. Pourtant, notons que « le diaphragme » ne met pas en communication, mais donne corps à la communication elle-même. F. Dagognet souligne que, au cours de l'évolution, l'être vivant s'est exposé à son milieu : « il a renoncé à l'exosquelette, l'a transféré au-dedans, de telle manière qu'il pourra

[583] « Ce qui sépare le monde intérieur du monde extérieur n'est pas une barrière, mais un diaphragme – la surface transparente où finalement la distinction entre intérieur et extérieur s'efface. Ce qui est dedans annonce, dénonce, préannonce, prononce ce qui est dehors. Et vice-versa. Ce diaphragme imaginaire ne met pas en communication le monde intérieur et le monde extérieur, ce qui présupposerait un isolement ou une rupture de rythme – mais il communique ». (TNF).

s'adosser d'ailleurs à lui et disposera au-dehors ce qu'il avait primitivement enfoui à l'intérieur »[584]. Lorsque le poète pose la surface de communication entre le dedans et le dehors en termes de diaphragme, il accentue l'action et les phénomènes de surface de sa poésie. Il met l'accent sur la troisième fonction du « Moi-peau », telle que la décrit Didier Anzieu :

> La peau enfin, troisième fonction, en même temps que la bouche et au moins autant qu'elle, est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations signifiantes ; elle est, de plus, une surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci.[585]

Cependant, affirmer que la poésie heldérienne se situe au seuil de l'intériorité d'un sujet et de son environnement ne va pas de soi, puisque le poète évoque à plusieurs reprises l'être fermé, scellé, comme dans ce vers de *Do Mundo : Selaram-no com um nó vivo como se faz a um odre* (*OC* : 529)[586]. Soulignons que l'enfermement du sujet, ou même du Monde[587], n'est qu'un état intermédiaire qui précède l'ouverture de l'être et sert à concentrer la matière au-dedans de lui. Par exemple, à la fin du poème cité, l'enfant projette hors de lui toute sa puissance par le biais de la lumière : *louco, bêbado. E selado/ luzia* (*OC* : 529)[588]. Eunice Ribeiro remarque que les corps scellés sont des « figures absolues » dont l'intérieur garde « le nocturne secret de la matière »[589]. Elle signale également que ces figures, dont l'orange, la poire, la pomme, bref les fruits sont la métaphore la plus utilisée, se

[584] François Dagognet, *La peau découverte*, Paris : Les Empêcheurs de penser en rond, 1993, p. 26.
[585] Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris : Dunod, 1995, p. 61 et 62.
[586] « Ils l'ont scellé avec un nœud vivant comme on le ferait d'une outre ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 341.
[587] Nous analyserons à la fin de la deuxième partie l'importance du *locus clausus* dans la poésie heldérienne. Voir page 404.
[588] « ivre, dément. Et scellé/ il luisait ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 341.
[589] Eunice Ribeiro, "O sombrio trabalho da beleza (notas sobre o barroco em Herberto Helder)", *Diacrítica,* n° 23, *op. cit.*, p. 41.

soumettent à la temporalité ; de ce fait, elles s'offrent non pas à la dissection anatomique, mais au « dépliage »[590] ce qui n'est pas sans rapport avec la pensée de Leibniz. Il y a ainsi une étroite relation entre la matière qui forme le corps ou se trouve à l'intérieur d'un corps – ou d'un objet – et les caractéristiques ontologiques dont le sujet se pare. L'*ethos*, chez H. Helder, est révélé plutôt par la substance que par une action ou une description des formes. C'est pourquoi nous proposons tout d'abord une analyse de la matière pour, par la suite, cerner le sujet poétique lui-même.

II.A.1.a – « Amer est le cœur du poème ».[591]

Tout d'abord, remarquons que la poésie communicative de Herberto Helder se rapproche de la « poésie dynamique » de E. A. Poe telle que la décrit Gaston Bachelard : « Or, en *poésie dynamique*, les choses ne sont pas ce qu'elles sont, elles sont ce qu'elles deviennent »[592]. Comme chez E. A. Poe, dans le poème cité ci-dessus[593] l'eau s'assombrit et devient « l'eau profonde », « l'eau lourde » « qui va absorber la noire souffrance »[594]. G. Bachelard souligne que « les eaux profondes » sont matricielles et matérialisent autant qu'elles désignent l'image de la mère mourante. Il en va de même chez H. Helder ; l'eau donne corps au dialogue le plus profond entre un sujet/ objet et le monde qui l'entoure. Nous allons revenir sur l'élément eau et son étroite liaison avec la figure féminine dans la sous-partie « Le

[590] *Ibid., ibidem.,* p. 42.
[591] Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 283. *É amargo o coração do poema* (*OC* : 432).
[592] Gaston Bachelard, *L'eau et le rêve,* Paris : Librairie Jose Corti, 1942, p. 59.
[593] Voir page 332.
[594] *Ibid., ibidem.,* p. 59.

corps pluriel »[595]. Pour l'instant, remarquons que l'eau se trouve souvent à l'intérieur du poème, comme nous pouvons le remarquer dans cet extrait de *Última Ciência :*

> *É amargo o coração do poema.*
> *A mão esquerda em cima desencadeia uma estrela,*
> *em baixo a outra mão*
> *mexe num charco branco. Feridas que se abrem,*
> *reabrem, cose-as a noite, recose-as*
> *com linha incandescente. Amargo. O sangue nunca pára*
> *de mão a mão salgada, entre os olhos,*
> *nos alvéolos da boca.* (*OC* : 432)[596]

Si d'une main le poète touche les étoiles, de l'autre il scrute les profondeurs des marécages : il établit ainsi une étroite liaison entre l'eau et les étoiles et place le corps traducteur entre les deux. Il rétablit le système symbolique qui assurait le jeu de miroirs entre le macrocosme et le microcosme[597]. Notons pourtant que cette relation ne suppose pas une continuité homogène entre les corps puisque la circulation se fait par blessure et cicatrisation des blessures, assurant toujours un corps discontinu et monstrueux. L'accès à la matière créatrice ne se produit pas uniquement par l'acte de toucher, elle n'a pas uniquement lieu par la discontinuité. Un autre extrait nous montre que le poète peut avoir accès à cette force matricielle par l'assimilation : *Engoli/ água. Profundamente: – a água estancada no ar./ Uma*

[595] Voir page 341.
[596] « Amer est le cœur du poème./ En haut la main gauche affranchit une étoile,/ en bas l'autre main/ s'agite en un marécage blanc. Les plaies ouvertes,/ rouvertes, la nuit les coud, les recoud/ d'un fil incandescent. Amer. Jamais le sang ne cesse/ de main salée en main salée, entre les deux yeux,/ dans les alvéoles de la bouche ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 283.
[597] Michel Collot affirme que « cette relation entre corps et monde a longtemps été assurée par un système de correspondances symboliques, d'inspiration mythique ou théologique, qui faisaient du microcosme un reflet du [macrocosme] – microcosme dans le texte. […] Cette universelle analogie ayant été remise en cause par la modernité, le corps s'est retrouvé dans une solitude […] ». Michel Collot, *Le corps cosmos, op. cit.,* p. 29.

estrela materna (*OC* : 401)[598]. L'eau, matière amorphe, semble ici prendre une forme, car elle est « étanche » dans l'air. Nous pouvons dresser un long inventaire des réservoirs évoqués dans la poésie heldérienne. Ils sont des moules qui emprisionnent l'élément amorphe et leur donnent corps. C'est là, à l'intérieur de cette forme – et nous pensons ici à la forme poétique elle-même, que le sujet puise sa puissance. Remarquons que la possibilité de boire et, par là, d'assimiler la fécondité de l'élément liquide – l'eau est souvent la source de la vie pour la science aussi bien que pour les récits mythiques –, est déclinée chez H. Helder sous diverses perspectives. L'alcool, par exemple, et son pouvoir de perversion de la morale et de la réalité, constituent le nœud central de « Brandy » dans *Os Passos em Volta.* Dès le début du texte, le poète attribue des charges symboliques à la boisson : – *Um pouco mais de brandy, se faz favor. Ou mesmo cerveja, embora eu preferisse brandy. Vinho, não. Bem vê: a tradição mítica – paganismo, catolicismo. Foi tantas vezes celebrado pelo culto e a cultura que me dá voltas ao estômago* (*OPV* : 181)[599]. Cette nouvelle est l'avant-dernière du livre et marque déjà l'échec du voyage effectué tout au long du volume. Il s'agit d'un retour en arrière, le retour au point de départ. Alors, la sacralité du vin, boisson pourtant très présente dans les poèmes, est écartée d'un geste de la main, mélange de désespoir et d'ironie. L'ivresse, elle, reste présente et marque donc cet état de débordement, de saturation du corps. Elle désigne souvent l'état de stupeur du sujet poétique.

L'eau est également un corps où pénètre le corps du poète, comme le corps qui plonge dans le premier fragment de « Flash » : *Nenhum corpo é como esse,*

[598] « J'ai avalé/ de l'eau. Profondément : l'eau que l'air étanche/ Une étoile maternelle ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 265.

[599] « — Encore un peu de brandy, s'il vous plaît. Ou alors une bière, encore que je préfèrerais du brandy. Non, pas de vin. Vous savez bien : la tradition mythique — paganisme, catholicisme. Il a fait l'objet de tant de cultes, il a été si célébré par la culture qu'il me retourne l'estomac ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.

mergulhador, coroado/ de puros volumes de água (*OC* : 351)[600]. Ou alors, elle est la brume des rêveries à l'intérieur de laquelle l'homme court dans « Elegia Múltipla » : *Havia um homem que corria pelo orvalho dentro* (*OC* : 62)[601]. Remarquons que la traduction française opte pour effacer cet espace du dedans que la rosée a dans le poème, puisque le poète insiste à la fin du vers, *dentro.* L'acte de pénétrer est pourtant essentiel pour comprendre cet accès à la matière féminine, comme nous allons voir par la suite. Pénétrer l'eau équivaut à prendre contact avec la matière de la vie. En effet, le poète affirme qu'il renaît et le dernier vers concentre ce pouvoir en un seul mot, le verbe renaître conjugué : *Renascia* (*OC* : 63)[602]. Tout en pénétrant, en touchant, en brisant la pierre et le marbre, le poète accède à l'eau profonde qu'il s'incorpore. Il brise ainsi l'opacité des choses et regarde à l'intérieur afin de donner un nom à la matière poétique qui se meut dans son corps, l'ouvrant au monde. Cette pulsion exploratrice confine alors à une formulation bien différente de l'« impossible matérialité »[603] telle que la lit M. Collot dans le texte de M. Blanchot. Chez H. Helder, la description de la matière n'est pas une description du visible, mais une expérience corporelle qui refuse précisément la vue comme perception privilégiée du phénomène poétique. Or, comment comprendre ce refus de la vision dans une poésie qui se rapproche du cinéma ? Par la confusion de la vue et de la vision que nous avons déjà soulignée auparavant[604]à propos de la *Lettre au voyant* de Rimbaud. Notons qu'en portugais le mot *visão* peut désigner les deux états. Il est vrai que l'image joue un rôle fondamental dans la poésie heldérienne. Le poète donne corps à

[600] « Aucun corps n'est comme celui-là, plongeur, couronné/ de purs volumes d'eau » (TNF). Voir page 11.
[601] « Un homme traversait la rosée en courant ». Herberto Helder, *Le Poème continu*, *op. cit.,* p. 59.
[602] « C'était renaître ». *Ibid., ibdem,* p. 61
[603] Michel Collot, *La poésie moderne et la structure de l'horizon,* Paris : PUF, 2005, p. 31.
[604] Voir page 60.

un savoir ; il le fait apparaître en tant que « chose en acte »[605], selon les mots de Paul Ricœur. Dans le « Cinco Canções Lacunares », ce désir de savoir est manifeste : - *Quero saber/ o nome de quem morre* (*OC* : 251)[606]. Dans la nouvelle « Equação », il l'est également : *Bem: vejo-me assim a servir os poderes que ignoro, a realidade que ignoro, a ficção, as ficções que ignoro. Papel próprio para a juventude* (*OPV* : 134)[607]. Dès lors, une question se pose : quelle image est offerte à la vision du poète ? Dans *Photomaton & Vox,* le poète écrit : *A minha visão confiante é uma alucinação* (*PV* : 22)[608]. Ainsi, dans l'acte de voir, le poète inscrit une dimension autre que la réalité, l'hallucination qui naît de la mémoire :

> *O passado, a memória, a experiência constituem esse fundo de irrealidade que, semelhante a um feixe luminoso, aclara este momento de agora, revela como ele é cheio de surpresas, como já se destina à memória e é já essa incontrolável gramática sonhadora.* (*PV : 26*)[609]

L'acte de voir un corps, de le détacher du « fond d'irréalité », c'est-à-dire l'acte de découvrir sa *res extensa* équivaut à l'affirmation de la subjectivité comme science. La « science ultime » heldérienne n'est donc pas issue de la contemplation, mais relève d'une expérience extrême du monde, si bien que le point de vue contemplatif est effacé. L'aveuglement de la vision est préféré à la contemplation du monde. Souvenons que H. Helder critique durement la contemplation dans le texte « *(serpente)* » de *Photomaton & Vox*[610]. Les nombreuses allusions à l'aveuglement chez H. Helder ne correspondent pourtant pas à la manifestation d'un silence face à

[605] Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris : Éditions du Seuil, 1975, p. 50.
[606] « Je veux savoir le nom/ de celui qui meurt ». (TNF).
[607] « Bon : je me retrouve ici à servir des pouvoirs que j'ignore, la réalité que j'ignore, la fiction, les fictions que j'ignore. Un rôle dévolu à la jeunesse ». Trad. Ilda Mendes dos Santos
[608] « ma vue confiante est une hallucination » (TNF).
[609] « Le passé, la mémoire, l'expérience forment ce fond d'irréalité qui, semblable à un faisceau de lumière, éclaire ce moment qu'est le maintenant, il révèle comme il est plein de surprises, comme il est déjà destiné à la mémoire, et comme il est désormais cette grammaire des rêves ». (TNF).
[610] Voir page 196.

l'impossibilité de nommer la matière, mais au contraire à la manifestation d'une infinité de noms susceptibles de la nommer. C'est toujours un aveuglement blanc qui tire son exemple de la couleur blanche de la pellicule cinématographique saturée de lumière. C'est ainsi que la lumière rend obscur le visage dans ces vers de *Última Ciência* : *Quando com tanta luz se tornam/ ocultos* (*OC* : 408)[611].

La quête de la substance prend toute son ampleur ontologique, car elle se confond avec la quête d'un mot, du nom de la matière à l'intérieur d'un univers saturé de définition. La relation du poète avec la matière est une relation intime, érotisée. Nous faisons nôtres les propos de E. Ribeiro : « Le toucher est créateur autant que destructeur : il court-circuite la ressemblance, la possibilité de la vue, alors même qu'il *ouvre* le poète à la vision, à la lumière, et au désir »[612]. Et c'est par son caractère intime que la matière heldérienne se différencie de la matière scientifique. Par exemple, dans *Última Ciência,* le corps prend la forme des tubes de plomb remplis d'or :

> *Os tubos de que é feito o corpo,*
> *os tubos violentos*
> *os turvos tubos de chumbo,*
> *enche-os o ouro lírico, sensível, alquímico:*
> *o luxo, o luxo*
> *– e só então o corpo é mostruoso.*(*OC* : 438)[613]

Nous pouvons voir là, bien sûr, la rencontre entre l'élément le plus ancien et celui le plus noble de l'alchimie, mais aussi la lumière solaire de l'or qui remplit les tubes de la mélancolie du plomb, l'éternité et le temps, etc. La matière est une

[611] « Quand avec tant de lumière ils deviennent/ occultés ». (TNF).
[612] Eunice Ribeiro, "O sombrio trabalho da beleza (notas sobre o barroco em Herberto Helder)", *Diacrítica, op. cit.*, p. 31.
[613] « Les tubes dont est fait le corps,/ les violents tubes/ les troubles tubes de plomb,/ l'or lyrique, sensible, alchimique les remplit/ le luxe, le luxe/ - et alors seulement le corps est monstrueux ». (TNF).

dynamique qui montre toujours la transformation et le devenir. Ou, comme le signale L. Maffei :

> Parce que l'« or » fait appel à l'alchimie, à la préparation, bien sûr, de l'or, mais également d'un humain nouveau et poétique. La quête de la pierre philosophale, si d'une part elle touche la science, d'autre part extrapole celle-ci et confère alors à la magie. En tant que pratique, plutôt que théorie, de la connaissance du monde, l'alchimie a un rapport étroit avec les fusions heldériennes de plusieurs références, de sources diverses, dans la construction d'une poésie qui se concrétise au-delà de ces sources, d'une poésie susceptible de danser avec la femme de l'Apocalypse biblique.[614]

Cette matière qui désigne « l'au-delà », le devenir, nous la rapprochons de la matière-plis de G. Deleuze : « La matière-plis est une matière-temps, dont les phénomènes sont comme la décharge continuelle d'une « infinité d'arabesques à vent » »[615]. Le poète nomme âge ce temps intrinsèque à la matière du devenir ; chaque portrait fixe un état de transition, qui s'inscrit toujours dans un mouvement. Dans « Retrato de um Homem Maio », le temps prend la forme d'un rat :

> (...) *Sei o poema*
> *do conhecimento informulado.*
> *Respira monotonamente uma estrela*
> *entre os ossos.*
> *Estrela levemente destruída.*
> *Roída pelo louco rato lírico*
> *da idade. Estou no pensamento.*
> *Parado no movimento da vida.*(*OC* : 102)[616]

[614] Luis Maffei, *Do Mundo…, op. cit.,* p. 11.
[615] Gilles Deleuze, *Le pli – Leibniz et le baroque*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1988, p. 10.
[616] « (…) Je sais le poème/ de la connaissance informulée./ Une étoile respire avec monotonie/ entre les os./ Étoile légèrement détruite./ Rongée par le rat dément et lyrique/ de l'âge. Je suis dans la pensée./ Immobile dans le mouvement de la vie ». (TNF).

Notons que le rat dévore l'étoile, c'est-à-dire la matière à l'intérieur du corps. Nous rappelons ici que l'étoile est un des réservoirs utilisés par le poète ; souvent l'étoile est en rapport avec la figure maternelle, ou avec l'élément liquide. Le temps et l'âge sont des caractéristiques qui désignent non pas la surface du corps, mais sa substance ontologique. Nous pouvons lire cette substance temporelle dans la nouvelle « Equação » de *Os Passos em Volta ;* dans la photographie de la grand-mère sur le mur qui se projette à l'intérieur de son corps mourant sur son lit. C'est ainsi que la photographie est, pour le poète, un « mythe insupportable »[617]. Insoutenable, ou impossible à délimiter est également le savoir dans l'extrait ci-dessus. C'est en quelque sorte le savoir qui nous enseigne le feu, cet autre élément profondément ancré dans l'univers poétique heldérien. Pour comprendre la relation étroite entre le feu et le savoir, nous faisons appel à G. Bachelard et à sa définition du feu :

> Le feu est l'ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. Il est plaisir pour l'enfant assis sagement près du foyer ; il punit cependant de toute désobéissance quand on veut jouer trop près avec les flammes.[618]

Cette définition montre que le feu relie les opposés et s'affirme comme l'élément de la transformation ; il est la matérialisation de l'instant intermédiaire, de l'entre-deux, comme se veut également la poésie heldérienne. Le feu est omniprésent

[617] Herberto Helder, *Os Passos em Volta, op. cit.*, p. 131. Voir page 247.
[618] Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu,* Paris : Gallimard, 1949, p. 23, 24.

tout au long de « A Faca Não Corta o Fogo ». Dans ce volume, le poète se situe non pas dans l'admiration sage du foyer, mais transgresse les interdits sociaux et physiques, touchant volontiers le feu : *vou meter a mão inteira pelo fogo dentro,/ e não vou tirá-la nunca mais* (*OC* : 585)[619]. « A Faca Não Corta o Fogo » met en scène une série de transgressions à la loi paternelle et aussi la quête d'un savoir de telle manière que les scènes de ce volume nous permettent d'affirmer que H. Helder partage avec G. Bachelard le concept du « complexe de Prométhée » lié à l'élément feu :

> Il y a en l'homme une véritable volonté d'intellectualité. On sous-estime le besoin de comprendre quand on le met, comme l'ont fait le pragmatisme et le bergsonisme, sous la dépendance absolue du principe d'utilité. Nous proposons donc de ranger sous le nom de *complexe de Prométhée* toutes les tendances qui nous poussent à *savoir* autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres.[620]

C'est dans cette pulsion de destruction/ dépassement de la loi paternelle que le poète entreprend son écriture : *na labareda radioactiva,/ bic preta onde atrás raia às vezes/ um pouco de urânio escrito* (*OC* : 563)[621]. Si l'eau désigne la matière poétique intime, le feu désigne cette même matière lorsqu'elle se transforme. L'eau et le feu ne s'opposent pas l'un à l'autre ; ils se transforment l'un en l'autre. L'utilisation d'un de ces éléments au détriment de l'autre n'est régie que par le genre sexuel du sujet, comme nous allons le voir dans « Le corps pluriel »[622].

Si le poème est corps, doté ainsi de matière, le travail du poète se rapproche de celui de sculpteur. Pour cela, il faut que le poète donne de la matière à des

[619] « Je vais mettre la main entière à l'intérieur du feu,/ et je ne vais plus jamais l'en sortir ». (TNF).
[620] Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu, op. cit.*, p. 30.
[621] « dans la flamme radioactive/ le bic noir derrière lequel brille parfois/ un peu d'uranium écrit ». (TNF).
[622] Voir page 341.

concepts aussi divers que la vie et la mort. En effet, la matière chez H. Helder est une matière-énergie qui ne peut être comprise que dans le cadre d'une science postérieure à l'établissement des équations de Maxwell et à la théorie de la relativité einsteinienne[623]. Dans un passage de la nouvelle « Equação », une photographie jaunie projette le temps passé sur le temps présent : *Bate-me em cheio. Bate em mim, junto à cama, em mim que assisto a um tempo bem actual, à fluente e temível demonstração do corpo que continuou o movimento. Para diante, para diante. Rompendo as ficções do estatismo, o mito incomportável das fotografias* (*OPV* : 131)[624]. Dans le sonnet « Canção em quatro sonetos », une relation apparaît entre la violence du coup, la mort et la lumière : *Sobre os cotovelos a água olha o dia sobre/ os cotovelos. Batem as folhas da luz/ um pouco abaixo do silêncio. Quero saber/ o nome de quem morre: (...)* (*OC* : 251)[625]. Dans l'espace du silence, la lumière est en mouvement, telles des images que le poète projette sur lui-même. Cet espace est celui de la superposition des temps passé, présent et futur les uns sur les autres. Ce conflit des temps dans l'espace du poème permet le rassemblement d'images diverses et instaure une crise du sens – un conflit de forces, pour utiliser les termes de G. Didi-Huberman[626] – qui génère finalement la forme du poème et correspond au travail sur la matière du poème. Dans l'extrait ci-après, S. Rodrigues Lopes, en rapprochant le marteau heldérien de la philosophie de Nietzsche, suggère que la sculpture, elle aussi, travaille l'image en faisant appel à un conflit temporel :

---

[623] Les équations de Maxwell ont permis de comprendre, par exemple, le caractère paradoxal de la lumière en tant que corpuscule – ce qui expliquerait les phénomènes de réflexion – et en tant que mouvement ondulatoire – ce qui explique les phénomènes de diffraction et interférence. La théorie de la relativité d'Einstein est, dans une certaine mesure, une proposition de résolution de ces équations.

[624] « Elle m'atteint de plein fouet. Elle m'atteint moi qui, à côté du lit, assiste à un temps très actuel, à la démonstration fluide et redoutable d'un corps qui a poursuivi son mouvement. Droit, droit devant. En brisant les fictions du statisme, le mythe insupportable des photographies ». Traduction Ilda Mendes dos Santos.

[625] « Sur les coudes l'eau regarde le jour sur/ les coudes. Les feuilles de la lumière claquent/ un peu en dessous du silence. Je veux savoir/ le nom de celui qui meurt ». (TNF).

[626] Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, op. cit.*

> C'est évident que les coups de marteaux des poèmes de Herberto Helder font écho aux coups nietzschéennes de la pensée, tel qu'il le formule, par exemple, dans le *Crépuscule des Idoles*, ou dans le chapitre d'*Ainsi parla Zarathushtra* (…) où il parle de la nécessité de, à coups de marteau, rechercher dans la pierre une image qui soit « l'image de mes images ».[627]

Les coups sur la pierre représentent ainsi la quête de l'image, qui n'est pas une simple synthèse de l'ensemble des images du sujet, un portrait, mais plutôt le symptôme du conflit contenu dans la synthèse. En croisant sculpture, cinéma et photographie, la poésie heldérienne sculpte la lumière. Or, la lumière est insensible aux coups de marteau, mais frappe à son tour celui qui se sert d'elle. L'acte de sculpter rappelle ainsi celui de projeter. Herberto Helder l'affirme : *O filme projecta-se em nós os projectores* (*PV* : 141)[628]. Cette projection à l'envers – le film sur le projecteur – se rapproche de la « situation d'écriture » évoquée par R. Barthes :

> L'auteur n'a jamais, en aucun sens, photographié le Japon. Ce serait plutôt le contraire : le Japon l'a étoilé d'éclairs multiples ; ou mieux encore : le Japon l'a mis en situation d'écriture. Cette situation est celle-là même où s'opère un certain ébranlement de la personne, un renversement des anciennes lectures, une secousse du sens, déchiré, exténué jusqu'à son vide insubstituable, sans que l'objet cesse jamais d'être signifiant, désirable.[629]

On s'aperçoit ici que, dans cette « situation », le sujet est ébranlé ; c'est-à-dire que la projection de l'objet sur le sujet aboutit à une secousse de ce dernier et finalement à sa ruine. Or, nous sommes ici très proches de la poétique heldérienne,

[627] Silvina Rodrigues Lopes, *A inocência do devir*, *op. cit.*, p. 88.
[628] « Le film est projeté sur nous, les projecteurs ». (TNF)
[629] Roland Barthes, *L'empire des signes,* Paris : Éditions du Seuil, 2005, p. 14.

comme le montrent les derniers vers du poème "(a morte própria)" : *e tu fosses um espelho que a árvore despedaçasse pela sua força/ e no espelho eu, como uma imagem, fosse despedaçado,/ brilhando* (*OC* : 347)[630]. Dans ces vers, le moi trouve sa mort, son éclatement, car le miroir se brise. Écrire, créer de la poésie, c'est investir l'objet chanté, de même que l'objet chanté éclate, couvre d'étoile, investit le sujet qui le chante.

Soulignons que la mort dans la poésie heldérienne ne correspond pas un mouvement à sens unique, mais est un flux et un reflux continus : elle creuse, dans le présent du texte, l'espace du conflit entre la mémoire et l'avenir. Le dernier vers de la somme anthologique de 2001, *Ou o Poema Contínuo: súmula,* souligne la continuité entre mort et résurrection : *que te encontraste redivivo, tu que tinhas morrido um momento antes,/ apenas* (*OC* : 596)[631]. La mort est comme une porte qui ouvre des deux côtés :

> *– a morte é passar, como rompendo uma palavra,*
> *através da porta,*
> *para uma nova palavra. E vejo*
> *o mesmo ritmo geral. Como morte e ressurreição*
> *através das portas de outros corpos.* (*OC* : 63)[632]

Le mot, *a palavra* de la citation ci-dessus, rappelle la pierre où le marteau va chercher l'image symptôme du sujet. Le mot est rompu, brisé ; des étincelles apportent leur lumière à la vision du poète, qui peut enfin voir. L'action de sculpter le mot est donc semblable à celle de sculpter la lumière, les deux projetant leur

[630] « et tu étais un miroir que l'arbre a brisé avec toute sa force/ et moi dans le miroir, telle une image, étais brisé/ brillant ». (TNF).
[631] « tu te voyais rendu à la vie, toi qui l'instant d'avant/ était mort ». Herberto Helder, *Le Poème continu…,* p. 347.
[632] « - la mort c'est passer, comme en rompant un mot,/ à travers la porte,/ vers un mot nouveau. Et je vois/ le même rythme commun. Comme mort et résurrection/ à travers les portes d'autres corps. » *Ibid., ibidem.,* p. 61.

énergie lumineuse sur le poète. En essayant de capter l'ici et le maintenant de l'écriture sur la page blanche, le poète transforme la matière en image hallucinatoire. Ainsi, l'image présente dans le poème heldérien est-elle un jeu de miroir où réalité et subjectivité se mêlent.

II.A.1.b – « Car je suis ouverture ».[633]

Dans un poème de *Última* Ciência, le poète évoque clairement l'hallucination :

> *Insectos nucleares, cor de púrpura, mortais, saídos reluzindo*
> *de sob uma pedra onde*
> *de que alucinação. Entrando no sono. Devoram uma zona rude e*
> *inscandescente*
> *não sei se da cabeça.*
> *Uma razão da melancolia, louca*
> *de sangue. Devoram misteriosamente artérias, neurónios, células*
> *deste aparelho de terror e pensamento*
> *onde se apoia a estrela*
> *talhada. E ficam sulfurosos*
> *da substância do sonho. (...)* (*OC* : 414).[634]

Remarquons que l'« étoile » est ici « taillée ». Elle est l'œuvre de l'artisan, du poète et se rapproche ainsi du poème. Elle s'appuie sur cette zone intérieure dévorée par les insectes qui, selon nous, se rapprochent du rat de l'extrait cité ci-dessus[635]. Le poète naissant est déjà promis à la disparition. Notons que cette zone d'hallucination

[633] Herberto Helder, *Le Poème continu…,* p. 305. *Porque eu sou uma abertura* (*OC* : 487).
[634] « Insectes nucléaires, couleur pourpre, mortels, sortis brillants / de sous une pierre où/ de quelle hallucination. Entrant en sommeil ils dévorent une zone rude et incandescente/ je ne sais pas si de la tête./ Une raison de la mélancolie, folle de sang. Ils dévorent mystérieusement les artères, les neurones, les cellules/ de cet appareil de terreur et de pensée/ où s'appuie l'étoile/ taillée. Et ils deviennent sulfureux/ grâce à la substance des rêves. » (TNF).
[635] Voir page 244.

se situe soit dans le monde, sous la pierre, soit dans la tête du sujet. Le monde et le sujet forment une continuité. De cette zone, le sang transporte les insectes vers la totalité du corps – ou du monde – et tout l'univers finit par se confondre avec la matière hallucinatoire. Les termes utilisés par le poète dans la description de l'image de son monde poétique puisent leur sens tant dans le regard objectif de son entourage que dans l'imagination du poète. M. Collot appelle « intrication lyrique » cette dynamique entre l'objectivité et la subjectivité de sorte que « [l]e poète projette hors de soi dans l'image des choses et dans la résonance du poème la tonalité affective de son rapport au monde, dont il intériorise en retour la matière-émotion »[636]. La projection hors de soi du sujet lyrique peut être comprise donc, dans le cas heldérien, comme une dynamique entre la « matière-pli », matière des ressorts et du pliage de l'intérieur de l'être et des choses, et la « matière-émotion », matière par laquelle le monde donne forme à l'émotion/hallucination du sujet. Cette projection peut être également une introjection et les formes d'incorporation sont diverses, pouvant aller du toucher à l'ingestion, de la relation érotique à la violence. Ce continuum entre le sujet et le monde nous permet d'affirmer que le sujet peut prendre la forme d'une pierre, d'une étoile[637], entre autres. Toutefois, cette pluralité de formes ou cette suite de métamorphoses nous interpellent car le sujet lyrique semble se défaire d'un « moi », d'un centre stable.

Partons de l'hypothèse que la subjectivité est un lieu parmi les divers lieux de ce continuum, qui est le poème. Il ne s'agit pas ici d'affirmer la subjectivité souveraine ; ce n'est pas un retour au *lyrishes Ich* romantique mais le lieu

[636] Michel Collot, *La Matière-émotion, op. cit.*, p. 38.

[637] Nous avons vu que l'étoile désigne le réservoir d'où le sujet puise sa puissance et qu'il est également une construction du poète. Voir pages 247 et 252. Or, il suffit de se rappeler des innombrables réécritures de l'œuvre effectuées tout au long de la carrière heldérienne. Parfois, l'étoile désigne le corps maternel et nous verrons dans notre sous-partie « Le corps pluriel » que cette connexion au corps maternel fonde pour J. Kristeva la révolution du langage poétique. Voir page 341 et suivantes.

délibérément choisi par le sujet ; l'affirmation de la subjectivité dans le sens d'une prise de position dans la connaissance du Monde. J. Lacan explique que pour avoir une « parole » au sein du « langage », « [c]haque sujet n'a pas simplement à prendre conscience du monde, comme si tout se passait sur le plan de la noétisation, il a à s'y retrouver »[638]. La conséquence de la définition de la « parole » par J. Lacan est la vision d'un sujet, donc d'une subjectivité, construite par le langage et qui prend son sens à l'intérieur d'un « discours universel »[639]. La « parole » est donc un ensemble de « choix », une prise de position[640].

Cette conception de la subjectivité est le résultat d'une méfiance critique par rapport au « je » confessionnel du romantisme. Elle atteint son paroxysme avec les textualistes qui privent le sujet de son statut de créateur en le ramenant à celui de créature. Il va de soi que cette chute du sujet lyrique est le reflet d'une crise du statut du sujet lui-même ; en effet, plusieurs critiques parlent de la « fragmentation du sujet ». Stuart Hall[641] conceptualise cette notion comme le résultat d'un déplacement des fondations de l'identité de l'individu. Il suggère cinq grands impacts sur notre perception du sujet : les études marxistes qui nient le statut d'acteur du sujet historique, le voyant comme le fruit des contextes historiques ; l'avancée des théories freudiennes qui remettent en question la capacité rationnelle de l'homme, c'est-à-dire le *cogito* cartésien, en lui imposant une force majeure qui est l'inconscient ; les postulats de la linguistique de F. Saussure qui insèrent l'homme dans un système de signes et lui refusent par là même son statut d'« auteur » de sa parole ; l'assujettissement de l'individu par le système de contrôle des « pouvoirs

[638] Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, Séminaire – Livre II*, Paris : Éditions du Seuil, 1978, p. 387.
[639] *Idid., ibidem.,* p. 387.
[640] *Idid., ibidem.,* p. 388.
[641] Stuart Hall, *A Identidade Cultural na Pós-modernidade,* Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2001, p. 34 – 46.

disciplinaires » mis en exergue par M. Foucault ; l'impact du féminisme et des *gender studies* qui nient une concordance naturelle entre corps et identité sexuelle. Outre ces théories évoquées par Stuart Hall, il faut prendre en compte la remise en question profonde du statut de l'homme lui-même et de sa place dans l'univers que la science, en première ligne l'astronomie, a peu à peu imposée à la culture occidentale. Avec la modernité, c'est l'alliance divine qui unissait l'homme et le Monde qui se voit dès lors en péril. Pour comprendre ces transformations profondes, nous pensons tout d'abord au passage « du Monde clos à l'univers infini », c'est-à-dire du Monde d'avant les théories coperniciennes à l'univers décrit par les lois de la gravitation de Newton, que trace Alexandre Koyré. Nous pouvons lire, dans la dernière phrase de son ouvrage, l'étendue de sa portée :

> L'Univers infini de la Nouvelle Cosmologie, infini dans la Durée comme dans l'Étendue, dans lequel la matière éternelle, selon des lois éternelles et nécessaires, se meut sans fin et sans dessein dans l'espace éternel, avait hérité de tous les attributs ontologiques de la Divinité. Mais de ceux-ci seulement : quant aux autres, Dieu, en partant du Monde, les emporta avec lui.[642]

Remarquons qu'A. Koyré n'efface pas complètement la présence divine dans le modèle newtonien. Libéré de l'ordre divin, il en subsiste une présence « ontologique » qui sera elle aussi remise en question par d'autres scientifiques. En effet, l'évolution de la science a effacé les postulats fondamentaux de notre culture : l'origine humaine avec les théories de l'évolution, le libre-arbitre et l'existence de l'âme avec les théories freudiennes, entre autres[643]. De ce fait, même les « attributs

[642] Alexandre Koyré, *Du Monde clos à l'univers infini,* Paris : Gallimard, 1988, p. 336, 337.
[643] Nous conseillons également la lecture de *Science et religion* de Bertrand Russel pour comprendre le dialogue entre la science et les dogmes qui ont été les garants, pendant des siècles, de la place divine de l'homme dans le Monde. Bertrand Russel, *Science et religion,* Paris : Gallimard, 1971.

ontologiques » qui garantissaient une présence divine dans le modèle cosmologique de Newton ont fini par être remis en question.

Dans cet univers vide de présence et de mythe, le sujet ne se présente pourtant pas comme un vide ontologique dans la poétique moderne ; seul le centre est vidé d'ontologie. Le sujet, lui, incarne de fait une résistance à cette place centrale de l'anthropocentrisme humaniste que l'homme quitte avec la modernité. La dépersonnalisation du sujet lyrique chez H. Helder représente une nouvelle façon de se positionner face au monde ; elle remplace le centre par une position périphérique d'où le sujet perçoit la place centrale soit comme un ennemi, soit comme une promesse. Notons que cette position périphérique, centrifuge et non plus centripète, est aussi la construction d'un monde postromantique. Dominique Combe montre comment le sujet lyrique romantique porte déjà en lui la marque d'une dissolution. Il souligne le rôle du « dessaisissement de soi » dans l'ivresse dionysiaque dont parle Nietzsche :

> C'est cette métaphysique de l'union cosmique qui suscite la formulation – sans doute la première, du moins aussi claire – de la thèse d'un « Moi lyrique » traversé par les forces cosmiques de l'universel, et opposé au « principe d'individualisation » apollinien d'inspiration schopenhauerienne. [644]

Si pour la philosophie Nietzsche est l'une des portes d'éntrée pour comprendre la dissolution du sujet, pour la poésie, c'est le mouvement qui va de Baudelaire à Mallarmé, en passant par Rimbaud, que le sujet se voit de plus en plus dissout dans l'« impersonnalité » et, de ce fait, expulsé de sa place centrale. Cette

[644] Dominique Combe, « La référence dédoublée – le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », *in* RABATÉ, Dominique (direction), *Figures du sujet lyrique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1996, p. 44.

place périphérique – « Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises »[645] –, Rimbaud sent bien qu'elle est, en fin de compte, la destruction totale du monde, comme nous pouvons lire dans ce vers des *Illuminations :* « Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant »[646]. Ne trouvant plus sa place, le sujet détruit le monde et son habitation poétique. Par conséquent, il instaure la suprématie du texte comme élément totélique, ce qui équivaut à assumer l'acte créateur en tant qu'acte cosmogonique : le texte est son nouvel habitat. Cependant, notons que la notion de sujet subsiste à l'intérieur du texte totélique et de la cosmogonie.

Quant à la place du sujet dans le texte autotélique, si le texte se referme sur lui-même, le sujet soit prend la place d'une construction textuelle, soit apparaît comme un vestige, une « signature » en termes heldériens. C'est ainsi que la première phrase de *Apresentação do Rosto* se dédouble : *Sou o Autor, diz o Autor* (*AR* : 11)[647]. Le présent du verbe « dire » nous montre ici qu'il y a une division claire entre ce personnage d'Auteur – celui qui utilise le verbe « être » – et l'Auteur qui rapporte le discours du premier. Les deux actions, celle de s'autoriser la parole – *Sou o Autor* – et celle de nier cette autorité – *diz o Autor* – sont contigües et cycliques. Le texte s'ouvre ainsi par la présentation non d'un sujet ni d'un simple personnage, mais d'une « personne gêne »[648], selon les termes de Mallarmé. Nous prenons ici cette phrase de l'*Iguitur* et nous la transformons en un concept où le sujet a le même statut qu'un personnage, donc qu'une fiction créée par le texte et qu'une absence qui porte en elle le malaise du vide ontologique. L'autorité est une entité qui

[645] Arthur Rimbaud, « Larmes », *Poésie, Une saison en enfer, Illuminations,* Paris : Gallimard, 1999, p. 148.
[646] Arthur Rimbaud, « Enfance », *Poésie, Une saison…, op. cit.,* p. 210.
[647] « Je suis l'Auteur – dit l'Auteur ». (TNF).
[648] Stéphane Mallarmé, *Iguitur, Divagations, Un coup de dés,* Paris : Gallimard, 2003, p. 27.

se dissout dans le texte, n'étant pas simplement son « fils » ni une simple instance du discours, mais une gêne, un crime, une blessure.

Quant à la place du sujet dans l'acte cosmogonique, s'il crée à partir d'un univers où nous ne trouvons ni sa présence ni celle du monde, la construction de l'ordre, du *Kosmos*, présuppose pourtant sa présence car, comme l'explique Rémi Brague, « [u]ne cosmologie doit prendre compte de sa possibilité, et, déjà, de la première condition de son existence, à savoir la présence dans le monde d'un sujet capable d'en faire l'expérience comme tel – l'homme »[649]. Le sujet existe donc comme une référence, une présence qui, dans la poésie heldérienne, prend la forme d'un *pathos* servant tant la prise de position d'un individu dans le monde que la parole par laquelle le monde prend corps.

Revenons sur « O Poema »[650]. Ici, Herberto Helder part de la chair pour développer une réflexion sur l'acte créateur[651]. Le poète s'efface en faveur de la réflexion poétique car le « moi » n'est jamais clairement évoqué dans ce premier fragment de « O Poema ». Cependant, nous pouvons reconnaître sa présence dans les deux premier vers puisque l'origine du poème se situe à l'intérieur de la chair, dans la manifestation d'un symptôme. Nous ne devons pas ici comprendre le symptôme comme la marque d'un « discours pathétique » qui s'opposerait au « discours noétique » de la science, mais accepter le « dépassement » de ce dualisme proposé par la poésie, comme le signale M. Collot[652]. Ici, le *pathos* évoqué par le « désordre de la chair » est tout d'abord une ouverture. Celle-ci doit être comprise comme une dynamique entre plusieurs notions : l'ouverture conceptualisée par Rilke et reprise

[649] Rémi Brague, *La Sagesse du Monde*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1999, p. 16.
[650] Voir page 225.
[651] « Incertain grandit un poème/ dans les désordres de la chair./ Il monte sans mots encore, purs plaisirs et férocité,/ peut-être comme du sang/ ou une ombre de sang irrigant l'être ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 27.
[652] Michel Collot, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 10.

par Heidegger, une action, la révélation mystique, un état transitoire, la remontée du refoulé, la projection hors-de-soi du sujet. Cette ouverture dévoile en fin de compte la chair elle-même, élargissant ainsi ce concept tel que le conçoivent les phénoménologistes.

La première notion découle du fait que le désordre de l'entité poétique l'ouvre au monde par une sorte de stupeur qu'Heidegger attribue à l'animal. Nous notons que, chez H. Helder, l'ouverture est la révélation du monde lui-même, se rapprochant ainsi de l'ouverture humaine, soutenue par le philosophe. Nous ne pouvons jamais hiérarchiser l'homme et l'animal chez H. Helder, de sorte que nous utilisons le concept de l'ouverture dans une dynamique que Giorgio Agamben définit en ces termes :

> Stupeur animale et ouverture du monde semblent ainsi entretenir un rapport analogue à celui qui existe entre théologie négative et théologie positive et leur relation est aussi ambigüe que celle qui oppose et unit à la fois en une secrète complicité la nuit obscure du mystique et la clarté de la connaissance rationnelle.[653]

Selon nous, la clarté de la connaissance des choses que G. Agamben désigne par la rationalité peut et doit être élargie à une connaissance qui passe par la rationalité, tout en refusant une tradition de la définition de la rationalité elle-même. L'obscurité du mystique est elle aussi une connaissance. Cette connaissance poétique se situe pourtant en amont du langage et s'alimente sans cesse du langage qui naît de la connaissance elle-même. Pour comprendre cette dynamique, nous devons donc accepter que la poésie met en scène la naissance du langage, tout en faisant appel au langage lui-même. La poésie participe autant au savoir symbolique qu'au savoir

[653] Giorgio Agamben, *L'Ouvert de l'homme et de l'animal*, Paris : Éditions Payot et Rivages, 2006, p. 95, 96.

discursif, comme nous l'avons affirmé avec J. Schlanger[654]. En effet, dans sa dimension symptomatique, le poème ne se manifeste pas par le langage : *sobe ainda sem palavras,* « il monte sans mot encore ». Comme le poète le signale, l'émoi donne corps au monde dans une étape postérieure. L'émoi se confond ainsi avec une ouverture qui traduit le monde en mots :

> *Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência*
> *ou os bagos de uva de onde nascem*
> *as raízes minúsculas do sol.*
> *Fora, os corpos genuínos e inalteráveis*
> *do nosso amor,*
> *rios, a grande paz exterior das coisas,*
> *folhas dormindo o silêncio*
> *– a hora teatral da posse.*
>
> *E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.*(*OC* : 28)[655]

Remarquons qu'il existe un débordement du symptôme si bien que le poème finit par tout embrasser. Le poème dévore le monde et l'intègre à sa chair. Soulignons pourtant que, chez H. Helder, l'ouverture ne prend pas seulement la forme d'un débordement ; elle peut être évoquée comme une plongée à l'intérieur d'un objet, de la mer, etc. Déborder ou pénétrer, sortir ou rentrer, les extrêmes finissent toujours par se rejoindre. Par exemple, dans le dernier fragment de *Última Ciência,* le poète fait un bilan de son acte créateur :

> *Pratiquei a minha arte de roseira: a fria*

[654] Voir page 31.
[655] « Dehors il y a le monde. Dehors, la splendide violence,/ les grains de raisin d'où naissent/ les infimes radicelles du soleil. Dehors, les corps premiers, inaltérables,/ de notre amour,/ les fleuves, la grande paix extérieure des choses,/ les feuilles dormant le silence/ - l'heure théâtrale de la jouissance./ / Et le poème grandit recueillant tout en son sein ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 27.

inclinação das rosas contra os dedos
iluminava em baixo
as palavras.
Abri-as até dentro onde era negro o coração
Nas cápsulas. Das rosas fundas, da fundura das palavras.
Transfigurei-as.
Na oficina fechada talhei a chaga meridiana
do que ficou aberto.
Escrevi a imagem que era a cicatriz de outra imagem. (*OC* : 438)[656]

Le poète part de la comparaison de son art avec des rosiers. Il utilise une fois de plus l'un des *topoi* les plus marqués de la poésie dite sentimentale. Mais son acte créateur brise l'image usée de la rose et en cherche dans les profondeurs, une autre beaucoup plus complexe et inhabituelle. Nous remarquons donc que le poète part de l'ouverture de l'image poétique pour y instaurer son atelier et sa propre création.

Ainsi, l'ouverture est-elle chez H. Helder plus qu'une révélation de l'étant heideggérien ; elle participe à la révélation de la corporéité – la forme, le squelette de l'œuvre – et de la matérialité – révélation de la substance, de l'essence impure – du langage. Nous rapprochons donc l'ouverture du travail, comme le fait G. Didi-Huberman qui définit ainsi le verbe ouvrir :

> Ouvrir est un *travail* au sens fort du terme : c'est un processus de transformations multiples où se transforme constamment la règle même de ses transformations. C'est un travail qui, tour à tour, déploie une fécondité (travail d'accouchement) et impose un épuisement, un processus de destruction (travail de l'agonie). [657]

[656] « Je pratiquai mon art de rosier : le froid/ fléchissement des roses sous mes doigts/ illuminait en bas/ les mots./ Je les forçai jusqu'au noir du cœur/ dans les capsules. Des roses profondes, de la profondeur qui est dans les mots./ Je les transfigurai. Dans le secret de mon officine, je ciselai la plaie méridienne/ qui me laissa ouvert./ Je transcrivis l'image qui était la cicatrice d'une autre image ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 289.
[657] Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte – motif de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris : Gallimard, 2007, p. 37.

Nous avons signalé tout au long de cette étude l'importance de la dynamique de la vie et la mort, de la fécondité et destruction dans l'œuvre heldérienne. Quant au rôle de la destruction rappelons les vers de « Prefácio »[658] ; pour ce qui est de la fécondité, il suffit de citer ceux de *Do Mundo : E aparece a criança;/ mostra o braço: a água iluminada no ar, o braço/ ceifando a água* (…) (*OC* : 490)[659]. De cette dynamique, il découle que l'ouverture de la chair est également une ouverture des sceaux, une révélation. Ouvrir équivaut donc à dévoiler le secret, à dévoiler la vérité de la prophétie. Comme toute révélation, l'ouverture porte autant la marque de la mort que celle de la vie. Cette dimension de l'ouverture apparaît thématisée dans les livres « Os Selos » ainsi que « Os Selos, Outros, Últimos » :

> *Foi-se ver no livro: de um certo ponto de vista de:*
> *terror sentido beleza*
> *acontecera sempre o mesmo – quebram-se os selos aparecem*
> *os prodígios*
> *a puta escarlate ao meio dos cornos da besta*
> *máquinas fatais, abismos, multiplicações de luas* (*OC* : 441)[660]

Du livre des prophéties ouvert jaillissent la beauté et la terreur. Les deux vont toujours de pair, chez H. Helder. Le prodige de ce nouveau monde, puisque la prophétie est toujours la révélation d'un nouvel ordre, nous rappelle l'enfant de « Coisas Eléctricas na Escócia » que nous avons déjà commenté[661]. L'ouverture signe donc l'apparition du monstrueux, car elle marque dans sa cruauté la plaie, la

[658] Voir page 55.
[659] « Alors l'enfant paraît ;/ montre un bras : l'eau illuminé dans l'air, le bras/ fauchant l'eau ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 311.
[660] « On consulta le livre : sous certains angles de:/ terreur sens beauté/ c'est toujours la même chose – les sceaux brisés, apparaissent/ les prodiges/ la putain écarlate entre les cornes de la bête/ machines fatales, abîmes, multiplication de lunes ». *Ibid., ibidem.*, p. 289 et 291.
[661] Voir page 61.

cicatrice qui saigne et dévoile le corps dans toute sa matérialité. Elle dévoile la substance la plus intime du poème. D'après les mots de G. Didi-Huberman, « ouverture suppose incarnation »[662].

Si bien que l'ouverture donne corps au *pathos* et confère à ce corps la folie : le sujet se dévoile dans son absence. En effet, le fou ou l'enfant sont toujours en processus de construction de l'unité du « moi », sans que cette unité soit un but en lui-même. L'enfant joue son identité ; il est à la fois fils, mère, père ou même objet de désir. La folie chez H. Helder semble une image jamais constituée, une menace comme dans la première phrase de *Os Passos em Volta : - Se eu quisesse, enlouquecia* (PV : 09)[663]. En effet, comme le remarque J. Kristeva, la perturbation de la surface où se projette l'« unité subjective », ce qui confèrerait à la surface le statut d'une « unité signifiante », se rapproche de la poésie tandis qu'annihiler cette surface serait de fait la folie[664]. La folie reste alors une entité extérieure au sujet, un Ça qui se rapporte au Moi comme miroir, comme une auto-description qui ne se concrétise jamais car le Moi perdure ; celui-ci configure la seule possibilité de réorganiser le système poétique et de le présenter au lecteur comme une « unité signifiante ». Nous notons ainsi que ce Moi qui perdure, cette signature qui traverse le temps désignant cette œuvre poétique par le nom de H. Helder, réorganise et donne l'impression au lecteur que cet ensemble de textes, *Ofício Cantante*, n'a de sens que dans cette signature. Mais de fait, cette signature est la marque de la folie, de l'ouverture comme folie ; c'est le trait qui projette le Moi dans un Ça qui lui renvoie son image.

Puisque le sujet perdure, il nous faut alors redéfinir sa mémoire en termes d'ouverture. Tout d'abord, elle marque elle aussi cette oscillation entre le Moi et le Ça. En effet, la mémoire est le port garant d'un état antérieur au langage offrant au

[662] Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte, op. cit.*, p. 46.
[663] « — Si je le voulais, je deviendrais fou ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.
[664] Julia Kristeva, *La révolution du langage…, op. cit.,* p. 153, 154.

lecteur un lieu où le discours du poète n'était encore que symptôme. Nous rapprochons ce temps de la *pathosformel* d'Aby Warburg tel que le décrit G. Didi-Huberman lorsqu'il commente le texte de Goethe sur le *Laocoon* :

> Moment « transitoire » donc : tel est le nœud – c'est le cas de le dire – de toute l'image et du problème esthétique qu'elle résout. Le *moment-intervalle*, le moment qui n'est ni la posture d'avant, ni celle d'après, le moment de non-stase qui *se souvient* et qui *anticipe* les stases passées et à venir, voilà ce qui donne au pathos une chance de trouver sa formule la plus radicale (…)[665]

Le moment transitoire représente le mouvement lui-même. Dans la poésie heldérienne, le poème est en mouvement, en transformation, en transit d'un mot à l'autre, passant par les portes dont la mort représente le passage le plus radical. Ainsi, toutes les images sont reliées entre elles, comme dans un montage obtenu à partir d'une séquence d'« images fondamentales »[666]. Ce montage fonde le vertige onirique de la poétique heldérienne et rend possible la création d'un système qui transforme le regard du poète sur la poésie. Le regard mimétique est aveuglé par l'intensité lumineuse du poème : le mot n'est plus ici le référent érodé du monde, mais un condensé d'énergie prêt à exploser, et qui entraînera *in fine* la mort du poète.

Pour H. Helder, l'adjectif « fondamental » désigne des mots qui, tels des photons, des particules fondamentales de lumière, se lient en formant des faisceaux. La règle qui détermine ces liaisons est la « grammaire onirique » – *gramática sonhadora* (*PV* : 22) –, comme le poète le précise dans *Photomaton & Vox*. Le terme

[665] George Didi-Huberman, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : les Éditions de Minuit, 2002, p. 208.
[666] *É com este sistema de imagens fundamentais, onde vão se enxertando novas constelações de outros lucros da experiência, que se enfrentam as hipóteses do mundo* (*PV* : 22). « C'est avec ce système d'images fondamentales, où se rajoutent des nouvelles constellations d'autres gains de l'expérience, que l'on affronte les hypothèses du monde ». (TNF).

« mot fondamental » a été suggéré dans « Estilo ». Dans cette nouvelle, le poète affirme que son style naît du processus d'évidement, de dégonflement des mots : *Palavras fundamentais, curioso… Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo* (*OPV* : 11)[667]. En réalité, plutôt que de les vider comme il prétendait le faire, le poète confère à ces mots une hyper présence dans le texte ; il les fait vivre, les invoquant dans une sorte de chant chamanique. Le processus d'évidement des mots aboutit ainsi à une concentration par l'écriture de l'expérience du monde, car la charge sémantique des mots se vide de leur partie stérile, ne gardant que leur pouvoir d'expression. Nous pensons ici à la lecture de Mallarmé faite par M. Collot : « La référence poétique n'est pas descriptive, mais expressive. Elle intègre les composantes subjectives de l'expérience. Il s'agit, selon Mallarmé, de « peindre, non pas la chose, mais l'effet qu'elle produit » ».[668] La technique du cinéma offre au poète un nouvel art poétique qui se trouvait à l'état latent dans la technique de la peinture. C'est le regard cinématographique qui permet donc d'extraire l'effet de chaque « mot fondamental » et de mettre l'ensemble en mouvement. La technique du cinéma définit une nouvelle façon de reproduire le vertige du conflit des temps. Cette technique porte en elle celle de la photographie et H. Helder n'y est pas insensible. Dans les poèmes heldériens, les mots peuvent être lus comme des marqueurs du temps, des photographies d'un corps inscrit dans le mouvement du poème, ainsi que le poète le souligne dans *Photomaton & Vox* :

> *Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do*

[667] « Des mots fondamentaux, un peu bizarres… Je prends un mot fondamental : Amour, Maladie, Peur, Mort, Métamorphose. Je le répète tout bas une vingtaine de fois. Il finit par ne plus vouloir rien dire du tout. C'est un moyen de parvenir au style ». Trad. Ilda Mendes dos Santos
[668] Michel Collot, *Le Corps cosmos, op. cit.*, p. 62.

> *instante exactamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo.* (*PV* : 140)[669]

Il semblerait que la mort constitue ici la limite de l'expérience poétique, car le temps du poème est celui qui précède immédiatement la mort, c'est-à-dire exactement le temps où le passé, le présent et l'avenir se confondent. La mort se présente souvent dans le texte heldérien en tant qu'objet d'une annonciation, comme dans ce vers de *Do Mundo* : *Porque ela vai morrer* (*OC* : 491)[670]. Signalons brièvement que la traduction française ne respecte pas le féminin du sujet, en lui préferant un sujet masculin « il ». Étant un objet d'annonciation, la mort est en effet porteuse d'une bonne nouvelle : un nouveau corps naît. Elle met la nature en perspective, étant, de fait, perçue comme l'une des métamorphoses du monde. Pierre Brunel définit la métamorphose « comme un phénomène insolite parce qu'apparemment contre nature. Contre une certaine idée de nature »[671]. Si l'on veut inscrire la mort dans les métamorphoses du monde, il faut qu'elle soit réversible, car, comme l'explique encore Pierre Brunel, la métamorphose est une route à deux sens.

Dans «Canção em Quatro Sonetos », H. Helder questionne sa mort : - *Quem ouvirá em que planeta esta imagem/ da minha morte, quando eu abrir o lenço/ sobre o coração terrível e suspenso?* (*OC* : 248)[672]. Le poète semble ici être à la fois le corps mort, et celui qui dévoile le cœur arrêté. Ce dédoublement est également caractéristique, en d'autres termes, de la photographie qui désigne un présent tout en

[669] « Tout poème est un film, et le seul élément important est le temps, et l'espace est la métaphore du temps, et ce que l'on raconte est la résurrection de l'instant exactement antérieur à la mort, la fulgurante agonie d'un nerf qui surgit du poème et fait sauter la vie dans la masse irréelle du monde ». (TNF).
[670] « Car il faut qu'il meure ». Herberto Helder, *Le poème continu…, op. cit.,* p.
[671] Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose,* Paris : Librairie José Corti, 2004, p. 43.
[672] « Qui entendra dans quelle planète cette image/ de ma mort, lorsque j'ouvrirai le linceul/ sur le terrible cœur suspendu ». (TNF).

l'annonçant comme passé, comme temps périmé. L'idée de mort, ou plutôt son concept, sont présents dans la photographie, comme l'a remarqué R. Barthes[673] en reconnaissant la morbidité de cet art fondé sur le regard qui se pose sur un objet qui n'est plus. Par ailleurs, la création d'un concept est elle-même liée à la mort, comme l'explique Y. Bonnefoy. Selon lui, par la quête d'éternité, l'angoisse de la mort est génératrice de « concepts »[674].

L'annonce de la mort par la photographie est également génératrice de métamorphoses, car la photographie met en lumière une pose, une transformation du corps[675]. H. Helder va au-delà de la photographie, car sa vision cherche l'image en mouvement de la mort : le regard du poète en matérialise l'effet et y laisse comme fertilisant, comme déchets, les concepts. Il met constamment en tension – en crise – la mort d'un sens et la création d'un autre sens de ses mots fondamentaux. Dans la citation de « Canção em Quatro Sonetos » ci-dessus, le corps mort et le corps qui le regardent sont séparés par un voile funéraire, mais coexistent dans le poème. Symptômes du temps passé et de celui à venir se confrontent dans le présent.

L'écriture heldérienne dépend donc de la mort du corps, de l'effacement de la main qui écrit, de l'arrêt de la respiration qui dicte le rythme des vers. Ainsi, un autre corps naît sur la page blanche ; le sujet devient un autre moi, auteur, poète, objet du poème, comme le souligne Diana Pimentel[676]. Dans le texte heldérien, le corps qui écrit devient mémoire, tandis que le poème lui-même devient un *Retrato em Movimento*, « Portrait en mouvement » de la mort, finalement capturé comme un miroir du moi, un objet sur la pellicule. La mort est le mouvement hallucinatoire de

[673] Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Gallimard, Seuil, 1980
[674] Yves Bonnefoy, *L'improbable et autres essais, op. cit,* p. 17.
[675] R. Barthes écrit : « Or, dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active : je sens que la Photographie crée mon corps ou le modifie, selon son bon plaisir (…)» Roland Barthes, *La chambre claire…, op. cit.*, p. 25.
[676] Diana Pimentel, *Ver a Voz, Ler o Rosto, op. cit.*, p. 26.

la nature qui permet le passage du corps d'un état à l'autre ; le corps mort est fertilisant, il est *Húmus*, comme l'indique le titre du poème de H. Helder.

Revenons sur « O Poema ». Nous remarquons que le poète change de verbe, le poète oscille entre l'utilisation des vers « *crescer* » [677] au début du poème et « *subir* » [678]. Ce rapprochement entre « remonter » et « grandir » nous invite à souligner que le moment où le poème grandit se situe dans la transition dont nous parle G. Didi-Huberman[679] et en tant que remonté du refoulé il garde cette partie d'inquiétante étrangeté de la première phase du travail créateur, le « saisissement créateur », dont parle Didier Anzieu : « La résistance à la régression est une forme de la résistance au changement, peur de l'inconnu, de l'inquiétante étrangeté, de la métamorphose »[680]. Le philosophe parle ici de régression, notion qu'il met en rapport avec la dissolution du sujet. Ce qui nous permet de rapprocher le *pathos* d'une fragmentation du sujet poétique qui se voit dédoublé en deux instances : une attitude active, le Moi conscient qui observe le processus et se porte garant d'une cohésion interne du sujet, se présentant comme figure de la résistance au changement ; une autre instance passive où sujet est saisi d'émotion. Dans « O Poema », le sujet se voit ainsi réduit à un « instrument perplexe » qui ignore encore le corps du poème : – *Em baixo o instrumento perplexo ignora/ a espinha do mistério* (*OC* : 28)[681]. Ce moi, qui sera saisi tel un stylo par la main qui écrit, contraste avec le pronom possessif du dixième vers, où le poète fait surgir « les corps premiers, inaltérables/ de notre amour »[682]. Ce moi qui participe au collectif « notre » dépersonnalisé est exclu, pour

[677] « Il monte sans mots encore, purs plaisirs et férocité ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.*, p. 27.
[678] « Et le poème grandit recueillant tout en son sein ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 27.
[679] Voir page 262.
[680] Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre,* Paris : Gallimard, 1981, p. 98.
[681] « - En bas, l'instrument perplexe ignore/ l'échine du mystère », Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 29.
[682] Voir citation ci-dessus, page 232.

l'instant, du « désordre de la chair ». Il est ici « transpersonnel »[683], selon l'expression de M. Collot, et marque une subjectivité partagée par l'entité qui énonce le poème et par le lecteur qui devient le garant de la cohésion. Pourtant, le « nous » ne se présente pas comme un *logos* désincarné, mais précisément par son corps qui s'oppose au corps grandissant du poème. Il est également absorbé par cette pulsion montante et se fonde sur la chair du poème qui, une fois victorieux de la bataille qui l'oppose à la résistance, devient un corps indestructible et unifié : *E já nenhum poder destrói o poema./ Insustentável, único,* (*OC* : 28)[684]. Dans « Tríptico », le sujet poétique, désigné par l'amant, est pris dans les forces de l'amour et ne pose pas de résistance à la transformation radicale que l'œuvre lui impose :

> *O amador transforma-se de instante para instante,*
> *e sente-se o espírito imortal do amor*
> *criando a carne em extremas atmosferas, acima*
> *de todas as coisas mortas.* (*OC* : 13)[685]

Entre le premier et le troisième vers, le poète met en parallèle deux idées : la transformation et la création. La première est facilement compréhensible si nous prenons, par exemple, la nouvelle « Teoria das Cores » de *Os Passos em Volta* et sa « loi de la métamorphose » qui régit le peintre lors de la création de son tableau sur le poisson. Nous avons déjà signalé le rôle suprême de cette loi dans l'œuvre heldérienne ; mais nous voulons souligner ici le rôle que le dialogue entre le regard et la matière joue dans la construction/ déconstruction de la représentation. Revenons sur l'extrait où le poète énonce la loi :

[683] Michel Collot, *La Matière-émotion, op. cit.,* p. 50.
[684] « Et déjà nul pouvoir n'abolira le poème ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 27.
[685] « L'amant se transforme d'un instant à l'autre/ et se sent esprit immortel de l'amour/ créant la chair en atmosphères extrêmes, au-dessus/ de toutes les choses mortes ». (TNF).

> *Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.* (*OPV* : 24)[686]

Le poète médite ici sur le rôle de représentation dévolu à l'art. La méditation naît de la contrainte du changement de couleur du poisson et de la fidélité du regard du peintre. Celui-ci explique le changement par un tour de magie. Il inscrit le regard du peintre dans le savoir innocent que nous rapprochons du regard d'un enfant. Ce rôle de l'innocence, nous le retrouvons tout au long de l'œuvre heldérienne. Toutefois, si nous mettons en rapport les métamorphoses du poisson et le changement de l'amateur de « Tríptico », nous percevons que la métamorphose naît d'un intense dialogue entre celui qui voit et l'objet regardé. Le regard du peintre n'est pas aussi innocent que le suppose l'auteur. Il est le fruit d'une vision dictée par l'œuvre elle-même, plus précisément par l'intentionnalité de l'œuvre. Le monde – ici le poisson – n'a pas de matière à lui, mais puise sa matière dans le regard du peintre. Merleau-Ponty explique que ce regard est un être en soi qui prend sa matérialité dans celle de notre corps lui-même :

> Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont

[686] « En méditant sur le pourquoi du changement au moment même où il s'appuyait sur sa fidélité**,** le peintre supposa que le poisson, dans un tour de passe-passe, lui montrait qu'il n'existait qu'une seule loi englobant à la fois le monde des objets et celui de l'imaginaire. C'était la loi de la métamorphose ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.

> incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps.[687]

C'est par une connaissance extrême de ce dialogue entre le corps qui peint et son objet que le peintre arrive à surpasser le poisson lui-même et à étendre la loi à tout le monde sensible et imaginaire. C'est ainsi que la deuxième sentence de l'extrait de « Tríptico »[688] doit être comprise, « et se sent esprit immortel de l'amour ». La chair créée par l'amour se nourrit des corps sans vie ; mais elle est elle-même le signe de la vie, l'amour n'est autre que l'effacement des catégories sujet-objet. C'est dans cette espace où l'amant et la chose aimée ne font qu'un et se transforment l'un et l'autre. C'est également ici que les « atmosphères extrêmes » dont nous parle le poète incarnent l'acte de création. Le poème fait ainsi référence à cette espace où les symptômes prennent corps et donnent un corps au créateur, espace que n'est pourtant pas celui de la création suprême puisqu'il est déjà historicisé et se trouve ainsi non pas en aval des corps morts, mais au-dessus, comme un espace de transcendance. Rappelons que l'espace de transcendance n'est pas pour autant un espace désincarné. En effet, pour comprendre cette incarnation de la transcendance, nous devons nous souvenir que la transcendance est la chair elle-même. Comme l'écrit Husserl, la « propre intériorité » laisse entendre l'existence de l' « essence de la subjectivité », extrapolée par le philosophe en tant qu'« intersubjectivité transcendantale »[689]. De plus, rappelons-nous que le récit le plus important de notre culture occidentale raconte que l'acte divin de la création de l'homme serait plus qu'un acte créateur simple comme la création du Monde. La création de l'homme est une sorte de signature qui donne une image au créateur,

[687] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1964, p. 19.
[688] Voir page 267.
[689] Edmund Husserl, *Méditations…, op. cit.,* p. 248.

l'image de l'homme, son semblable. Dans un fragment de *Do Mundo*, le poète montre cet acte de création, à la fois fondation et signature :

> *Arquipélago:*
> *ar que o habita, movimento, sal, abalo.*
> *O barulho, o verbo.*
> *Arqueja a folha onde se funda escrito.*
> *Na linha dos trópicos arqueja de calor e velocidades de água:*
> *e nas frias braças da natação a pique, a morte*
> *submarina.* (*OC* : 524)[690]

L'archipel, notion rattachée à l'enfance chez H. Helder, apparaît comme une pulsion créatrice du poème. Le mot figure en tant que thème, en ouverture du texte et s'oppose dans la construction spatiale du poème aux profondeurs de la mer d'où il jaillit. À la fin du deuxième vers nous remarquons le saisissement du sujet, « la secousse » qui provoque le « bruit », cet état du langage où le sens n'a pas encore de matérialité et qui nous rapproche du symptôme, du « désordre de la chair »[691]. Tout de suite apparaît le verbe – la traduction française a opté pour inverser l'ordre entre « barulho » et « verbo », effaçant alors cette possibilité de lecture – où le « bruit » prend corps et crée par là son image. C'est une image lourde qui plie sous le poids de celle issue de la mémoire du poète. C'est dans ce quatrième vers que le poète affirme que l'archipel est fondé par l'écriture – « tracé il se fonde », d'après les traducteurs. Notons que le premier mot, *Arqueja,* « halète » selon les traducteurs, rappelle le mot *Arquipélago* lui-même dans un effet palimpseste. C'est une image sœur, une

[690] « Archipel :/ l'air y a sa demeure, le mouvement, le sel, l'émoi./ Verbe et rumeur./ La feuille halète où tracé il se fonde./ Haletant de chaleur et des rythmes de l'eau, sur la ligne des tropiques :/ et dans les froides brassées de la nage à pic, la mort/ sous-marine ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 337 et 339. Nous préférons pourtant traduire « abalo » par « secousse » et « barulho » par « bruit », car les mots choisis par le traducteur français n'ont pas la même ampleur que les mots du poètes.
[691] Voir page 256.

métaphore, mais avant tout une métamorphose de la mémoire qui intègre l'espace géographique de la biographie heldérienne dans le corps du poème et qui s'énonce pourtant sans sujet poétique défini, c'est-à-dire à la troisième personne, dépersonnalisée. Le sujet apparaît en dehors du texte, intégré à la géographie biographique mais aussi bibliographique puisque *Arquipélago* est également le nom de la revue de la première publication du poète[692]. La signature transparaît dans l'absence du sujet comme un acte assassin ou, comme nous le lisons à la fin de « Teoria Sentada » : *Vai morrer imensamente (ass)assinado* (*OC* : 182)[693].

Ainsi, le sujet chez H. Helder est une ouverture ; mais, paradoxalement, c'est également une concentration. C'est un lieu d'où part l'inspiration, d'où se propage une maladie et aussi le lieu vers où convergent les hommes, les animaux, etc. C'est justement dans le lieu que le sujet lui-même disparaît ; il est comme la main qui écrit sa propre pierre tombale, la main qui écrit son épitaphe. Toutefois, le sujet étant un acte, il est un corps en métamorphose, en transmutation.

II.A.2 – Le Corps-acteur

Très tôt, avec *Poemacto*, H. Helder revendique une poésie agissante fondée sur l'acte de la parole et sur le chant. Le sujet y révèle son corps en tant qu'action :

> *O actor é o grande Nome cheio de holofotes.*
> *O nome que cega.*
> *Que sangra.*
> *Que é o sangue.*
> *Assim o actor levanta o corpo,*

[692] Voir page 16.
[693] « Il va mourir extrêmement assassi(g)né ». (TNF).

enche o corpo com melodia.
Corpo que treme de melodia.
Ninguém ama tão corporalmente como o actor.
Como o corpo do actor. (*OC* : 116)[694]

L'acteur prend le « grand Nom » car il est l'ensemble des noms ; il est l'ensemble des possibilités, la potentialité même. Le corps du sujet poétique heldérien doit donc avoir l'extrême capacité d'aimer, ce qui revient de fait à avoir la capacité de se transformer car aimer, nous venons de le voir[695], équivaut à être transformé tout en transformant l'objet aimé.

Dans l'extrait de *Poemacto* ci-dessus, l'acteur est la force qui dresse le corps, celle qui investit le corps de mélancolie. Nous rapprochons cette mélancolie – maladie du corps et notamment du foie pour les Grecs – du « désordre de la chair » analysé plus haut[696]. Le désordre du corps de l'acteur permet tout d'abord au poète de redéfinir le langage comme un système où les catégories ne sont plus statiques. Autrement dit, le poète conçoit un système qui ne propose pas de réduction du monde, mais qui, au contraire, prenne en compte les dynamiques du monde. Ainsi, il met en exergue la puissance d'un système dynamique qui s'établit sur la base de la transgression des règles, une puissance qui met en branle tout le système et le dérègle. Dans le même *Poemacto,* H. Helder conçoit l'acteur comme une ramification, une dérivation ; il met en exergue aussi bien les catégories de la langue que sa capacité à se mouvoir, à se transformer :

O actor é um advérbio que ramificou
de um substantivo.

[694] « L'acteur est le grand Nom plein de spots./ Le nom qui aveugle./ Qui saigne./ Qui est le sang./ Ainsi l'acteur dresse le corps,/ remplit le corps de mélodie./ Corps qui frémit de mélodie./ Personne n'aime aussi corporellement que l'acteur./ Comme le corps de l'acteur ». (TNF).
[695] Voir page 270.
[696] Voir page 256.

E o substantivo retorna e gira,
e o actor é um adjectivo.
É um nome que provém ultimamente
do Nome.
Nome que se murmura em si, e agita,
e enlouquece. (*OC* : 116)[697]

De la catégorie des noms, les « substantifs », l'acteur accède aux catégories de l'adverbe et de l'adjectif qui ont précisément pour tâche de modifier l'acte et le nom. Plus loin, l'acteur deviendra l'acte lui-même : *O actor cresce o acto./ O actor actifica-se* (*OC :* 117)[698]. Le changement de catégorie grammaticale finit par effacer l'acteur en tant que sujet ; il n'existe que comme radical sémantique, trace du substantif. C'est une catégorie d'action, une restriction parmi toutes les actions possibles. Nous pensons que H. Helder ne cesse d'évoquer la pulsion de l'« instinct de mort » établie par Freud. Toutefois, si l'« instinct de mort » a une étroite relation avec le « principe du plaisir », la tendance à la satisfaction du plaisir, c'est-à-dire à sa mort, inscrit une contradiction au sein de cette dynamique entre vouloir le plaisir et vouloir la fin du plaisir, comme le remarque J. Lacan[699]. Il introduit dans son analyse le « principe de réalité » comme moteur à faire durer le plaisir, et fait appel au plaisir ludique – celui de l'acteur puisqu'il est, par définition, celui qui joue. Jacques Lacan, lui, remet en question la fonction de l'apprentissage du jeu dans la sphère de l'humain, remarquant que l'homme ne retient pas toujours l'apprentissage. Il ne l'intègre pas à son comportement, allant toujours vers la transgression de la loi apprise. Nous nous souvenons ici du « complexe de

[697] « L'acteur est un adverbe qui s'est ramifié/ partant d'uns substantif./ Et le substantif tourne et retourne,/ et l'acteur est un adjectif./ C'est un nom qui provient d'une manière ultime/ du Nom./ Nom qui murmure en soi, et s'agite/ et devient fou. » (TNF).
[698] « l'acteur intensifie l'acte./ L'acteur s'actifie » (TNF).
[699] Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud…, op. cit.,* p. 111 – 128.

Prométhée » de G. Bachelard évoqué plus haut[700]. Le poète, pour sa part, nous parle de complexification : *Porque o talento é transformação./ O actor transforma a própria acção/ da transformação./ Solidifica-se. Gaseifica-se. Complica-se* (*OC* : 116)[701]. Nous retrouvons cette action complexe sur la transformation dans plusieurs passages de la poésie heldérienne. J. Lacan, quant à lui, fait la différence entre l'apprentissage de l'être humain et celui de l'animal, établissant une hiérarchie entre l'homme et l'animal qui n'existe pas dans l'œuvre heldérienne car, contrairement à la construction du « moi », ou d'un récit qui offrirait à l'individu une fiction d'un « moi » que fonde le travail psychanalytique, la poésie heldérienne cherche à effacer l'image du « moi » et la tentation d'un récit centralisateur. Notons que, en partant d'une modernité qui implique que le sujet se dissolve dans le texte où il feint son statut, H. Helder met en lumière un sujet acteur très proche de l'animal. Prenons par exemple un extrait de « A Faca Não Corta o Fogo » :

> (...) *a saber a quantas*
> *translações estamos*
> *entre sujeito e acto, a quanto preto bic do escrito,*
> *auto de autor, a luz inteligente sobre o mundo,*
> *magnificência,*
> *e o mundo, entre visto e emendado e rescrito* (*OC* : 581)[702]

Le sujet ici est double, il est celui qui apprend avec la *praxis* et l'objet défini par son acte. Le monde accompagne le dédoublement du sujet, prenant la forme d'un monde réécrit à la fin de l'extrait. En définissant le sujet par son action, H. Helder

[700] Voir page 246.
[701] « Parce que le talent est une transformation./ L'acteur transforme la propre action/ de transformation./ Il se solidifie. Il se gazéifie. Il se complexifie ». (TNF).
[702] « (…) afin de savoir/ à combien de translations nous sommes/ entre le sujet et l'acte, à combien de bic noir de l'écriture,/ acte d'auteur, la lumière intelligente sur le monde,/ magnificence,/ et le monde, entre ce qui est vu, corrigé et réécrit » (TNF).

efface la suprématie que la possession d'un « Moi » laissait entendre. Il remet en question la place de la rationalité et de l'intentionnalité que celle-ci suppose. En effet, si la définition du sujet ne forme pas une unité, la hiérarchie entre l'homme et l'animal ne peut subsister dans la poésie heldérienne. Partons de l'hypothèse que l'anthologie heldérienne est un bestiaire. Le poète lui-même l'affirme lorsqu'il raconte la naissance d'un livre : *E nessa fixa claridade desabrochariam os meus obscuros bestiários: o livro* (*PV* : 33)[703]. L'omniprésence de l'animal révèle l'une des métaphores utilisées par le poète pour expliquer la poésie ; par exemple, dans *Photomaton & Vox*, il évoque la phrase que F. Pessoa avait attribuée à Aristote : *O poema é um animal./ nenhum poema se destina ao leitor* (*PV* : 138) [704].

II.A.2.a – « Les animaux, leur climat d'or ».[705]

L'utilisation de l'animal comme modèle poétique n'est pas nouvelle ; elle n'est même pas singulière car l'animal a toujours occupé une place centrale dans la littérature. Frédéric Boyer souligne ce rôle majeur : « Ce que la littérature nous apprend, depuis la nuit des temps, c'est que l'animal est au cœur de la prédication humaine sur l'homme »[706]. On voit bien que l'écrivain ne sort jamais du cercle humain – « prédication humaine sur l'homme » –, plaçant toujours l'homme comme centre de référence, règne à part dans la nature. L'animal joue un rôle métaphorique, didactique. D'ailleurs, pour Rilke [707], l'animal sert de modèle poétique autant qu'éthique ; il le voit comme un être faisant partie de la nature tandis que l'homme

[703] « Et parmi cette clarté fixe [les cahiers où il écrit], mes bestiaires obscurs allaient à éclore : le livre ». (TNF)
[704] « Le poème est un animal/ Aucun poème n'est destiné au lecteur ». (TNF)
[705] *Os animais, o seu clima de ouro* (*OC* : 486).(TNF)
[706] Frédéric Boyer, « Un animal dans la tête », *Qui sont les animaux ?*, Paris : Gallimard, 2010, p. 13.
[707] F. Guimarães affirme que les animaux sont, pour Rilke, le modèle d'un contact suprême avec la nature. Fernando Guimarães, *Conhecimento e Poesia*, Porto: Oficina Musical, 1992, p. 34.

civilisé s'en démarque. G. Agamben fait sien le point de vue de Heidegger sur Rilke[708] et nous met en garde :

> Tant chez Nietzsche que chez Rilke est à l'œuvre cet oubli de l'être [et il cite Heidegger] « qui est à la base du biologisme du dix-neuvième siècle et de la psychanalyse » et dont l'ultime conséquence est « une monstrueuse anthropomorphisation de l'animal (…) [*sic*] et une animalisation de l'homme correspondante.[709]

La poétique animale de H. Helder semble osciller entre cette omniprésence de l'homme et l'animalisation du poète : elle fait appel à la technique humaine tout en rejetant le rationalisme. Sa poésie ne cherche pas à expliquer l'homme par l'animal, mais recherche l'explication de la poésie elle-même, c'est-à-dire de ce travail humain par excellence. Nous avons déjà souligné que le travail humain n'est pas pour H. Helder un travail rationnel ou théorique. Dans *Photomaton & Vox*, il souligne : *(Evita as tentações da teoria: o poema é uma coisa veemente e frágil. E não é frontal, mas insidioso)* (*PV* : 136) [710]. Insidieux, sournois, le poème-animal heldérien ne regarde pas en face ; il se construit autour d'un centre toujours mobile, toujours en mouvement, comme un animal nomade. Dans un autre texte de *Photomaton & Vox* « *(leopardos)* », le poète évoque la voracité des animaux carnivore : *O leopardo é um animal carnívoro. Nada é arbitrário, por causa do corpo. Sabem exactamente o que é o corpo – o corpo sem mais nada?* (*PV* : 115) [711]. Ici, le corps s'oppose à la réalité rationnelle. En effet, « *(leopardos)* » est une critique adressée aux poètes qui croient

[708] Sur la lecture heideggérienne de Rilke, nous nous permettons de renvoyer à l'article de Jean-François Mattéi où l'auteur analyse les points communs entre le poète et le philosophe. Jean-François Mattéi, « L'Ouvert chez Rilke et Heidegger », *Noesis*, n° 7, 2004. [Disponible sur internet : http://noesis.revues.org/index28.html. Consulté le 11/05/11].
[709] Giorgio Agamben, *L'Ouvert, op. cit.,* 2006, p. 92.
[710] « ([Ceci] Evite les tentations de la théorie : le poème est une chose véhémente et fragile. Et il n'est pas frontal, mais insidieux) ». (TNF).
[711] « Le léopard est un animal carnivore. Rien chez lui n'est arbitraire à cause du corps. Savez-vous exactement ce qu'est le corps – le corps sans rien d'autre ? ». (TNF).

à une catégorie – la Réalité – et qui envisagent donc la poésie comme issue de celle-ci. Or, si le poème est un animal comme l'affirme H. Helder, la notion de réalité ne s'applique pas à la poésie car, pour l'animal, l'espace-temps ne se construit pas comme pour l'homme, ainsi que le montrent les travaux du baron Jacob von Uexküll, l'un des premiers zoologistes à abandonner, nous citons G. Agamben, « toute perspectives anthropocentrique dans les sciences de la vie et la radicale déshumanisation de l'image de la nature »[712]. Cette nouvelle perspective, « contemporaine de la physique quantique et des avant-gardes artistiques »[713], différencie le monde reconnaissable, le milieu – un champ d'éléments « porteurs de signification » –, l'*Umwelt*, du monde objectif, c'est-à-dire de l'espace géographique qui nous entoure, de l'*Umgebung.* Les deux mondes ne sont pas non plus celui de la science, la *Welt*. La réalité est alors un entrecroisement de plans différents, issus de chaque être vivant qui partage le même espace. Chez les hommes, l'*Umwelt* et l'*Umgebung* se rapprochent[714]. M. Heidegger, professeur de Uexküll, utilisera ces recherches pour établir la formule : « la pierre est sans monde (*weltlos*), l'animal est pauvre en monde (*weltarm*), l'homme est formateur de monde (*weltbildend*) »[715]. C'est exactement cette dérive du corps vers l'ontologie qui est critiquée par H. Helder. Un artiste qui aurait un léopard comme référence de son œuvre, c'est-à-dire qui se limiterait à capter par la raison les taches jaunes et noires du fauve, n'a pas la force de cet autre qui capterait ces mêmes taches avec tout son corps. De même que l'instinct permet au léopard d'identifier la chair de sa proie par une relation corporelle intense, le poète qui adopte cette posture touche de tout son corps son

[712] Giorgio Agamben, *L'Ouvert, op. cit.*, p. 66.
[713] *Ibid., ibidem.*, p. 68.
[714] Dans une étude célèbre, Uexküll montre que la tique ne reconnaît que trois désinhibiteurs. Voir Giorgio Agamben, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal, op. cit.*, p. 74. Et Benoît Goetz, « L'araignée, le lézard et la tique : Deleuze et Heidegger lecteurs de Uexküll », *Le Portique,* n° 20, 2007, p. 4. [Disponible sur internet : http://leportique.revues.org/index1364.html. Consulté le 04/05/11].
[715] Martin Heidegger, *apud* Giorgio Agamben, *L'Ouvert, op. cit.,* p. 81.

objet. Une fois de plus, la paire sujet-objet devient une paire sujet-sujet, une relation de désir intense qui oublie le corps civilisé et la suprématie de la vision tels que les décrit Freud[716]. La relation corporelle entre le poème et le poète passe par tous les sens, comme l'explique H. Helder : *Mas é carne onde se insinuam ainda o odor e o gosto do sangue, e um tigre juvenil não decorou tão bem a identidade que se não confunda desprevenidamente com uma jovem hiena* (*PV* : 11)[717]. Le poète confond délibérément « tigre » et « léopard ». Cette ouverture de catégorie nous montre que l'animal cherché par le poète est un fauve carnivore, peu importe son espèce. La construction de l'identité du tigre est détruite par la relation entre le chasseur et la chasse. Il n'y a pas de noblesse du léopard qui tienne face aux *stimuli* du monde.

Le corps civilisé et la suprématie de la vision qu'il instaure oublient le corps animal. H. Helder trouve chez Rilke et Freud, et surtout chez Nietzsche, un animal qui efface la rationalité. L'assimilation de l'action de voir à celle de toucher chez Freud montre que voir requiert une intention. H. Helder semble toutefois privilégier une action brusque, instantanée et qui serait déclenchée par la reconnaissance par le corps d'un désinhibiteur. Ceci est plus proche de la lecture heideggérienne des travaux de Uexküll et explique l'importance de l'instantanéité dans l'œuvre du poète. Par exemple, dans « *(leopardos)* », le temps est désigné par l'expression *de repente* que l'on traduit par « soudain ». Voyons un autre extrait du texte « *(leoprados)* » : *É*

[716] Paul-Laurent Assoun l'explique : « Sentir, voir, toucher : c'est ce cocktail sensoriel – creuset de sensations olfactives, visuelles et tactiles – qu'on trouve à l'origine en quelque sorte animale de la relation à l'objet. Reniflé, regardé, touché : tel est le premier destin de l'objet. (…) si Freud souligne le double lien de la pulsion de voir aux odeurs d'une part, au contact d'autre part, il reconnaît le caractère le plus archaïque à l'odorat, dans le processus sexuel : c'est par le nez que s'exerce tout d'abord l'excitation sexuelle (odeur de menstruation de la femelle) ; puis survient [il cite le *Malaise dans la civilisation* de Freud] « la régression du charme de l'odeur (Geruchtseize) par laquelle le processus de menstruation agissait sur la psyché de l'homme. Le rôle s'en trouve transmis aux excitations visuelles (Gesichtserregungen) qui, en opposition aux excitation olfactives, pouvaient entretenir une action permanente » Paul-Laurent Assoun, *Le Regard et la Voix*, Paris : Antropos, 1995, p. 45.

[717] « (…) Mais c'est de la viande où se diffusent encore l'odeur et le goût du sang, et un jeune tigre n'a pas si bien appris par cœur son identité se confond sans s'en rendre compte avec une jeune hyène ». (TNF).

o corpo que de repente se fez amarelo e caligrafou com toda a ferocidade (*PV* : 115)[718]. Ainsi, H. Helder n'est ni pour ni contre le jugement de Heidegger sur la pauvreté en monde de l'animal ; le poète parle de la capacité de juger des poètes et, par là, du déni d'un état d'éveil, d'alerte qui ne serait pas « l'action permanente » de la vision freudienne puisque cette dernière est dépourvue d'intention. Pour devenir animal, il faut ne plus avoir de but et d'objectivité afin d' « être aux aguets », selon les mots de Benoît Goetz[719]. À la fin du même poème, le poète souligne : *A reacção levou o corpo para bastante longe das ciências naturais deles. Que fiquem* [os maus poètes] *a pensar com as onças e leopardos das suas posses e a zoologia toda que têm – fantástica ou não./ Os leopardos são outros* (*PV* : 116)[720]. Les animaux représentent donc pour H. Helder l'écart de notre rationalité, ce que nous ne pouvons cerner sans le réduire à un modèle.

Dans un autre texte de *Photomaton & Vox,* « *(galinholas)* »[721], « (pintades) », le poète s'éloigne de la valeur positive que l'animal représente pour sa poétique. Cette exception ne s'explique pas par l'espèce, car les oiseaux n'ont pas de valeur négative chez H. Helder. Dans *O Amor em Vista*, ils se sacrifient pour que l'instant de la création voie le jour : - *E as aves morrem para nós, os luminosos cálices/ das nuvens florecem,* (…)(*OC* : 24)[722]. L'on pourrait penser que la lenteur de la démarche des pintades contribue à accentuer leur valeur négative, mais H. Helder insiste plusieurs fois sur sa propre lenteur. Par exemple, dans un vers du poème « Para o Leitor Ler De/ Vagar » (« Pour que le lecteur lise lentement ») il le souligne : *Leitor:*

[718]« C'est le corps qui soudain est devenu jaune et a calligraphié avec toute la férocité ». Herberto Helder, *Photomaton & Vox, op. cit.,* 115.
[719] Benoît Goetz, « L'Araignée, le lézard… », *Le Portique, op. cit.,* p. 4.
[720] « La réaction [à la réalité] a emporté le corps très loin de leurs sciences naturelles. Qu'ils [les muavais poètes] se contentent de penser aux onces et aux léopards en leur possession et toute leur zoologie – fantastiques ou pas./ Les léopards sont autres ». (TNF).
[721] Voir page 185.
[722] « - et les oiseaux meurent pour nous, les calices lumineux/ des nuages fleurissent (…) » (TNF).

eu sou lento (*OC* : 128)[723]. La valeur négative donnée à la déambulation des pintades pourrait provenir du caractère domestique de cet animal. A plusieurs reprises, dans notre civilisation occidentale, les animaux ont été catalogués par leur degré de proximité avec l'homme. En général, le caractère domestique constitue une valeur positive puisque cette proximité contribue à effacer leur caractère sauvage et à les rapprocher de la civilisation. La relation entre l'animal et l'homme est l'un des thèmes majeurs de l'œuvre du poète. Par exemple, parmi les animaux domestiques qui y figurent, le chien se détache clairement. Symbole de la proximité, il est lié à la biographie du poète. L' « île en forme de chien »[724], qui évoque son île natale, est métamorphosée en paysage-animal où c'est à travers les lézards que les enfants apprennent la terrible et cruelle relation entre l'homme et l'animal : *As crianças amam as lagartixas com uma crueldade cheia de paciência e pormenorizado arrebatamento* (*PV* : 20)[725]. Dans les rites de cette civilisation, l'animal fait de l'enfant un sauvage et vice-versa. Ainsi, l'animal domestique par excellence, le chien, peut avoir des côtés sauvages. Et le chien n'est pas le seul animal domestique présent dans son œuvre : on y trouve un chat, quelques chevaux, des taureaux, des poissons ; bref, toute une série d'animaux utiles, comme nous l'avons appris à l'école. Certains philosophes et écrivains ont inversé le système de valeurs qui attribue une positivité au caractère domestique, surtout dans les périodes historiques où la civilisation ne semblait guère offrir de supériorité à l'homme. La nature sauvage devient alors une

[723] « Lecteur : je suis lent. » (TNF).
[724] *É uma ilha em forma de cão sentado com a cabeça inclinada para perscutar o enigma da água.* (...) *O cão está sentado no atlântico* (*PV* : 13). « C'est une île en forme d'un chien assis, la tête penchée afin de scruter l'énigme des eaux (…) Le chien est assis sur l'atlantique ». (TNF).
[725]« Les enfants aiment les lézards avec une cruauté emplie de patience et d'ardeur minutieuse ». (TNF). Nous suggérons, pour comprendre la complexité de ce texte, une lecture en parallèle du passage sur les lézards chez Heidegger. Martin Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique – monde, finitude, solitude*, Paris : Gallimard, 1992, p. 294. Et, Benoît Goetz, « L'araignée, le lézard … », *Le portique, op. cit.,* p. 6 – 7.

source mythique[726]. On remarque chez H. Helder cette apologie du monde sauvage ; mais la machine, la technique et le statut heideggérien de « formateur de monde » humain sont également très chers au poète portugais. Il nous semble que le monde sauvage heldérien serait plus en rapport avec un technocosme où la nature insiste pour refaire surface, comme l'explique Merleau-Ponty : « Une pensée très artificialiste (selon laquelle il faut tout refaire par l'artifice humain) est poussée jusqu'à un tel point qu'elle disparaît. L'artifice est nié et posé comme une nature. C'est un retour de la nature comme il y a un retour du refoulé chez Freud »[727]. Le poème-animal peut surgir aussi bien d'une pulsion de la nature que de l'utilisation d'une machine. Nous pouvons voir la force de la nature, par exemple, dans « O Poema » où le parallélisme des vers rapproche la naissance des bêtes de celle d'un poème : *Mês de onde nascem os bichos ébrios* (...) et *Mês do poema, substância de Deus servida* (...) (*OC* : 40) [728]. Et nous pouvons voir la force des machines dans le premier vers du poème « Exemplos » : (...) *mas alguém pegou/ na máquina de filmar e pôs em gravitação uma cabeça* (...)[729]. Si le poème naît tant de la nature que de la construction humaine, le fait que les pintades soient domestiquées n'a pas en soi de valeur négative. Il semblerait ainsi que la valeur négative se trouve dans l'impossibilité de la pintade de sentir l'ensemble des forces en jeu dans le monde qui les entoure ; l'impossibilité que H. Helder attribue aux poètes critiqués : ils se

[726] Georges Chapouthier l'affirme, « Séparation (…) entre une nature sauvage, indemne, qui génère le sentiment esthétique ou la vénération quasi-religieuse, et la culture occidentale moderne pétrie de rationalité, de science, de techniques, d'artefacts, d'artificialité et qui institue l'être humain comme sujet-individu. Celui-ci n'appartient pas à cette extériorité sauvage, mais à la culture, espace-temps propre à l'être humain, lieu de tous les artefacts ou les artifices possibles (le technocosme) ». Georges Chapouthier, Marie-Helène Parizeau, « Introduction », *in L'être humain, l'animal et la technique,* Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2007, p. 1.

[727] Maurice Merleau-Ponty, *La Nature. Notes du Cours du Collège de France (1956 – 1960),* Paris : Seuil, 1995, p. 214.

[728] « Mois où naissent les bêtes enivrées » et « Mois du poème, substance de Dieu offerte » Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 41.

[729] « mais quelqu'un a pris/ la machine à filmer et a mis en gravitation une tête (…) ». (TNF).

contentent de leurs modèles, de leur philosophie, de leur science ou de leur conception de la poésie.

Se basant également sur les travaux de Uexküll, Deleuze et Guattari nous invitent à penser la relation entre homme et animal comme symbiose et alliance, relation entre êtres vivants, comme l'explique Benoît Goetz : « Le devenir-animal procède par *alliance* et *symbiose*, et non par imitation, rêve ou fantasme ni surtout filiation et évolution »[730]. Le poème et l'animal constituent des paires qui sont sans cesse en devenir. La poésie ne doit pas non plus être pensée comme filiation, mais comme force, comme vie. Si, pour Heidegger, l'être vivant s'ouvre sur la Terre, pour Deleuze, le fait d'être vivant offre la capacité de se déterritorialiser, d'aller au-delà d'un espace contemplatif. Le poème-animal de H. Helder suit de près la détérritorialisation deuleuzienne, car le corps-acteur incarne la capacité de sortir de la maison – d'un centre – et d'aller à la conquête d'autres espaces, tel un animal carnivore en chasse. N'oublions pourtant pas que, chez le poète, l'action de partir équivaut à celle de revenir[731]. Chez lui, la dynamique entre maison et paysage, entre territoire et terre se rapproche de la relation entre animal et monde[732]. Toutefois, comme nous l'apprend Uexküll, il n'y a pas d'objectif dans cet acte. L'animal, ou le corps, est toujours en état d'alerte, dans l'attente d'un signe qui déclencherait une action. Heidegger appelle cet état « ennui ». C'est l'absence d'intention qui différencie l'artifice du vivant, comme l'explique l'extrait de C. Larrère que nous avons cité plus haut[733]. Le poème-animal oppose son intentionnalité aux poèmes concrets ou aux poèmes philosophiques. Pour H. Helder le poème est un état d'alerte ;

[730] Benoît Goetz, « L'Araignée, le lézard… », *Le Portique, op. cit.,* p. 4.
[731] Il faut toujours penser la poésie heldérienne comme réécriture.
[732] Voir pages 390 et suivantes.
[733] « Opposer de la sorte le naturel et l'artificiel, c'est considérer qu'il y a artificialisation dès qu'il y a intervention d'une intentionnalité humaine ». Catherine Larrère, « La naturalisation des artifices », *L'être humain, l'animal et la technique, op. cit.,* p. 83. Voir page 83.

il est l'attente face au hasard, tandis que la poésie qu'il critique est en quête d'un résultat prédéterminé.

Ces textes de *Photomaton & Vox* esquissent une poétique de la chasse et du devenir, autrement dit une poétique du corps. Mais cette quête de proie – de nourriture – ne se fait pas par une objectivation du désir ; la chasse est un acte du corps carnivore dans le mouvement éternel du devenir. L'araignée, nous explique Uexküll, ne tisse pas sa toile pour la mouche ; elle la tisse pour la toile elle-même car la toile est son but. Remarquons que la toile est le paysage et la demeure de l'araignée, à la fois territoire et monde. Elle instaure également un espace d'attente et d'ennui. Nous pouvons ainsi affirmer que le poème est un corps-acteur et un corps-animal qui offrent une autre compréhension de l'acte et de l'intentionnalité de l'acte lui-même. Le sujet qui agit ne passe pas à l'action pour créer le monde. Monde et sujet sont en interaction, si bien que la culture et même la société sont des constructions inhérentes à la création du poème. Si nous revenons à l'extrait de « A Faca Não Corta o Fogo » cité auparavant[734], nous notons que, par son existence corporelle – la main qui tient le stylo bic noir –, le sujet donne corps au monde, ou, comme l'explique David Le Breton, c'est par l'usage du corps – l'acte d'écrire – que le monde devient un espace culturel et social :

> [Exister], C'est aussi traduire une affectivité à travers une manière d'être, des usages particuliers du visage et du corps. A travers sa corporéité, l'homme fait du monde la mesure de son expérience. Il le transforme en un tissu familier et cohérent, disponible à son action et perméable à sa compréhension. Émetteur ou récepteur, le corps produit continuellement du sens, il insère ainsi l'homme à l'intérieur d'un espace social et culturel donné.[735]

[734] Voir page 251.
[735] Le Breton, David, *Anthropologie du corps..., op. cit.*, p. 18

Toutefois, le « tissu familier » est étranger à l'œuvre heldérienne car l'espace social et culturel n'est pas un système, mais relève plutôt d'une action très proche de la définition de la culture établie par A. Artaud : « (…) on peut commencer à tirer une idée de la culture, une idée qui est d'abord une protestation »[736]. A. Artaud croise deux aspects importants de l'œuvre heldérienne présents dans le texte « *(os quartos incendiados)* » de *Photomaton & Vox* : le premier est l'incarnation de la folie – *Artaud, a quem fugia a cabeça* (*PV* : 62) – ; le deuxième est l'incarnation du refus du système surréaliste – *Artaud já não ouvia os cacarejos posteriores* (*PV* : 63). Notons que, pour ce qui est de ce deuxième aspect, la figure négative des pintades – le verbe *cacarejar* – réapparait pour désigner les voix poétiques surréalistes et renforce ainsi l'identification d'une poésie aux pintades, le seul animal qui paraît exclu de la force animale revendiquée par le poète. Nous n'oublions pas non plus la présence du poème « Israfel » de A. Artaud dans le *Doze Nós Numa Corda*, à côté des versions de E. A. Poe et de S. Mallarmé[737]. R. M. Martelo rapproche également le point de vue heldérien sur le cinéma de celui de A. Artaud, dans son article « Salas Escuras » déjà cité[738].

A. Artaud nous intéresse car en définissant la culture comme fruit de la « faim », il fait écho à la cruauté des enfants qui jouent avec le lézard dans *Photomaton & Vox*. Dans son *Théâtre de la cruauté,* il montre que la figure du mal est la manifestation d'une « loi permanente » :

> Il y a dans le feu de la vie, dans l'appétit de la vie, dans l'impulsion irraisonnée à la vie, une espèce de méchanceté initiale : le désir de Éros

[736] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double,* Paris : Gallimard, 1964, p. 15.
[737] Voir page 50.
[738] Voir page 61.

> est une cruauté puisqu'il brûle de contingences ; la mort est cruauté, la résurrection est cruauté, la transfiguration est cruauté, puisque en tous sens et dans un monde circulaire et clos il n'y a pas de place pour la vraie mort, qu'une ascension est un déchirement, que l'espace clos est nourri de vies, et que chaque vie plus forte passe à travers les autres, donc les mange dans un massacre qui est une transfiguration et un bien.[739]

La manifestation de la cruauté, c'est-à-dire d'une culture qui accepte la force primitive, naît, selon L. Maffei, justement de la pulsion érotique :

> De l'animal, on hérite l'acte de chasse, la férocité qui doit être, c'est certain, de l'ordre de l'« exubérance animale » dont parle Bataille, et cette férocité, ce pouvoir, aurait une charge violente et, par conséquent, un peu criminelle.[740]

Le corps-acteur qui a faim porte donc en lui une part de criminalité. Il peut être compris comme une réflexion sur la cruauté de A. Artaud menée par le poète. Notons que tous les termes évoqués par le dramaturge – érotisme, mort, transfiguration, déchirement, etc. – fondent l'univers poétique heldérien. Par exemple, dans le poème « *(é uma dedicatória)* » :

> *– Esta espécie de crime que é escrever uma frase que seja*
> *uma pessoa magnificada.*
> *Uma frase cosida ao fôlego, ou um relâmpago*
> *estancado*
> *nos espelhos. E às vezes é uma raíz engolfada, e quando toca*
> *a fundura das paisagens, as constelações mudam*
> *no chão. A truculência*
> *que se traça como uma frase na pessoa, uma queimadura*
> *branca. Porque ela mostra as devastações*

[739] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double, op. cit.,* p. 161.
[740] Luis Maffei, *Do Mundo…, op. cit.,* p. 216.

magnéticas
da matéria. Na frase vejo os fulcros da pessoa.(*OC* : 333)[741]

Ici, la blessure, la violence est inhérente à l'ascension/ révélation du sujet. De plus, l'écriture est clairement désignée par l'acte criminel. De fait, H. Helder assimile la construction d'une parole à une attaque du langage, ce qui donne à l'acte poétique la charge subversive d'un acte criminel. La phrase poétique est une blessure dans le corps qui incarne le langage et, nous allons le voir[742], l'altérité. De ce fait, le poète refuse la culture en tant qu'espace partagé. Dans *Photomaton & Vox,* H. Helder affirme que le caractère totalitaire de la culture rend impossible l'acte de la parole poétique : *A cultura é um operação de empobrecimento da revelação* (*PV* : 119)[743]. Or, la culture cache le mot, le nom selon les termes heldériens, derrière tout un usage qui finit par l'user, appauvrir sa puissance. La révélation est l'accès à ce nom dénué de sa charge culturelle ; c'est l'accès à la « contradiction »[744] et à l'incomplétude de la contradiction. La révélation se manifeste au moment où, en accédant à l'espace hétérotopique dont parle M. Foucault[745], le poète touche des doigts, par l'écriture, cet horizon utopique qu'est le lieu en-dehors de toute culture. C'est ainsi que la révélation n'est en fait que des déchirures dans l'ascension vers les « atmosphères extrêmes »[746].

[741] « Cette espèce de crime qui est d'écrire une phrase qui soit/ une personne magnifiée./ Une phrase rattaché au souffle, ou une foudre/ immobilisée/ dans les miroirs. Et parfois, c'est une racine profonde, et quand elle touche/ le fond des paysages, les constellations changent/ sur le sol. La truculence/ avec trouvée comme une phrase en quelqu'un, une brûlure/ blanche. Car elle montre les dévastations/ magnétiques/ de la matière. Dans cette phrase, je vois les fondations de la personne ». (TNF).
[742] Voir page 341 et suivantes.
[743] « La culture est une opération de appauvrissement de la révélation ». (TNF).
[744] *A revelação é um puro espaço de contradição; e só a contradição é abrangedora bastante para conter as dimensões do símbolo* (...). *A cultura possui conotações severas, é omissa (portanto: completa)*(*PV* : 119). « La révélation est un pur espace de contradiction ; seule la contradiction est suffisamment englobante pour pouvoir contenir les dimensions du symbole (…). La culture porte en elle des connotations sévères ; elle est insuffisante (donc : complète) ». (TNF).
[745] Voir page 11.
[746] Voir page 268.

Notons également que le poème capture l'image d'un monde en mouvement et éphémère – la foudre. L'espace hétérotopique, le corps-acteur, peut également être compris par le biais du miroir. Dans l'extrait du poème « cette espèce de crime… », ce dernier emprisonne la puissance de la foudre, il la rend immobile comme une photographie. Cette immobilité de la foudre semble permettre un rapprochement entre la surface du miroir et la pellicule photographique. Cela nous permet de, suivant les propos de R. Barthes [747], déplacer la blessure temporelle de la photographie vers le miroir. De plus, le poète met en parallèle le miroir et la « phrase rattachée au souffle » ; cette dernière finit donc par intégrer la blessure temporelle, la morbidité de la photographie. En effet, le sujet surgit dans la blessure de la phrase – « Dans cette phrase, je vois les fondations de la personne » – telle l'image des morts ; c'est une entité disparue mais qui s'acharne à refaire surface. Pour nous, cette présence fantomatique équivaut à l'identité de l'acteur qui surgit à la fois dans les vides du personnage et dans le corps par lequel celui-ci est joué. C'est la matérialité de la parole qui rend présent le corps du sujet dont la matière dépend de tout l'univers qui l'entoure par une sorte de loi physique de l'électromagnétisme. Si l'on touche aux racines, on touche aux étoiles ; si l'on voit le visage du sujet, on voit la foudre dans le miroir qui le révèle. Tout est lié comme une cicatrice qui est à la fois la blessure – les plaies du Christ, par exemple – et sa mémoire.

Pour comprendre la blessure dans l'œuvre heldérienne, L. Maffei fait appel à la figure du centaure Chiron que, selon lui, nous retrouvons dans le vers de « O Deus Lissérgico » de « Os Brancos Arquipélagos », lorsque le poète affirme que le poème se construit à la manière du signe astrologique du Sagittaire. Chiron porte en lui la blessure impossible à soigner causée par une flèche empoisonnée par le venin mortel

[747] Voir page 266.

d'un serpent. Il est celui qui comprend la douleur de la blessure et, par là même, celui qui connaît le remède de la douleur. L. Maffei n'hésite pas à assimiler cette douleur de la blessure à la douleur de la naissance et, de ce fait, à la douleur de l'individuation[748]. La blessure symbolise donc le lieu de l'ouverture et ne se limite pas au déchirement du corps. H. Helder voit une blessure également dans les ouvertures naturelles du corps : bouche, anus, vagin, parmi d'autres. Les extrémités du corps sont, dans ce sens, elles aussi des ouvertures car elles sont le lieu privilégié de l'échange entre le sujet et son entourage. Le poème « Todos os Dedos da Mão » de « A Cabeça Entre as Mãos » montre combien les extrémités du corps sont à la fois des blessures et des objets qui blessent : *Ou os braços que fulguram/ como espadas no tronco* (*OC* : 385)[749]. Ici, nous ne pouvons déterminer si les épées (les bras) blessent le tronc du poète ou si elles sont une simple métaphore comparative.

En faisant appel aux membres inférieurs, en fait aux pieds du danseur, H. Helder ouvre l'expérience de l'acteur à la danse. En effet, dans « Texto 3 » de « Antropofagias », il est question d'un danseur et de sa relation avec l'espace, déjà évoquée à la fin de « Texto 2 » par le biais d'un animal, un papillon : *«escrita e escritura» desenvolvidas pelo silêncio/ que as não ameaça mas de si as libera como uma/ borboleta ávida uma dona do espaço/ visível proprietária da luz e sua extensão* (*OC* : 276)[750]. Ici, l'écriture se révèle être, une fois de plus, une ouverture ; plus précisément, l'écriture se libère du silence qui l'emprisonne. Le papillon surgit comme la métaphore animale qui donne corps à l'image de l'écriture libre. Dans « Texto 3 », le danseur reprend le rôle du corps qui incarne l'ouverture : *pois vejam o que está a fazer o bailarino que se desata por aí fora/ (por "aí dentro" seria melhor)*

[748] Luís Maffei, *Do Mundo, op. cit.,* p. 157.
[749] « Ou les bras qui fulgurent/ telles des eppées sur le tronc » (TNF)
[750] « « écriture et écrit » développés par le silence./ qui ne les menace pas mais les libère de soi comme un/ papillon avide maître de l'espace/ propriétaire visible de la lumière et de son extension ». (TNF).

ele varre o espaço/ se me permitem varre-o com muita evidência/ somos "obrigados" a ver isso (*OC* : 277)[751]. Le poète hésite entre l'ouverture et l'enfermement – *(por "aí dentro" seria melhor)* – et montre par là que les mouvements contraires ont la même nature et correspondent. En analysant l'art du danseur de *flamenco* Israel Galván, G. Didi-Huberman différencie l'« homme-statue »[752], c'est-à-dire le corps de danseurs mécaniques qui ne font que répéter une chorégraphie basée sur la pose, de l'« homme-torero » qui se meut tel un astre autour d'un trou-noir, le taureau, comme si sa vie en dépendait. Sans doute le danseur évoqué par H. Helder, dont les « pieds sont montés jusqu'à son cœur »[753], a un rapport avec la force des tauromachies, thème présent dans l'œuvre heldérienne et qui constitue le nœud de la nouvelle « Aquele que Dá a Vida » de *Os Passos em Volta.* Dans cette nouvelle, le taureau incarne l'énergie qui sera libérée lors de la confrontation avec le danseur-torero :

> *Um touro preto é uma espécie de massa rebarbativa, com uma obscura vida interna onde se imagina que circulam imagens fundas e carregadas. É difícil discernir os teoremas que, pela acção, vai demonstrar. E a maneira como o fará, com suas improvisações e inspirações repentinas. Mas existe uma fenda nesse sistema de energias, a ponta de um ferro, a imperceptível abertura oferecida pelo destino à derrota e à morte. Pois cada criatura subtilmente se conjuga com os implusos de destruição.* (*OPV* : 93).[754]

[751] « voyez alors ce qu'est en train de faire le danseur qui se précipite au dehors/ (« au dedans » serait plus juste) il balaie l'espace/ si vous me permettez il le balaie en toute évidence/ nous sommes « obligés » de le voir ». (TNF).
[752] Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes,* Paris : Les Éditions de Minuit, 2006, p. 105.
[753] H. Helder écrit : *vai haver muito nevoeiro nessas cabeças/ e ainda "o coração caiu-lhe aos pés" o banal/ a contas com o inesperado talvez então se tenha a ideia de murmurar/ "os pés subiram-lhe ao coração"* (*OC* : 278). « Il y aura beaucoup de brume dans ces esprits/ et encore « son cœur est tombé à ses pieds » le banal/ en prise avec l'inattendu peut-être aura-t-on alors l'idée de murmurer/ « ses pieds sont montés jusqu'à son cœur » » (TNF).
[754] « Un taureau noir est une espèce de masse rébarbative, avec une vie intérieure obscure, où l'on imagine que circulent des images profondes et denses. Il est difficile de discerner les théorèmes dont il fera la démonstration en action. Et la manière dont il va le faire, avec ses improvisations et ses brusques inspirations. Mais il y a une brèche dans ce système d'énergie, la pointe d'un fer, la béance imperceptible que le destin offre à la défaite et à la mort. Car chaque créature épouse de manière subtile l'élan de sa destruction ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.

Tout d'abord, remarquons que l'animal se présente comme l'altérité, mais que la sentence finale de l'extrait étend les caractéristiques du taureau à tout être vivant, donc au sujet lui-même. Remarquons également que le danseur de « Antropofagias » est lui aussi confronté à l'imprévu qui peut être d'ordre littéraire – H. Helder cite une phrase de Jorge Luís Borges, *« a lua da qual tinha caído um leão »* –, d'ordre naturel ou scientifique puisque le poète évoque aussi la pomme qui tombe sur Newton : *maçãs caem Newton cai na armadilha* (*OC* : 278)[755]. Mais l'imprévu peu également surgir dans l'ordre anti-naturel car, en parallèle de Borges et Newton, le poète évoque le Christ qui marche sur les eaux : *Cristo a andar sobre as águas é ainda o caso do bailarino/ "o estilo"/ claro que "isto" apavora/ a dança faz parte do medo se assim me posso exprimir* (*OC* : 278)[756]. Il est donc question de chute et de miracle ; c'est la capacité paradoxale qu'a l'univers heldérien de se confronter à la peur issue tant des théories naturelles que de celles de l'absurde. Le danseur se démarque ainsi de l' « homme-statue » qui fige le sujet poétique d'un M. de Sá-Carneiro, par exemple. Ce dernier refuse la danse érotique de Salomé ; il recule face à l'état d'ébriété que lui offre la danseuse :

> (…) *Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua,*
> *Alastra-se para mim num espasmo de segredo...*
>
> *Tudo é capricho ao seu redor, em sombras fátuas...*
> *O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...*
> *Tenho frio... Alabastro! A minha´alma parou...*

[755] « des pommes tombent Newton tombe dans le piège » (TNF).
[756] « Le Christ marchant sur les eaux c'est toujours le cas du danseur/ le « style »/ bien sûr que « cela » fait peur/ la danse fait partie de la peur si je peux m'exprimer ainsi ». (TNF).

E o seu corpo resvala a projectar estátuas... (...)[757]

Notons ici que le sujet poétique de H. Helder dépasse la frontière où s'arrête, effrayé, le sujet de M. de Sá-Carneiro, puisqu'il accepte un corps-acteur lié à l'animalité. Pour Philipe Verrièle, la puissance de la danse et son érotisme tiennent à cette intrusion de l'homme dans un univers extrêmement féminin : « L'une des sources puissantes mais souvent négligées de l'érotisation de l'art chorégraphique, en Occident, tient à cet univers féminisé à l'extrême où le jeune homme entre à la manière du bourdon dans la ruche »[758]. En effet, le sujet poétique de M. de Sá-Carneiro n'ose pas entrer dans cet univers. Il ne retient que des projections qui sont, de fait, une carapace sublimatoire. Il s'est arrêté face à l'érotisme dionysiaque de Salomé – *tudo é capricho ao seu redor*. De ce mouvement de refoulement, naissent des images de statues, à savoir le contraire de la danse elle-même. Cette vison de la danse, une série de poses reliées entre elles par des gestes précis qui défient la chute, est la théorisation de la danse typiquement liée aux ballets d'avant Nijinski, avant l'utilisation de la pose en tant que fragmentation des sujets et figuration du dionysiaque que le jeune russe apportera à la danse moderne avec son *Après-midi d'un faune*[759] et *Le sacre du printemps*. L'érotisme est également un projet du modernisme et son usage sert à rattacher l'art à quelque chose d'autre que les

[757] Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos,* Lisboa: Assírio & Alvim, 2001. p. 68. « Tout est caprice autour d'elle, ombres fugaces…/ L'arôme, pris de folie, s'est cabré en couleur, brisé…/ J'ai froid… Albâtre !... Mon âme s'est figée…/ De son corps qui s'échappe surgissent des statues… », Mário de Sá-Carneiro, *Poésie complète…, op. cit.,* p. 95.

[758] Verrièle, Philippe, *La Muse de mauvaise réputation – danse et érostisme,* Paris : La Musardine, 2006, p. 8.

[759] Dans un article dédié à la danse chez M. Sá-Carneiro, Fernado Curopos précise que « Sá-Carneiro arrive à Paris en 1912, quelques mois après la première de *L'Après-Midi d'un faune* dont la chorégraphie angulaire et géométrique, les gestes fragmentés et figés de Vaslav Nijinsky (1889-1950), vont révolutionner l'art de la danse et pousser encore plus loin l'idée de modernité. Rien n'indique que l'auteur ait vu les ballets de Serge de Diaghilev, dont la troupe se présente régulièrement à Paris et dans les principales capitales européennes à partir de 1909. Néanmoins, il en aura forcément entendu parler, notamment par la presse et ce, depuis le Portugal ». Fernando Curopos, « Mário de Sá-Carneiro et les démones de la danse", *Reflexos – Revue culturelle interdisciplinaire lusophones,* n° 1, Toulouse : Université du Mirail. [Consulté en ligne le 20/08/12: http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/1/reflexos/article.xsp?numero=1&id_article=article_01curopos-440#haut]

« affectations » du XIXème siècle. On retrouve par exemple cette revendication d'un érotisme qui serait également le retour à la source de l'art, chez les chorégraphes. P. Verrièle l'explique pour ce qui est de l'art chorégraphique : « Que cela soit chez Graham ou avant elle chez Ruth Saint-Denis, il s'agit de libérer la danse des oripeaux anciens qui cachent, sous le tutu, la pointe et le vocabulaire strictement codifié, la nature profonde de l'art chorégraphique »[760]. Ce n'est pas un hasard si la chorégraphie qui marque l'entrée de la danse dans l'ère moderne est justement *L'après-midi d'un Faune,* de V. Nijinski, en 1912. Dans un temps mythique, un jeune faune se livre au plaisir masturbatoire en tenant contre son corps un voile oublié par une nymphe. Le message ne pouvait être plus clair. Nijinski incarne la frontière dépassée avec la danse moderne. En tant qu'interprète, il a su se transformer lui-même dans l'apesanteur rêvée du Romantisme, dont la sortie de scène du *Spectre de la rose* et la marionnette vivante de *Petrouchka* sont des exemples frappants. Pour le chorégraphe, les corps des danseurs ont acquis tout le poids qui sera par la suite exploité tout au long du XXème siècle. G. Didi-Huberman rapproche précisément le corps de I. Galván de celui de Nijinski[761] et rappelle que ce danseur donne corps à l'appel anachronique de Nietzsche[762]. Il efface le platonisme apollinien et revient au dionysiaque d'avant le philosophe grec. Pour P. Verrièle, la danse dépasse la sculpture : « La danse a la puissance de la sculpture, la vie en plus, pouvait-on constater au regard de certains spectacles qui ont fait entrer l'art chorégraphique dans les musées »[763]. La différence entre la vision de la danse de M. de Sá-Carneiro et celle de H. Helder nous semble venir précisément de la révolution dionysiaque opérée par Nijinski. Nous pensons que, le danseur fou étant un contemporain de Sá-

[760] *Ibid., ibidem.,* p. 48.
[761] Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes, op. cit.,* p. 21.
[762] *Ibid., ibidem.,* p. 13.
[763] Verrièle, Philippe, *La Muse de mauvaise réputation, op. cit.,* p. 18.

Carneiro, ce dernier n'a pas pu « digérer » la force de ses révolutions, même si sa Salomé porte en elle toute la charge de l'érotisme et de la cruauté de la jeune élue du *Sacre du printemps*[764]. H. Helder fait appel à cette danse là, acte d'ailleurs fortement anachronique car, pour lui, la théorisation de l'art, donc de la poésie elle-même, efface la force dionysiaque, comme d'ailleurs nous l'avons signalé plus haut[765].

Nous trouvons également chez Helder un corps désarçonné, lorsque le poète y laisse entrer la maladie. Nous proposons à présent d'analyser la présence de la maladie dans l'œuvre du poète afin de démontrer que le corps-malade est lui aussi un corps acteur.

II.A.2.b – « les lèvres/ brûlent de par leur « lèpre » et ténèbres et lumières se mêlent ».[766]

« Maladie » est un des mots fondamentaux choisis par le poète dans la nouvelle « Estilo » de *Os Passos em Volta*[767]. Dans le recueil, la maladie prend diverses formes et peut tout autant venir de l'extérieur que de l'intérieur du sujet. Dans la nouvelle « Aquele que Dá a Vida », la maladie est le fruit de la violence subie par le personnage qui ose sauver le torero blessé par le taureau. En effet, un étranger solitaire qui était resté trop longtemps enfermé dans sa maison éloignée –

[764] Nous retrouvons une mise en scène de l'incapacité à saisir la modernité elle-même dans le poème *Tabacaria* de Álvaro de Campos : *Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva,/ Ou patrícia romana, impossivelmente nobre e nefasta,/ Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,/ Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua,/ Ou cocotte célebre do tempo dos nossos pais,/ Ou não sei quê moderno — não concebo bem o quê* (...). Ici, le poète est capable de lister tout une tradition de stéréotypes de femmes et leurs caractéristiques toute une histoire occidentale. Lorsqu'il se confronte à son temps à lui, malgré la certitude de la modernité, le stéréotype et sa caractéristique s'ouvrent sur une question sans réponse. Cette ouverture montre à quel point la compréhension ne peut pas être synchronique du fait analysé.
[765] Voir page 292.
[766] (...) *os lábios/ fervem da sua "lepra" e trevas e luzes se combinam* (*OC* : 276).
[767] Voir page 196.

Esteve muito tempo a dormir, a comer e a pensar (*OPV* : 95)[768] – sauve un autre personnage blessé par le taureau en attirant vers lui la bête qu'il tue. Humilié par l'acte de l'étranger, le torero fait irruption dans la maison du solitaire et, accompagné d'autres comparses, il le blesse et veut tuer l'homme qui pourtant l'avait sauvé. Le torero explique ainsi son acte de violence : - *Porque saltaste tu para a praça e lutaste com o touro e o deitaste abaixo? O touro era meu. Porque te meteste no assunto?* Question à laquelle l'étranger répond : - *O touro era daquele que o pudesse vencer* (*OPV* : 98)[769]. Endossant le rôle du taureau, l'étranger accepte l'acte de vengeance du torero humilié, recevant de bon gré les coups qu'il lui porte. La maladie correspond ici tout d'abord à la longue période de guérison solitaire où l'homme étranger s'approprie sa mort et l'apprentissage de sa mort, ce qui lui permet de ressusciter : *Eu sou aquele que esconjurou a morte. Eu venho do fundo* (*OPV* : 104)[770]. L'étranger, mû maintenant par le désir de vengeance, rencontre son bourreau là même où il avait tué le taureau. La maladie, qui était blessure, ouverture du corps, se transforme et devient la peur et la vulnérabilité que ressent le torero : (…) *nada resta ao outro senão deixar que a sua vulnerabilidade o torne inteiramente sensível, tome conte dele, alastre como a lepra, e ele fique vulnerável de uma ponta à outra* (*OPV* : 105, 106)[771]. Cette maladie qui envahit le corps de l'homme marque l'apprentissage face à la mort et éloigne donc celui qui s'incline devant elle des animaux. Eux ressemblent[772] à l'étranger qui renaît de ses blessures et qui entre à nouveau dans le jeu de la vie et de la mort : *Um bicho, depois de fugir em pânico, assenta as patas na terra e avança inteiro, com os cornos baixos, ele todo projectado*

[768] « Il a dormi longtemps, mangé et pensé ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.
[769] « *Pourquoi as-tu sauté dans la place, lutté avec le taureau, pourquoi l'as-tu abattu ? Ce taureau était à moi. Pourquoi es-tu venu te mêler de ça ? — Le taureau était à celui qui pouvait le vaincre* ». Traduction Ilda Mendes dos Santos.
[770] « Je suis celui qui a conjuré la mort. Je viens des profondeurs ». *Ibidem.*
[771] « […] l'autre ne peut que laisser sa vulnérabilité l'émouvoir, l'envahir tout entier, se répandre comme une lèpre, le rendre vulnérable de la tête aux pieds ». *Ibidem.*
[772] H. Helder semble ici nier la position de J. Lacan analysée plus haut. Voir page 273.

na violência da cabeça. Passa ou não passa. Passa ou morre. A morte é seu abismo. Não pede perdão (*OPV* : 104)[773]. La lèpre est dans ce cas-ci une maladie qui éloigne l'homme de l'animal et, par là, efface du corps toute la force de l'existence. C'est dans le sens contaire qu'elle fait irruption dans la main droite du personnage de « Doença de Pele » : *Numa noite de maio com grossa estrelas no ar largo, olhei para as minhas mãos e vi uma nódoa branca* (*OPV* : 77)[774]. Cette tache blanche, qui a un rapport clair avec les étoiles de la nuit de mai, se répand sur tout le corps du personnage, l'obligeant à l'isolement comme les blessures de l'étranger avaient obligé celui-ci à s'enfermer dans la cave. Mais le narrateur de « Doença de Pele » sème le doute sur le caractère physique de cette maladie blanche :

> *Contudo penso às vezes que não era, nem é, uma doença física: lepra ou coisa assim. Talvez o meu corpo esteja como dantes, fechado, intacto. Talvez a lepra me tenha atacado noutro sítio, numa região irrevogável. Talvez entre o amor e o mundo haja uma chaga pior – a memória mortal.*(*OPV* : 81, 82)[775]

Le poète considère que la distance entre la maladie imaginaire – l'amour – et le corps physique – le monde – a un rapport étroit avec la blessure qui « taille la chair en deux jusqu'aux entrailles »[776]. Nous émettons ici l'hypothèse que cette distance n'est autre que celle existant entre la « personne gêne »[777] et le corps-acteur qui met en lumière, par son ouverture, la chair et le sujet lui-même. C'est dans ce sens que

[773] « Une bête, après avoir fui en panique, plante ses pattes sur le sol et avance de tout son corps, cornes baissées, tout son être projeté dans la violence de sa tête. Elle passe ou elle ne passe pas. Elle passe ou elle trépasse. La mort est son abîme. Elle ne demande pas pardon ». *Ibdem.*
[774] « Par une nuit de mai avec d'énormes étoiles dans l'air immense, j'ai regardé mes mains et j'ai vu une tache blanche ». *Ibdem.*
[775] « Je pense pourtant parfois que ce n'était pas, que ce n'est pas, une maladie physique : la lèpre ou quelque chose comme ça. Peut-être que mon corps est resté comme autrefois, clos, intact. Peut-être que la lèpre m'a attaqué ailleurs, dans une zone irrévocable. Peut-être qu'entre l'amour et le monde il y a une plaie plus terrible encore — la mémoire mortelle ». *Ibdem.*
[776] *(...) o corpo por onde a ferida muito entranhadamente talha a carne em duas* (*OPV* : 82).
[777] Voir page 255.

Peter Brook critique la peur des acteurs de se libérer d'eux-mêmes en donnant corps au personnage, comme nous pouvons le lire dans ses mémoires : « Les acteurs craignent de devenir fades et anonymes s'ils perdent la personnalité qui leur est familière. Ce n'est pas le cas. S'ils ont le courage de travailler durement, la vraie individualité finira toujours par apparaître »[778]. Le corps-acteur cherche donc la dépossession de son langage familier pour donner corps au personnage qui apparaît ainsi comme étant l'écart du familier. Le corps-acteur est une parole, un emprunt temporel qu'un individu fait au langage. Soulignons que Robert Abirached établit très tôt, dans son analyse de la crise du personnage, que celui-ci est un espace partagé par plusieurs corps-acteurs : « En d'autres mots, dès notre première approche, le personnage nous est apparu *ouvert*, pour reprendre une formule de Jean Vilar ; s'il est l'effraction d'une infinité d'interprètes, il leur préexiste et leur subsiste »[779]. Notons que R. Abirached n'hésite pas à établir une relation étroite entre l'usage du personnage et l'acte criminel. Tout comme pour H. Helder, l'usage d'un langage qui surpasse l'individu est pour l'essayiste une « effraction », un vol.

Dans « Texto 10 » de « Antropofagias », le poète se met dans la peau du corps-acteur : *algum "teatro" vem declarar-se pronto para as "leituras"/ o "movimento" procura o "corpo"* (*OC* : 291)[780]. Le personnage est ici clairement considéré comme étant le fruit « du travail des mots »[781] et la scène elle-même prend place à l'intérieur du corps malade : *polpa asfixiando o caroço e agora o caroço/ cancro de frias nervuras fortes tão "praticáveis" / a "cena" em que todos os*

[778] Peter Brook, *Oublier le temps*, Paris : Éditions du Seuil, 2003, p. 206.
[779] Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris : Gallimard, 1994, p. 28.
[780] « quelque « théâtre » se déclare prêt pour ses « lectures »/ le « mouvement » cherche le « corps » ». (TNF).
[781] *agrarra-se a esse "destino" a "personagem" saída/ do "trabalho das palavras" dobra-se esse medo* (*OC* : 292)

buracos se abrem ao veneno (*OC* : 292)[782]. La maladie, la « tumeur » de la citation, se présente comme un espace ouvert à la mort. Le corps malade joue donc un double rôle dans la poésie heldérienne : d'une part il est le corps étranger qui désigne le corps du sujet en état poétique ; d'autre part, il est le corps du sujet lui-même qui s'ouvre à la tension existant entre la vie et la mort. Certes, ces deux aspects de la maladie chez H. Helder ne font qu'un, à terme, mais ils ont des conséquences différentes. Si le corps étranger désigne le corps de l'Autre, la mort expose sa propre identité. Voyons tout d'abord les enjeux de la maladie comme assimilation d'un corps étranger.

La confrontation avec le corps de la muse, dans *Do Mundo*, libère un cri par lequel le poète met en lumière sa condition de sujet déchiré en même temps qu'il lui imprime une tonalité particulière. Ce cri, ce langage-bruit n'existe que parce que sa bouche est atteinte d'une maladie. Le cri est directement lié à la maladie : *Com a lepra na boca, a lepra que não me deixa falar* (*OC* : 486)[783]. La parole que le poète ne peut articuler devient murmure ou encore souffle, comme au début de la cinquième partie du poème :

> *Não peço que o espaço à minha volta se engrandeça,*
> *peço*
> *que a força do sangue na garganta*
> *não a cerre toda: e eu sopre uma canção*
> *biorrítmica (...).* (*OC* : 526)[784]

[782] « Il se palpe, asphyxiant la tumeur et alors la tumeur/ cancer avec des nervures froides, fortes et tellement « pratiquables »,/ la « scène » où tous les trous s'ouvrent aux venin ». (TNF)
[783] « La lèpre à la bouche, cette lèpre qui m'empêche de parler », Herberto Helder, *Le Poème continu…, op . cit.*, p. 305.
[784] « Je ne demande pas que l'espace autour de moi s'agrandisse,/ je demande/ que la force du sang dans la gorge/ ne la serre pas toute : que souffle une chanson/ biorythmique (…). », Herberto Helder, *Du Monde, op. cit.*, p. 113.

Dans cet extrait, le sang remplace la lèpre. Il y a une contigüité entre le sang et la maladie. Comme nous allons le voir par suite, ils ne font qu'un, toujours liés au corps et à sa condition mortelle. Mais, en remplaçant la lèpre par le sang, H. Helder remplace le corps humain par une sécrétion, le liquide qui le constitue en partie. La voix, elle, se mue en air, sa matérialité et l'espace où elle se déploie. Nous ne sommes pas ici face à une métonymie, mais face à une métamorphose, à la liquéfaction de la matière. La « chanson biorythmique » indique que le langage naît du rythme du corps. Pour avoir accès à cet idiome du corps atteint d'une maladie, le poète fait appel à l'anachronisme dans « A Faca Não Corta o Fogo » :

> *e mete dentro de mim a água retirada às minas,*
> *e me faz nascer numa língua que não é contemporânea,*
> *que é arcaica, anacrónica,*
> *epiphânica,*
> *e com essa água crua me ilumina a testa* (*OC* : 592)[785]

L'usage de la graphie anachronique, avec le /ph/ du mot *epiphânica,* montre le recours à un corps étranger qui rend lumineux et brillant le sujet poétique. Dans *Apresentação do Rosto,* la maladie est clairement le corps de l'autre : *Afinal a mãe estava morta, e a avó que empestava a casa estava morta, e morta estava aquela extraordinária rapariga de ancas altas, a que andava pela obscuridade, essa tinha a sua doença e estava morta* (*AR* : 35)[786]. Notons que la mort ici n'est le résultat d'une maladie que pour la femme « aux hanches hautes». Elle est un corps-acteur qui n'est autre que le corps poétique car l'extraordinaire, la position haute et l'habitation de

[785] « et [il] met dans mes entrailles l'eau extraite des mines,/ et me fait naître dans une langue qui n'est pas contemporaine,/ qui est archaïque, anachronique,/ épiphanique,/ et avec cette eau crue elle m'éclaire le front » (TNF).
[786] « En somme, la mère était morte, et la grand-mère qui empestait la maison était morte, et morte était cette fille aux hanches hautes, celle qui habitait l'obscurité, elle avait sa maladie à elle, et elle était morte ». (TNF).

l'obscurité sont autant d'attributs du poète lui-même. Manuel de Freitas commente cet extrait de *Apresentação do Rosto* et souligne que la mort de la mère et de la grand-mère renvoient sans appel à Proust[787]. Il note l'intertexualité entre ce passage heldérien et la prise de conscience du personnage de la *Recherche*, un an après les faits. En lisant M. de Freitas, L. Maffei lie présence de la maladie et omniprésence du sang dans l'œuvre de H. Helder puisque toutes deux désignent la vie comme la mort. Il fait appel à l'extrait de « A Cabeça Entre as Mãos » et n'hésite pas à établir une relation entre la « haute tension » des foudres – *Morre-se de alta tensão,/ É o relâmpago de um troço avistado* (*OC* : 389)[788] – et la tension artérielle, en se basant surtout sur les nombreuses allusions aux artères et à la circulation sanguine présentes dans ce volume. Pour nous, le rapport entre la maladie et le sang nous intéresse car le corps liquide rejoint la matérialité de l'âme évoquée par A. Artaud : « La croyance en une matérialité fluidique de l'âme est indispensable au métier de l'acteur »[789]. La maîtrise de cette matière est pour lui le chemin vers la maîtrise du corps-acteur du *Théâtre de la cruauté* : « rejoindre les passions par leurs forces, au lieu de les considérer comme des abstractions pures, confère à l'acteur une maîtrise qui l'égale à un vrai guérisseur »[790]. Nous avons déjà ici évoqué le centaure Chiron, le vrai guérisseur qui ne détient les secrets de la guérison que parce qu'il est lui-même blessé et empoisonné[791]. Du coup, par métonymie, toutes les évocations de la couleur du sang – les « animaux rouges »[792], les « roses »[793] – ou même les menstrues des

[787] Manuel de Freitas, *Uma espécie de Crime, op. cit.,* p. 43
[788] « On meurt de haute tension,/ C'est l'éclair d'une chose qu'on aperçoit ». (TNF)
[789] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double, op. cit.,* p. 202.
[790] *Ibid., ibidem.,* p. 202, 203.
[791] Voir page 287.
[792] Dans *Última Ciência* le poète écrit : *Os animais vermelhos, ou de ouro peça a peça:/ as luas encaminha-nos às águas que os afogam/ até os ombros* (*OC* : 406). « Animaux rouges, ou d'or pièce à pièce :/ les lunes les mènent aux rivages où ils enfoncent/ jusqu'aux épaules » Heberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 269.
[793] Le poète relie clairement la rose au sang dans *Última Ciência* : *Com uma rosa no fundo da cabeça, que maneira obscura/ de morte. O perfume a sangue à volta da camisa* (*OC* : 399). « Avec une rose

femmes deviennent une sorte de maladie contagieuse qui infecte l'univers heldérien. Cette maladie est en rapport avec les transmutations de l'alchimie et les métamorphoses de la magie, malgré le paradoxe qui existe dans le fait de donner un statut positif à la maladie qui, d'ordinaire, constitue un corps à éradiquer. En présentant la maladie comme une force positive, H. Helder accepte en fait l'existence de l'Autre puisque la maladie est la marque de l'Autre dans son corps à soi[794].

Dans « Os Selos », l'Autre prend la forme d'une « phrase africaine ». La phrase est tantôt un masque – (…) *Eu disse: levo a máscara/ levo-as deste mundo* (*OC* : 448)[795] -, tantôt un corps qui danse : *a rapariga dança, potes monstruosos de barro ocre* (*OC* : 449)[796]. Le contact du poète avec cette altérité est perçu comme une blessure dans la phrase :

> *E então a luz revoluteada se alguém arranca uma banana do peso*
> *cor de ouro; súbito: a ruptura da frase, membros*
> *por toda parte. Esta é a carne despedaçada, aqui.*
> *Isto são as colunas de ar.*
> *Levo a máscara, disse eu. Quando pus os dedos*
> *na frase, a frase*

---

au fond de la tête, quelle obscure façon/ de mort. Une odeur de sang flotte sur la chemise » *Ibid., ibidem.,* p. 263.

[794] Cette conception de la maladie en tant qu'invasion d'un corps étranger traverse tant la médicine actuelle que l'explication primitive de la maladie. Souvenons-nous de tout l'imaginaire que le syndrome de l'immunodéficience acquise a développé dans les relations humaines à la fin du XXème siècle. Le seul fait de promouvoir les préservatifs comme moyen de prévention montre combien se préserver de l'Autre fonde l'imaginaire de la maladie. Nous pouvons aussi souligner l'usage du gel hygiénique et des masques en période d'épidémie grippale. En effet, dès Pasteur, la maladie perd peu à peu son caractère somatique – qui suppose un désordre de l'équilibre corporel -, lié à la culture grecque, pour devenir le fruit du corps étranger. Susan Sontag montre pourtant que le SIDA est également un châtiment divin, comme fut la peste. En effet, la maladie comme châtiment divin est fortement ancrée dans notre imaginaire. *Vd.* Susan Sontag, *La maladie comme métaphore*, Paris : Christian Bourgois, 2005. Claude Lévi-Strauss explique que la maladie, pour les amérindiens, est généralement apprivoisée et traitée comme un sort envoyé par les esprits des ancêtres mécontents ou par les tribus ennemies. Claude Lévy-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris : Libriarie Plon, 1955.

[795] « (...) Je dis : J'emporte le masque/ je l'emporte de ce monde » (TNF).

[796] « la jeune femme danse, des pots monstrueux d'argile couleur ocre » (TNF).

sangrava. (...) (*OC* : 449)[797]

Le contact est donc toujours violence et l'acceptation de l'Autre et de la contagion que la figure de l'altérité porte en elle revient toujours à l'acte criminel, à l'effacement de celui qui envahit le corps, mais également du sujet. La maladie met donc en lumière le corps à l'état pur, sans sujet, qui est toujours un corps-acteur capable de donner chair à la voix qui l'anime.

Le corps dépossédé de subjectivité, ou au contraire possédé par une multitude de subjectivités renvoie, chez H. Helder, au corps de la folie. La folie n'est jamais sûre, elle est toujours promesse. Dans le texte « *(os diálogos)* » de *Photomaton & Vox,* le poète commente son électro-encéphalogramme. Le poète est suspecté d'avoir des « états crépusculaires » (*PV* : 30), l'examen montre que ses « rythmes alpha » sont stables. Mécontent de cette stabilité, le poète part en quête d'une nouvelle forme de folie qui remplacerait la maladie supposée :

> *Estudei os melhores venenos em livros da especialidade, as mais subtis combinações de drogas e, com receitas que arranjava entre os médicos amigos, organizei uma boa coleccção. Gosto da palavra suicídio. A frequência dos is como golpes, as sibilantes e a última consoante, malignamente dental, fascinam-me.* (*PV* : 30) [798]

Ici, sous l'effet des états hallucinatoires provoqués par les drogues, l'auteur perçoit sa disparition, son effacement. Toutefois, cet effacement n'est nullement

[797] « Et alors la lumière révoltée si untel arrache une banane de son poids/ couleur d'or ; soudain : la rupture de la phrase, des membres/ par tout. Ceci est la chair déchirée, ici. Ceci est les colonnes d'air. J'emporte le masque, je dis. Quand je mis les doigts/ dans la phrase, la phrase/ saignait (…) » (TNF)

[798] « J'ai étudié les meilleurs venins dans des livres spécialisées, les plus subtils mélanges de drogues et, avec les ordonnances récupérées auprès de mes amis médecins, j'ai organisé une belle collection. J'aime le mot suicide. La fréquence des is comme des coups les deux consonnes spirantes et la dernière, malignement dentale, me fascinent ». (TNF).

évoqué comme un acte réel, mais comme un acte de langage, le mot mis en branle, la sonorité du mot suicide qu'il décrit avec précision. Dans le texte, l'auteur part en quête de cette folie et l'alcool en est la première étape. Dans les bars, il ne cesse de répéter la même histoire, la sienne. En compagnie des ivrognes, l'auteur se rend compte que son acte de langage devient un récit, une biographie : *E eu confessei que a minha juventude fora uma viagem violenta e fulminante através de medos e alegrias* (*PV* : 31)[799]. Or, la quête de l'effacement du « moi » par les « venins » le conduit ainsi à la construction d'un autre « moi » ; c'est alors qu'il décide de s'éloigner une fois de plus des centres de stabilité – nous pourrons dire de la stabilité des rythmes alpha : *Não me vou deixar apanhar por tentações biográficas, a memória, os mitos que as culturas, marginais ou não, parecem querer que eu adopte* (*PV* : 31)[800]. Face à cette force, le corps-acteur n'a d'autre solution que de fuir les centres, et la folie offre au poète l'image de cet espace à la fois décentré de subjectivité et centré sur la corporalité et l'action.

Dans les livres en prose, cette quête de la folie est toujours freinée par l'apparition du sujet et par la prise de conscience de son état. Dans *Os Passos em Volta,* nous trouvons de nombreux passages où le sujet se rend compte du rôle symbolique de l'image sur le miroir, ramenant ainsi la réflexion sur les affects eux-mêmes, comme nous pouvons le lire à la fin de « Como se Vai Para Singapura » :

> *Ás vezes chego a pensar que não existe nenhuma cidade com tal nome. Mas não é e nunca foi essencial. A comoção e a esperança, sim, essas*

[799] « Et j'ai avoué que ma jeunesse avait été un voyage violent et mortel à travers peurs et joies ». (TNF).
[800] « Je ne vais pas me laisser prendre par des tentations biographiques, la mémoire, les mythes que les cultures, marginales ou non, semblent vouloir que j'adopte ». (TNF).

existem, e são o tema dos nossos dons, a nossa tarefa. E é nelas próprias que o milagre do mundo pode ser concebido. (*OPV* : 113)[801]

Notons que le poète laisse de côté l'hallucination de Singapour en faveur de la réalité de la ville d'Amsterdam où il se trouve. Le symbole onirique qu'est la destination lointaine donne corps à « l'émotion et à l'espoir » et à la considération finale qui n'est autre qu'une manière d'habiter la réalité. Cette prise de conscience des affects et la mise en place d'un système symbolique fonde, pour D. Anzieu, la deuxième phase de la création. Le philosophe attire l'attention sur le fait que la réalisation de cette phase, et donc son inscription comme partie de l'œuvre, n'est pas aussi fréquente que la manifestation de la première phase, le « saisissement créateur »[802]. Il remarque que la présence d'un interlocuteur externe est souvent d'une aide capitale pour l'accomplissement de cette prise de conscience, car elle est « un moyen de surmonter [la] résistance »[803]. Dans « Polícia », Annemarie, la seule femme nommée dans toute l'œuvre heldérienne[804], joue ce rôle - *Annemarie tinha o dom da poesia subversiva* (*OPV* : 31)[805] – car elle apparaît comme un double du poète.

Dans l'anthologie poétique, la folie se présente comme une force et une caractéristique inhérentes à la poésie heldérienne. Elle peut naître de deux états apparemment contraires, qui pourtant aboutissent tous deux à la poésie : l'innocence et l'érotisme. Le premier est lié à une folie enfantine, comme nous pouvons le lire dans la cinquième partie de « Elegia Múltipla » citée dans *Os Passos em Volta : As*

[801] « Il m'arrive parfois de penser qu'il n'existe aucune ville de ce nom. Mais ce n'est pas et ça n'a jamais été l'essentiel. L'émotion et l'espoir, oui, ils existent, et ils sont la matière de nos dons, notre tâche. Et c'est avec eux que le miracle du monde peut se concevoir ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.
[802] Voir page 266.
[803] Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre, op. cit.,* p. 114.
[804] On écarte ici la dédicace *Para Olga* de *Cobra* ou les noms de femmes artistes reconnues (Marlyn Monroe, par exemple) présentes dans *Photomaton & Vox* car ces femmes ne sont pas des interlocutrices directes du poète.
[805] « Annemarie avait le don de la poésie subversive ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.

crianças enlouquecem em coisa de poesia (*OC* : 69)[806]. Cette folie surgit précisément contre toute méthode rationnelle pour créer le « style » dans le livre en prose ; elle montre que le « saisissement créateur », l'inspiration, a un rapport étroit avec la capacité de relier, par la rature de la réalité chez les fous et par le biais des métaphores chez le poète, des univers à la première vue disparates :

> *– Enlouquecem depressa caídas no milagre. Entram*
> *pelos séculos*
> *entre os cardumes frios, com o corpo espetado nas luzes*
> *e o olhar infinito de quem não possui alma.* (*OC* : 69)[807]

Nous avançons l'hypothèse que l'enfance est tout d'abord un laps de temps limité. Le poète étend la durée de l'enfance à des siècles. Il déplace ce temps d'apprentissage ludique vers un domaine qui, pour nous, est le même que celui des morts ou des mères. C'est comme si le poète déplaçait un objet ponctuel, singulier[808] dans l'espace-temps de la tradition. Ce mouvement est le même que celui qui fait tendre le poème vers la poésie, qui fait d'un objet un symbole. Notons que le poète fait allusion à ces symboles qui perdurent dans le temps puisqu'il évoque les symboles de la chrétienté, les poissons pêchés par la lumière. La folie semble ici désigner cet état de chute – *caídas* – qui agit sur la pesanteur du corps, en écartant l'âme volatile, le centre stable de la subjectivité. Les créatures dépourvues d'âme rappellent à nouveau le corps-acteur lui aussi dépourvu d'âme, comme le remarque R. Abirached : « [Les acteurs] ne peuvent (…) être portés sur la scène sans y perdre

[806] « Tout objet de poésie les rend fous ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 71.
[807] « - Bientôt frappés de folie quand ils tombent dans le miracle. Ils entrent/ aux siècles/ parmi des bancs froids de poissons, le corps fiché dans les lumières,/ avec ce regard infini de toute créature dénuée d'âme ». *Ibid., ibidem.,* p. 71.
[808] Voir la citation de H. Meschconnic page 38.

l'essentiel de leurs qualités et, singulièrement, ce qu'on appelle leur psychologie »[809]. Cependant, le poète cherche un corps capable de se métamorphoser entièrement et il fait appel à un corps-danseur, car celui-ci semble pouvoir se débarrasser de toutes ses qualités, jusqu'à la limite de l'utopie[810], comme est utopique la description du danseur par P. Verrièle :

> La force et la présence du corps imposent ce que j'aime à appeler l'impudeur naïve des danseurs. Contrairement aux musiciens, aux chanteurs, aux comédiens qui sont souvent embarrassés de leur carcasse au moment d'interpréter « l'œuvre », le danseur fait littéralement corps avec elle et il ne peut pas faire autrement.[811]

La naïveté évoquée par l'essayiste nous semble très proche de l'innocence des enfants chez H. Helder. La folie enfantine montre ainsi que l'espace et le temps de l'inspiration, c'est-à-dire le temps et l'espace mis en scène dans la majorité sinon dans la totalité des poèmes heldériens, désignent un lieu/ temps de dépossession de soi tel le clivage schizophrène ; mais ils investissent le sujet d'une temporalité et d'une spatialité que le poète aurait voulues a-historiques et symboliques. La période de confrontation entre le moi poétique et les enfants est limitée :

> *As crianças invasoras percorrem*
> *os nomes – enchem de uma fria*
> *loucura inteligente*
> *as raízes e as folhas da garganta*
> (...) *Partem depois sangrentas,*
> *inomináveis. Partem da noite*
> *noite – extremas e únicas.*

[809] Robert Abirached, *La crise du personnage…, op. cit.,* p. 7.
[810] Notons que nous restons dans l'espace hétérotopique, voir page 11.
[811] Philippe Verrièle, *La Muse de mauvaise réputation, op. cit.*, p. 19.

– E mais nada somos do que o Poema onde as crianças
se distanciam loucamente.

Loucamente. (*OC* : 70, 71)[812]

Notons que, plaçant le sujet à l'écart des enfants, le poète montre une de plus que la folie est toujours une promesse. C'est un état passager qui est, certes, l'état du sujet tel quel il se présente dans les poèmes heldériens ; mais la fragilité de la folie, ou alors son inscription dans le passé – H. Helder utilise presque toujours les temps passés pour désigner l'inspiration comme, par exemple, dans le vers déjà cité de *Última Ciência* : *Pratiquei minha arte de roseira* (*OC* : 438)[813]. Ce vers montre que l'ici et maintenant du texte se trouve déjà en dehors de la folie dont il ne reste plus que la marque d'une promesse non réalisée ou l'ombre de l'objet perdu. Soulignons pourtant que, dans un des derniers textes de « A Faca Não Corta o Fogo », le poète affirme avoir peur que la folie résiste à la mort : *medo? só que o sangue vibre ainda na garganta* (*OC* : 614)[814]. La folie – le sang qui vibre – est alors non pas simplement une promesse, mais une potentialité ; c'est un état auquel le poète a accès et peut toujours avoir accès, comme il l'affirme d'ailleurs dans la première phrase de *Os Passos em Volta*[815]. La folie reste pourtant utopie ; elle une « fuite de la modération et de l'équilibre »[816], comme le signale J.A.C. da Silva.

La folie due à l'érotisme est liée à la folie enfantine par le biais du corps de la mère : *No sorriso louco das mães batem as leves/ gotas de chuva* (…) (*OC* : 47)[817].

---

[812] « Les enfants envahisseurs hantent/ les noms – emplissent d'une folie froide/ intelligente/ les racines et les feuillages de la gorge./ (…) Puis partent, ensanglantés,/ innommables. Partent dans la nuit/ nuit-extrêmes et uniques./ - Et nous ne sommes que le Poème où les enfants follement s'éloignent./ Follement » Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 73.
[813] Voir page 218.
[814] « peur ? juste que le sang vibre toujours dans la gorge ». (TNF)
[815] Voir p. 261.
[816] João Amadeu C. Da Silva, *Os Selos de Herberto Helder: entre a apresentação do rosto e a biografia rítmica*, Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia da UCP, 2000, p. 64.
[817] « La pluie cingle en gouttes légères/ le sourire dément des mères (…) », Herberto Helder, *Le Poème continu..., op. cit.,* p. 45.

Dans le poème « A Fonte » de *A Colher na Boca*, le fils hérite de la folie maternelle, une force gravée dans son corps :

> *Seu corpo move-se*
> *pelo meio dos ossos filiais, pelos tendões*
> *e órgãos mergulhados,*
> *e as calmas mães instrínsecas sentam-se*
> *nas cabeçãs filiais.* (*OC* : 47)[818]

Le corps maternel reste dans le corps du fils comme une empreinte de la force créatrice. De la totalité corporelle – « os », « tendons » –, la force monte à la tête, devenant mémoire. Notons que même la mémoire est désignée par H. Helder comme un corps en action ; elle n'est jamais une caractéristique immatérielle, étant ainsi toujours ancrée dans la chair. Cette mémoire reste un « souvenir figé »[819] et gouverne les « souvenirs en évolutions » qui sont les rencontres avec les autres femmes qui apparaissent tout au long de l'anthologie. Nous allons revenir sur l'érotisme et sur le rôle que joue la mère dans la construction de la relation avec l'autre et avec le corps de la femme dans notre sous-partie « Le corps pluriel »[820]. Pour l'instant, soulignons que la folie érotique reste toujours liée à la mère et à une symbolique primitive du corps féminin, comme nous pouvons le lire dans « A Máquina Lírica » : *As raparigas riam dentro da menstruação* (*OC* : 197)[821]. Le rire, sans doute en rapport avec l'ébriété dionysiaque, donne au sang – donc à la folie – un caractère hystérique. Nous comprenons ici l'hystérie dans le sens que lui confère G. Deleuze lorsqu'il

[818] « Leur corps s'anime/ sous l'action des os filiaux, de leurs tendons,/ leurs organes immergés,/ et les calmes mères intrinsèques s'assoient/ sur les têtes filiales. » *Ibid., ibidem.*, p. 45.
[819] Jean-Yves Tadié, Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris : Gallimard, 1999, p. 136 – 139.
[820] Voir page 341 et suivantes.
[821] « Et les jeunes filles riaient dans leurs menstrues » (TNF).

définit, à partir d'Artaud, le « corps sans organes »[822]. Notons tout d'abord que le poète reste dans les « approches ambigües » dont parle le philosophe. La folie chez H. Helder n'est jamais définie, jamais analysée, elle n'a ainsi jamais d'organisme total, mais que des organes transitoires – comme les « os » et les « tendons » de l'extrait analysé plus haut. En effet, le corps acteur suit de très près la définition du « corps sans organes » dont parle G. Deleuze : « Bref, le corps sans organes ne se définit pas seulement par l'existence d'un organe indéterminé, il se définit enfin par la *présence temporaire et provisoire* des organes déterminés »[823]. C'est par la folie, l'hystérie des « corps sans organes » que le corps se présente souvent chez le poète comme une énumération discontinue des parties du corps, comme dans *Do Mundo : alguns núcleos rútilos, pedaços/ de intestino,/ fígado, testículos, traqueia, placas de testa, se houver/ água nos orifícios, ouro* (*OC* : 519)[824]. Ainsi, le corps acteur n'est pas simplement dépourvu de centre ; son centre se trouve partout, il est mis à nu à chaque geste, dans chaque parole.

Malade extérieurement – par la peau – et à l'intérieur – fou –, le sujet poétique heldérien n'apparaît pas comme une ligne conductrice qui structure le recueil, qui deviendrait par là un recueil bio-graphique. Cela tient à ce que la vie, le bio, est l'acte lui-même sans rapport avec l'acte antérieur – ce qui empêche sa graphie, son récit. Chaque acte n'a de rapport avec l'antérieur que par l'intermédiaire d'un autre corps, celui de la mémoire, des morts, de la mère, etc.

Il nous semble que la poésie heldérienne fait toujours appel à cet autre corps ; le poète est en constante interaction avec lui. Or, comme le souligne P. L. Assun,

[822] « Il y a dans la vie beaucoup d'approches ambigües du corps sans organes (l'alcool, la drogue, la schizophrénie, le sadomasochisme, etc.). Mais la réalité vivante de ce corps, peut-on la nommer « hystérie », et en quel sens ? Une onde d'amplitude variable parcourt le corps sans organes ; elle y trace des zones et des niveaux suivant les variations de son amplitude ». Gilles Deuleze, *Francis Bacon – Logique des sensations,* Paris : Éditions du Seuil, 2002, p. 49.
[823] *Ibid., ibidem.,* p. 50.
[824] « quelques nœuds rutilants, morceaux/ d'intestin/ foie, testicules, trachée, des plaques de front, s'il y a/ de l'eau dans les orifices, de l'or ». (TNF).

« (…) l'irruption de la fonction vocale est traduisible comme appel à l'autre manquant »[825], ainsi la poésie heldérienne se situe précisément dans la « fonction vocale », comme le prouve d'ailleurs le titre de l'anthologie *Ofício Cantante*, les « métiers du chant ».

Dans un univers où toute chose a sa voix, tantôt celle du poète appelant l'Autre, tantôt celle du monde évoquant le poète, le poète domine la parole, mais parfois nous avons l'impression que c'est l'inverse. C'est également cette folie de plusieurs voix qui vibrent toutes dans l'espace et le temps du poème, l'ici et maintenant du chant qui nous allons étudier dans la sous-partie qui suit. *É uma arte louca* (*OC* : 516)[826], nous rappelle le poète dans *Do Mundo*. La folie permet la division entre voix et corps. Et la voix se révèle liée à la contingence de l'instant et à l'éternité, une voix à la fois inspirée et inspiratrice. C'est une voix qui ne se laisse pas fixer, qui part du « je » et qui y retourne quoique, dans ce mouvement de va et vient, le « je » se transforme, acquière d'autres corps ou des corps pluriels. Ce faisant, le poème ne révèle pas l'identité du sujet ; il met en scène le combat entre révélation et création.

II.A.3 – Les flux d'énergies

Dans *Poemacto*, le corps devient un objet chantant, une flèche en quête de chasse et de nourriture :

Imagino o meu corpo, uma colina.

[825] Paul-Laurent Assoun, *Le Regard et la Voix, op. cit.*, p. 30.
[826] « Art de folie ». Herberto Helder, *Le Poème continu…*, p. 305.

Meu corpo escada de estrela.
Nata. Flecha. Objecto cantante.
Corpo com sua morte que canta.
Imagino uma colina com vozes.
(...)
Porque tudo canta e cantar é enorme. (*OC* : 107)[827]

Le corps est à la fois l'organe qui chante et l'espace où le chant se déploie. Par un jeu d'échos, par une pulsion, une vibration du « corps sans organe », la voix du sujet rencontre la voix du monde. Mais cette rencontre reste du domaine de l'imagination, comme le remarque F. Guimarães : « Et qu'est-ce que cet « objet chantant », ce corps imaginé sinon le pouvoir total que le poète, l'auteur, l'acteur ont de transfigurer et d'anticiper la réalité pour être les premiers à la recevoir dans les métamorphoses dont ils sont complices »[828]. Pour nous, le « pouvoir » du poète n'est pourtant pas sans limite ; il n'est pas « total », comme le suggère F. Guimarães. Car la création est conditionnée par les états de dé-nature – maladie, folie, action – dont nous avons déjà signalé l'importance. La voix qui chante dépend de la violence du « saisissement créateur »[829], de l'ouverture, comme nous pouvons le lire dans cet extrait du premier fragment de *Do Mundo,* d'ailleurs absent dans la version de 2009[830] *:*

Abre-me todo a força da palavra encharcada, abre-me através
de abdómen e diafragma, os pulmões, os brônquios, traqueia, a glote,
palato, e dentes, língua,
o côncavo da boca: um canto,

[827] « J'imagine mon corps, une colline./ Mon corps, un escalier d'étoile./ Crème. Flèche. Objet chantant. Corps avec sa mort qui chante./ J'imagine une colline et ses voix/ (…)/ Parce que tout chante et chanter est énorme ». (TNF)
[828] Fernando Guimarães, "Acerca da publicação de "Poesia Toda" de Herberto Helder", *Colóquio/ Letras, op. cit.*, p. 72
[829] Voir page 265.
[830] Voir page III.

a ventania do corpo. (*OPC* : 515)[831]

« Le grand vent » qui vient du corps, le chant du poète[832], est ici le résultat du contact entre le poète et la force féminine puisque celle qui ouvre son corps se trouve nommée dans le premier vers du fragment : *A uma devagarosa mulher* (…) (*OC* : 485)[833]. La voix de la femme, « parole submergée », est ici instrument d'inspiration mais également instrument de violence. La parole de la femme se confond donc avec le « désordre de la chair »[834], de sorte que l'échange entre la voix du sujet et les voix extérieures constitue une polyphonie composée par des voix à la fois contigües et fragmentées. Dominique Rabaté, en se demandant si, lorsqu'on parle de voix, nous ne parlons plutôt pas de sujet, souligne que le mot « voix » porte en lui une dynamique « entre singulier et pluriel » :

> Là où on aurait donc pu craindre ou attendre (selon les points de vue) un retour du sujet unitaire, une « affirmation de maîtrise » selon l'expression que Jean-Pierre Martin utilise à propos de Céline, il faudrait plutôt concevoir un mouvement de pluralisation, la polyphonie dynamique d'un sujet qui ne sait pas par quelle(s) voix il parle. [835]

N'ayant pas de « maîtrise » sur la voix, le poète se voit obligé de feindre un contrôle sur ce jeu tendu qui existe de fait entre l'inspiration, la mise en forme du texte, l'écriture, la réécriture, la lecture, la relecture, etc. L'espace où se déploient les voix est un espace en déséquilibre, chaotique car, en même temps que le poète

---

831 « La force de la parole submergée m'ouvre tout entier, m'ouvre/ à travers abdomen et diaphragme, poumons, bronches, trachée, glotte,/ palais, dents et langue,/ la cavité buccale : un chant,/ le grand vent du corps. », Herberto Helder, *Le Poème continu*, *op. cit.*, p. 303.

832 Soulignons un fois de plus que le titre de l'anthologie est *Ofício Cantante*, que nous pouvons traduire par le « Métier du chant ».

833 « A la très-lente femme (…) », Herberto Helder, *Le Poème continu*, *op. cit*, p. 303.

834 Voir page 256.

835 Dominique Rabaté, « Sujet ou voix ? Quelques remarques théoriques », *Éclats de voix – L'expression de la voix en littérature et en musique,* Paris : Éditions L'improviste, 2005, p. 35, 36.

semble dominer la mise en scène, celle-ci s'impose à lui avec une intensité variable[836]. Chez H. Helder, cet espace où a lieu ce conflit des voix prend souvent la forme de la gorge du poète, une gorge qui est à la fois exposée à la violence et une invitation au plaisir :

> *Mergulhem a voz na minha*
> *treva como uma garganta.*
> *Porque eu tanto desejaria acordar*
> *dentro da vossa voz na minha boca.*(*OC* : 106)[837]

Avant même de nous pencher sur le fragment cité ici, nous devons souligner que cette appel à une polyphonie à l'intérieur du corps n'est pas, pour nous, la mise en scène des conflits intérieurs au sujet ; autrement dit, il ne s'agit pas de ce *Théâtre du je* dont parle Joyce MacDougall[838]. C'est, au contraire, une tentative de dépasser la subjectivité même ; c'est l'affirmation qu'il existe en dehors de la parole poétique un langage poétique auquel, à chaque mot énoncé/écrit par le poète, le sujet dérobe un vocable[839]. Cet acte perpétue et efface le langage poétique lui-même. Il est certain qu'une analyse du sujet basée, entre autres, sur les choix des mots, leur articulation, est possible. Toutefois, notre hypothèse d'une pluralité de corps perturbe la lecture de l'anthologie en tant que récit d'une biographie poétique ; le récit même qui a poussé tant de critiques à qualifier toute la poésie heldérienne comme auto-biographique. Selon nous, le récit biographique se stratifie, devenant une pluralité de

[836] Dans cette sous-partie, nous allons étendre à l'ensemble de *Ofício Cantante* les analyses que nous avons menées pour *Do Mundo.* Voir notre mémoire de Master : Daniel Rodrigues, *La chair du poème,* Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2008.
[disponible sur: http://voixlusophones.canalblog.com/archives/bibliotheque_vl/index.html]
[837] « Plongez la voix dans mes/ ténèbres comme une gorge./ Parce que je souhaiterais tellement me réveiller/ à l'intérieur de votre voix dans ma bouche ». (TNF).
[838] Joyce MacDougall, *Théâtre du je*, Gallimard, 1982.
[839] Nous utilisons ici l'expression vocable car elle contient le radical *vox ;* pour nous, le mot est en action dans la bouche, dans la voix, du poète.

récits ; c'est encore une autre pluralité de voix. Autrement dit, malgré la tentation analytique – voire psychanalytique – qui balise une partie de l'étude sur le poète, pour nous, chaque texte insiste à s'affirmer que dans l'ici et maintenant de l'acte de lecture. Si la construction d'une figure d'auteur doit naître, elle ne se présentera, comme l'affirme P. Eiras en évoquant Barthes et Sade, que sous forme d'« étapes » dans la construction d'un « *Bildungsroman* »[840] inachevé.

Certes, la parole peut être un symptôme ; mais c'est un symptôme qui n'est pas exclusivement celui du sujet. La manifestation du « désordre de la chair », en tant que chair elle-même, est la manifestation de la dynamique entre le sujet et ses multiples possibilités d'être : être-au-monde, être-pour-la-mort, être-animal, être-malade, etc. C'est le propre de l'acteur, sa nature, sa place, sa subjectivité : son hystérie. Le « je » ne se manifeste que dans un certain arrêt du mouvement hallucinatoire qu'est l'écriture de H. Helder ; c'est un coup qui génère un contre-mouvement, une décélération dans la vitesse que la dispersion polyphonique peut engendrer, comme le montre la voix contenue évoquée dans les vers qui suivent : *deve se falar baixo no sítio da primavera, junto/ à terre nocturna* (…) (*OC* : 89)[841]. Entre l'appel du fragment cité auparavant – « Plongez vos voix dans mes ténèbres » – et le contenu des vers ci-dessus, il n'y a qu'un jeu qui fait perdurer le plaisir ; le jeu dynamique entre le « principe de plaisir » et le « principe de réalité », décrit plus haut[842]. Mais l'horizon – utopique – vers lequel se dirigent les voix, n'est autre que l'effacement du timbre de toute voix, afin que la parole poétique puisse enfin devenir poésie. Ou alors il est l'utopie d'une voix qui porterait en elle le sujet tout entier. Remarquons que l'horizon utopique de la voix établit déjà un système de forces qui

[840] Pedro Eiras, *Esquecer Fausto..., op. cit.,* p. 443.
[841] « On parlera tout bas dans les domaines du printemps, près/ de la terre nocturne (…) ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 83.
[842] Voir page 273.

déplace l'utopie vers quelque chose d'autre, vers une utopie qui n'en est pas une. De plus, en ce qui concerne la poésie, la voix n'est qu'un leurre, une stratégie qui fait résonner jusqu'au nom de l'auteur, comme le remarque Jean-Pierre Martin : « La façon dont un nom d'auteur, patronymique ou pas, est toujours pseudonyme, mais le devient toujours plus encore, au fur et à mesure que l'œuvre se déroule, qu'elle se fait entendre, qu'elle résonne, qu'elle comble une attente »[843]. Si la voix en littérature tend à se singulariser sous le nom de l'auteur, la voix poétique n'est pas une simple inscription de la voix, mais une construction qui dépasse chaque texte, définissant ce que nous avons analysé toute au long de notre première partie, à savoir l'œuvre. Mais ce leurre qu'est la voix poétique ne peut pas tout simplement inscrire le scepticisme dans les études poétiques sans que la définition de poésie toute entière ne soit ébranlée. Les liens entre voix et écriture restent fort étroits.

Nous allons donc suivre ici cette chaîne des liens entre voix, sujet et écriture. Pour nous, la voix a une matérialité, c'est elle qui se métamorphose en écriture. C'est un flux d'énergie qui, en changeant sa fréquence d'ondes à chaque fois qu'il se transmet d'un corps à l'autre, nous semble être un moyen pertinent pour saisir le corps du sujet poétique, ses corps, puisqu'à chaque sujet correspond une voix.

II.A.3.a – « et alors je meurs d'être né dans la bouche ».[844]

Nous pouvons établir un rapport étroit entre la voix et l'écriture chez H. Helder. Dans *Do Mundo*, le « moi » s'ouvre et ainsi l'écriture déborde du corps :

[843] Jean-Pierre Martin, « De la voix en littérature : entre roublardise et psychose », *Éclats de voix, op. cit.*, p. 49.
[844] *e então eu morro do que nasci na boca* (*OC* : 516). Herberto Helder, *Du Monde, op. cit.*, p. 115.

Oh mundo escrito dolorosamente nas faixas de seda
saída de bichos como que
plenos, em brasa, mas
macios, saída
do âmago dos bichos. (*OPC,* p. 542)[845]

Le monde déborde du sujet telle la soie du ver. C'est une production corporelle qui fait partie de la nature du poète. Toutefois, ici, l'oralité ne se résume pas à l'inscription de la voix dans un texte ; elle est l'écriture même. Comme le remarque R. Barthes, « L'écriture n'est pas la parole, (…) ; mais elle n'est pas non plus l'écrit, la transcription ; écrire n'est pas transcrire »[846]. Selon lui, la différence entre parole, transcription et écriture réside dans les différentes modulations du corps qui se situent dans le texte. Cette différence entre transcription et écriture suppose une différence radicale entre la poésie mimétique, simple transcription du monde, et une autre poésie, celle qui fonde de par son action d'écrire, d'énoncer, le monde même. R. Barthes réorganise la tradition de la perception poétique tout entière. Il efface la distinction entre une poésie représentative et une autre expressive. J. Rancière explique ainsi la différence :

> La poésie représentative était faite d'histoires soumises à des principes de vraisemblance et de discours soumis à des principes de convenance. La nouvelle poésie, la poésie expressive, est faite de phrases et d'images, de phrase-images qui valent par elles-mêmes comme manifestation de la poéticité (…).[847]

[845] « Oh monde écrit douloureusement sur les bandes de soie/ sortie de vers comme/ pleins, embrasés, mais/ doux, sortie/ du cœur du ver ». Herberto Helder, *Du Monde, op. cit.*, p. 87.
[846] Roland Barthes, *Le grain de la voix*, Paris : Éditions du Seuil, 1981, p. 13.
[847] Jacques Rancière, *La parole muette …, op. cit,* p. 28.

Cependant, dans la poésie contemporaine, il n'y a pas que l'expression ; celle-ci tend à disparaître dans la mesure où le sujet qui devrait s'exprimer disparaît lui-même de l'énonciation. Dans ce cas, l'expression devient une action qui puise dans un centre – fictif, utopique – sa matière-première et qui la créée également. Nous avons déjà souligné le rapprochement entre la matière du poème heldérien et la matière-émotion dont parle M. Collot[848]. Nous pensons que le sujet poétique heldérien se situe véritablement sur une scène hétérotopique. Si nous devons délimiter cette scène, disons pour le moment qu'elle a comme limite inférieure la réalité et qu'au-dessus se trouve l'utopie. Si, sur cette scène, le sujet est en dialogue, dont la forme peut être celle d'une cacophonie, d'une symphonie, d'une aphonie, etc., alors comment reconnaître sa voix ? Pour nous, chez H. Helder, le partage des voix est la quête d'un « je » qui s'exprime, c'est le « sujet en quête d'une voix promise » dont nous parle D. Rabaté[849].

Dès son premier poème publié de façon autonome, H. Helder établit une voix poétique qui se définit comme une voix partagée. En effet, dans *O Amor em Visita,* les premiers vers montrent que la voix poétique contient à la fois celle du sujet et celle de sa Muse : *Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra/ e seu arbusto de sangue. Com ela/ encantarei a noite* (*OC* : 19)[850]. L'appel à la femme à la harpe, la présence de la nuit font partie des éléments sur lesquels se sont basés maints critiques de la poésie heldérienne pour la classer dans la catégorie « poésie orphique ». Pour nous, malgré les éléments indiscutablement orphiques présents dans le texte[851], celui-ci évoque la possibilité d'une poésie orphique qui ne se concrétise pas. Elle ressemble ainsi plus à un cri de désespoir qu'à un chant. Danielle Cohen-

[848] Voir page 251.
[849] Dominique Rabaté, « Sujet ou voix.. », *Éclats de voix, op. cit.*,p. 43.
[850] « Donnez-moi une jeune femme avec sa harpe d'ombre/ et son arbuste de sang. Avec elle/ j'enchanterai la nuit ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 13.
[851] Et même dans son intertextualité avec le *Cantique des cantiques* biblique. Voir page 110.

Levinas remarque que le cri d'Orphée « est déjà en soi une manière de faire entrer le cri d'Eurydice dans l'histoire de la reconquête d'une voix fantasme »[852]. Elle remarque aussi que le fils de la muse Calliope annonce le paradigme de la cohabitation entre la voix sublime et la voix désenchantée :

> La figure d'Orphée souligne cette forme paradoxale dont est atteinte substantiellement la voix. En effet, si Orphée lui-même ne peut se retourner pour voir de ses yeux l'effet que produit l'énigme de son chant, autrement dit, s'il ne peut l'entendre, il ne cesse d'en orchestrer historiquement les diverses apparitions, éclipses et réapparitions.[853]

Ainsi, la poésie heldérienne n'est orphique que parce qu'elle est la mise en scène – nous préférons la métaphore théâtrale à celle de la musique – de cette présence qu'est la Muse. Le chant orphique qui traverse forêts et rivières n'est pas la voix du poète. Celle-ci se rapproche d'une voix rauque ; c'est plutôt une variation lyrique de la voix de Camões à la fin des *Lusiades*[854], ce « poème métaphysique » comme le désigne le poète lui-même, que l'évocation glorieuse des Tagides. Si le poète atteint les registres élevés de la voix de la Muse, la chute dans le néant se profile tout de suite à l'horizon, comme nous pouvons le lire dans *Do Mundo* :

> *Este que chegou ao seu poema pelo mais alto que os poemas têm*
> *chegou ao sítio de acabar com o mundo: não o quero*
> *para o enlevo, o erro, disse,*
> *quero-o para a estrela plenária que há nalguns sítios de alguns poemas*

[852] Danielle Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant : une fenêtre aux ombres*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2006, p. 22.
[853] *Ibid.*, *ibidem*., p. 21.
[854] "Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida" Luís de Camões, *Os Lusíadas*, X, 145. L. Maffei rapproche la fatigue camonienne du poème « Teoria Sentada ». Luís Maffei, *Do Mundo*, *op. cit.*, *p.* 35.

abruptos, sem autoria. (*OC* : 518)[855]

La destruction du monde équivaut ici à l'effacement de la signature de l'auteur ; la voix perd son timbre, sa personnalité. D. Cohen-Levinas explique que cette dépersonnalisation de la voix, qui ne laisse qu'une faible trace du sujet énonciateur, est une caractéristique du chant lyrique du XXème siècle. Toutefois, nous ne le suivons pas lorsqu'il affirme que « c'est précisément grâce à ce processus d'arrachement, puis de transformation, qu'elle [la voix] fut maintenue dans l'inséparation du sonore et du sujet »[856]. Pour nous, dans la poésie heldérienne, le son ne peut être produit que dans le partage entre différents sujets. Le chant est le résultat d'une fusion, certes utopique, mais qui renvoie à l'accomplissement de la pulsion érotique telle que la décrit G. Bataille[857]. Toutefois, cette pulsion et l'utopie fusionnelle ne s'appliquent pas aux corps. C'est par le corps, et uniquement par le corps, que le sujet s'affirme. Nous sommes donc plutôt de l'avis de J. L. Nancy lorsqu'il affirme :

> Deux corps ne peuvent occuper simultanément le même lieu. Et donc, pas vous et moi en même temps au lieu où j'écris, au lieu où vous lisez, où je parle, où vous écoutez. Pas de contact sans écart. (…) Nous n'avons, vous et moi, aucune chance de nous toucher, ni de toucher aux entrées des corps.[858]

L'écart est celui de la folie enfantine[859] ; c'est également l'écart entre le corps et l'image dans le miroir. C'est cette distance qui transforme le mot, l'ouvrant à des

[855] « Celui qui atteint son poème par ce que les poèmes ont de plus haut/ touche au lieu où s'en est fini du monde : je ne le veux pas/ pour le charme, ou l'erreur, dit-il,/ je le veux pour l'étoile qui existe à certains endroits de certains poèmes/ abrupts, sans indication d'auteur ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 331.
[856] *Ibid., ibidem.,* p. 11.
[857] Georges Bataille, *L'érotisme,* Paris : Les Éditions de Minuit, 1957.
[858] Jean-Luc Nancy, *Corpus, op. cit.,* p. 51.
[859] Voir pages 301 – 304.

horizons autres que son signifiant usé de la langue ordinaire. C'est ainsi que « ROMA » devient « AMOR » dans *Photomaton & Vox :*

> *Isso era uma Espelho. Quando chegava, o corpo ficava bem em frente dos crimes, reflectidos de pé, com o seu canto, aquela voz ascencional e sombria dos crimes. Um dia veio disfarçado de cidade santa – ROMA – o corpo da recuperação e continuidade, e ali mesmo, porque o espelho falava esquerdo onde era direito e direito onde era esquerdo, se viu que havia uma inspiração demoníaca – AMOR.* (*PV* : 76)[860]

Le chant représente ici le dialogue entre le corps et son image. Ce n'est que face à son reflet que celui-ci monte et résonne alors comme une voix dans l'espace – *aquela voz ascencional.* La voix est ainsi, pour le poète, une matière visible. Cette même capacité de voir la voix, les sons et le chant ouvre « O Corpo O Luxo A Obra » :

> *Em certas estaçãoes obscessivas,*
> *insondáveis*
> *pela doçura e a desordem, eu vi*
> *sobre*
> *o barulho dos buracos terrestres*
> *as caras* (*OC* : 319)[861]

Si le poète ne voit pas sa voix, les « fracas » sont des visions qui cachent et troublent la présentation des visages. L'environnement, dans des « saisons » spécifiques qui correspondent au moment du « saisissement créateur », émet

[860] « Ceci était un miroir. Quand on arrivait, le corps se plaçait bien en face des crimes, réfléchis debout, avec son chant, cette voix ascensionnelle et sombre qu'est celle des crimes. Un jour il est apparu déguisé en ville sainte – ROME – le corps de la récupération et de la continuité, et du coup, parce que le miroir disait gauche où c'était droit et droit où c'était gauche, on y a découvert une inspiration démoniaque – AMOUR ». (TNF). Remarquons que ROMA et AMOR forment une anagramme parfait en portugais.

[861] « En certaines saisons qui obsèdent,/ insondables/ de douceur et de désordre, j'ai vu/ sur/ le fracas des cavités terrestres/ les faces ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 219

également son chant qui, à la fois, enchante et trouble le sujet poétique. De façon générale, cette voix prend la forme d'une voix féminine. Dans notre étude sur *Do Mundo*[862], nous avons analysé la présence de la voix du sujet, celle de la mère et celle de l'enfant. Reprenons brièvement cette analyse. Au troisième fragment de la première partie de *Do Mundo,* un « je » féminin fait son entrée dans le poème : *Pus-me a saber: estou branca sobre uma arte/ fluxa e refluxa* (*OC* : 485)[863]. Par la suite, nous nous apercevons que c'est un enfant qui parle (l'enfant – *criança* – est féminin en portugais) puisque le poète écrit au neuvième vers : *Diz a criança: a tontura amarela das luzes quando me abro para o vento* (*OC* : 486)[864]. L'ambiguïté ne disparaît pas pour autant ; elle a été accentuée auparavant par le sixième vers – *Diz ela. Reluzo como um carneiro* (*OC* : 486)[865] – où le poète donne la parole sans utiliser les deux points qui expliciteront la prise de parole, trois vers plus loin. Cette ambiguïté annonce déjà la polyphonie du poème. À la mise en scène d'un « je » et d'un « elle » (femme et enfant), le poète ajoute d'autres entités. Il pousse la pluralité des corps à l'extrême : dans le septième fragment, un « tu » fait irruption dans le texte : *Se te inclinas nos dias inteligentes* (…) (*OC* : 486)[866]. Nous avons remarqué alors que l'opposition masculin *versus* féminin permettait au « je » d'osciller entre dialogue, narration et dédicace sans pour autant les différencier. C'est ce que nous a permis d'affirmer que la femme, l'enfant et le sujet mâle ne faisaient qu'un : le poème. Or nous avons, lors de cette première analyse, considéré la promesse de fusion comme un acte accompli. Mais l'inclusion ici du concept foucaldien d'hétérotopie rend maintenant possible l'analyse de cette fusion dans le temps de

[862] Daniel Rodrigues, *La chair du poème…, op. cit.*
[863] « Me vint ce savoir : ma pâleur est sur un art/ de flux et de reflux : » Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 305. Nous soulignons que, dans la traduction, le féminin n'a pas été retenu.
[864] « L'enfant dit : le vertige fauve des lumières lorsque je m'ouvre au vent », *Idid., ibidem,* p. 305.
[865] « Dit-il. Je brille tel un bélier », *Ibid., ibidem.,* p. 305.
[866] « Si par les jours intelligents tu te penches (…) ». *Ibid., ibidem.,* p. 307.

l'énonciation du poème, du temps théâtral de son chant, et permet de percevoir une différentiation entre le sujet poétique, la femme et l'enfant. Il existe certes une série de métamorphoses ou de projections entre les voix mises en scène, mais chaque corps, chaque voix garde la trace de l'Autre ; le poème est discontinuité. La discontinuité qui se dessine entre la voix du poète et celle de la femme du premier fragment s'étend à tout le poème, prenant même la forme d'un tourbillon. C'est comme si le poète aspirait à une parole sans corps pour se fixer ; comme si la lèpre, en s'attachant au corps, le damnait, inscrivant sur ce corps malade la promesse de la mort. Cependant, dans un temps théâtral, il n'y a que des corps ; en effet, plusieurs corps font apparition dans le poème heldérien. Par exemple, à la fin de la première partie de *Do Mundo*, un enfant naît ; le fragment raconte le moment où l'enfant sort du corps qui l'avait abrité et une troisième personne du pluriel s'exclame : *Está vivo!* (*OC* : 492)[867]. La violence de cette individuation est clairement évoquée par la suite :

> *e bateram, cortaram, limparam, estiveram*
> *a ver esse pedaço de matéria fechada, a matéria vibrante aberta*
> *nos orifícios intensos,*
> *vivo!, disseram* (...). (*OC* : 492)[868]

Le corps qui devient « Figure »[869] s'ouvre tout de suite aux nouvelles « connexions » du monde. Il s'échappe pourtant par ces ouvertures qui, comme le souligne J. Rancière cité plus haut[870], ne donnent pas corps à une habitation ou à un sujet complet, abouti. Ce corps d'enfant, où devait habiter la parole poétique, est

[867] « Il vit ! ». *Ibid., ibidem.*, p. 313.
[868] « alors ils dirent : il vit !/ et de frapper, couper, nettoyer,/ regarder ce morceau de matière scellée, matière vivante ouverte/ aux orifices intenses,/ il vit !, dirent-ils (…) ». *Ibid., ibidem.*, p. 313.
[869] Nous pensons ici aux Figures de Francis Bacon telle qu'elles sont décrites par G. Deleuze : « Depuis le début, la Figure est le corps (…). Le corps s'efforce précisément, ou attend précisément de s'échapper. Ce n'est pas moi qui tente d'échapper à mon corps, c'est le corps qui tente d'échapper lui-même par … ». Gilles Deleuze, *Logique des sensations, op. cit.*, p. 23.
[870] Voir page 315.

ouvert aux mutations : ni lui, ni le corps de la femme, ni le corps du poète ne semblent supporter à eux seuls l'entité qui énonce le discours ; ils sont mêlés, écorchés, battus, mais renaissent toujours, se présentent sans cesse au poète et au lecteur comme une promesse de stabilité à venir. S. Rodrigues Lopes remarque :

> L'une des marques de ce processus [l'ouverture de champs de résonnance], visible dans la composition poétique, est l'utilisation de tirets, de signes de ponctuation qui signalent une certaine idée de dialogue (de non-sujets) revêtant parfois la forme d'une oscillation entre lucidité et *pathos*. Ce qui est en cause dans la continuité-discontinuité du poème, c'est la production du multiple : une continuité totalisante, comme celle du discours logique, ou celle du théologique, exclut le discontinu parce qu'elle se ferme aussi bien à la diversité des jeux du langage qu'aux forces du hasard, du jeu ou de la mémoire, qui, en faisant disparaître le sujet énonciateur, laissent dans les énoncés les marques de leur absence ; au contraire, l'incessant mouvement d'émergence/ effacement d'un sujet dans le poème ouvre à sa surface les brèches qui annoncent la continuité du devenir. [871]

Le mouvement d'émergence et d'effacement du sujet dans le poème dont nous parle S. Rodrigues Lopes s'oppose à « l'inséparation du sonore et du sujet » soutenue par D. Cohen-Levinas. Le poème est une tentative de stabiliser cet enfant en lui donnant un nom ; toutefois, le poète écrit : *Desfaçam-me do nome, o grande coágulo de sangue* (*OC* : 528)[872]. Le nom est une blessure, tout comme l'est le poème. Ainsi, d'une part le poème nomme les choses et le poète, d'autre part il est en soi l'expérience douloureuse de la quête du nom, il est donc justement l'absence de nom : *Trabalho um nome, o meu nome, a dor do sangue* (*OC* : 524)[873]. L'importance donnée au thème de la douleur montre que le chant, chez H. Helder, n'est jamais

[871]Silvina Rodrigues Lopes, *A Inocência..., op. cit.,* p. 14 et 15.
[872] « Qu'on défasse mon nom, grand caillot de sang », Herberto Helder, *Du Monde, op. cit.,* p. 115.
[873] « Je travaille un nom, mon nom, douleur de sang », Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 337.

éloigné du cri. C'est un flux d'énergie qui part du sujet ou est dirigé vers lui. Mais le nom ne peut se révéler que dans un chant désincarné, c'est-à-dire dans un chant qui sublime la présence de celui qui chante et aussi du personnage qu'il aurait pu espérer incarner[874]. De cette façon, la musicalité promise – un chant pour enchanter la nuit, comme l'est le chant désiré dans *O Amor em Visita* – est clairement mêlée au *pathos*, comme l'illustre cet extrait : *Morte, aqui, num poema, atrás, adiante,/ morte com música* (*OC* : 518)[875]. La musicalité imparfaite du poème montre que, à l'époque contemporaine, la relation entre musique et poésie ne va pas de soi ; il semble même que, tout en évoluant autour de cette relation, l'on évite d'éclairer sa nature. Revenons sur l'extrait de *Do Mundo* cité plus haut[876] où la voix est strictement liée au corps. Ici, le chant est le fruit d'un mouvement intérieur du poète ; le mouvement corporel dont il est question ne distingue pas chant et parole. Il se déroule dans un espace interne. Le sens de la parole est encore lié à la masse sonore : signifiant et signifié sont mêlés, le poème est premier, est signe à l'état pur.

Parole et écriture correspondent également l'une à l'autre et l'une avec l'autre par un jeu d'écho dans l'anthologie. *Ofício Cantante* s'ouvre par la citation en français d'André Le Milinaire, « Or on ne peut pas ne pas parler » (*OC* : 6), reprise à la fin de « A Faca Não Corta o Fogo » dans le corps du poème où elle devient : « et parce que l'on ne peut pas ne pas écrire » (*OC* : 616). De plus, le « métier du chant » que le nom de l'anthologie suggère débute par l'impératif « Parlons », dans « Prefácio » et se clôt par « poème dit ». Chant, parole et écriture semblent se confondre chez le poète. Dans ce « métier du chant » la parole dite – qu'elle soit murmurée, étouffée, etc. – remplace le chant à plusieurs reprises. Mais si la voix reste une zone d'ombre dans cette espace complexe entre les différents métiers de la

[874] Ne serait-ce celle-là la voix de Alberto Caeiro pour les autres hétéronymes de F. Pessoa ?
[875] « Mort, ici, en un poème, derrière, devant,/ mort avec sa musique. », *Ibid.*, *ibidem.*, p. 331.
[876] Voir page 321.

parole – dire, chanter, crier, écrire, parmi tant d'autres – qu'est que la voix ? Paul Zumthor refuse sa matérialité :

> Indéfinissable autrement qu'en termes de rapport, d'écart, d'articulation entre sujet et objet, entre l'Un et l'Autre, la voix reste inobjectivable, énigmatique, non spéculaire. Elle interpelle le sujet, le constitue et y imprime le chiffre d'une altérité.[877]

La définition de P. Zumthor, en refusant la matérialité, spatialise la voix ; elle devient « l'écart ». Chez H. Helder, cet espace n'est pourtant pas un simple écart, une distance ; il est une discontinuité. Le fait de situer la polyphonie de sa poétique dans la gorge[878] ou dans la tête conforte notre point de vue car l'écart suppose une spatialisation extérieure au corps et la gorge désigne un espace contraire, l'intérieur. Suivant sa définition de la voix, l'essayiste distingue la voix produite de la voix entendue. Pour le premier, la voix tend à une matérialisation : « Pour celui qui en produit le son, elle rompt une clôture, libère d'une limite que par là elle révèle, instauratrice d'un ordre propre : dès qu'il est vocalisé, tout objet prend, pour un sujet, au moins partiellement, statut de symbole »[879]. Si nous voyons ici une certaine matérialisation, c'est parce que, pour H. Helder, le symbole n'est pas simplement un statut ; il est tout d'abord une réalité spatiale, comme nous pouvons le lire dans *Photomaton & Vox* déjà cité dans notre première partie[880]. Notons ici que le poète refuse tout d'abord les statuts de la parole – les « lois », les « mécanismes » - pour les spécifier par la suite. Et soudain, cet espace devient matière ; il est le « métal », sur lequel on applique la force créatrice. Mais cette voix, lorsqu'elle atteint son

[877] Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983, p. 16.
[878] Voir page 312.
[879] Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*, p. 16.
[880] Voir page 214.

interlocuteur, provoque une ouverture égale chez l'auditeur à celle que la projection du symbole induit chez le sujet qui parle :

> L'auditeur écoute, dans le silence de soi, cette voix qui vient d'ailleurs ; il en laisse résonner les ondes, recueille leurs modifications, tout « raisonnement » suspendu. Cette attention devient, le temps d'une écoute, son lieu, hors langue, hors corps.[881]

P. Zumthor souligne le fait que la voix est une réalité hors corps. La voix part du silence de l'émetteur et atteint le silence de celui qui écoute. Ajoutons qu'elle n'implique pas, dans ce mouvement, l'échange d'un message ; avant le langage, la voix crée l'espace et se l'approprie en démarquant les frontières de l'Un et de l'Autre. Dans « A Faca Não Corta o Fogo », H. Helder affirme que l'auditeur est un inconnu : *aí é que se ouve a gramática cantada, imagine-se, cantada para sempre sem se ver a quem,/ baixo ressoando,/ alto ressoando* (*OC* : 579)[882]. Remarquons que le message se concentre sur la langue elle-même, « grammaire rêvée ». Il se confond avec la forme, l'organisation des ondes sonores. Ainsi, H. Helder rejoint P. Zumthor pour qui le langage est un parasite – une maladie – de la voix :

> Le langage, elle [la voix] ne le porte pas : il transite en elle, et n'y laisse aucun sillage. Peut-être, dans nos mentalités profondes, la voix exerce-t-elle une fonction protectrice : elle préserve un sujet qui menace son langage, freine la perte de substance que constituerait une communication parfaite. (…) Son usage procure une jouissance, joie d'émanation, que sans cesse la voix aspire à réactualiser dans le flux linguistique qu'elle manifeste mais qui la parasite.[883]

[881] Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*, p. 16.
[882] « c'est là que l'on entend la grammaire rêvée, imaginez-vous, chantée pour toujours sans qu'on sache pour qui,/ qui résonne très bas,/ qui résonne très haut ». (TNF).
[883] *Ibid.*, *ibdem*., p. 12 et 13.

Le chant s'est approprié les frontières entre la voix et le langage. Il n'est pas rare d'entendre des cris, ou des silences comme des traits constituants une composition musicale ; il suffit de penser aux silences de John Cage[884] ou aux cris qui caractérisent les compositions de Meredith Monk. Personne ne peut affirmer que l'articulation de la parole sous-tend le chant, les vocalises en sont la preuve. Toutefois, personne ne nie la relation entre les deux : « une grande partie du langage musical dialogue avec le langage naturel tel quel : celui de l'homme »[885], ajoute D. Cohen-Levinas. Ainsi, le langage dépasse lui aussi la parole car silence, cri et murmures s'inscrivent dans le langage. La voix ne peut être pensée sans le langage. H. Meschonnic remarque : « Le langage parle du langage. Ce qu'il montre le mieux, c'est ce que vous en faites. Par là nous sommes tous tout entiers nous-mêmes le contenu du langage »[886]. Or, la voix est une partie du « tout entier » que nous sommes. H. Helder affirme dans *Photomaton & Vox* : *É na linguagem que a experiência se vai tornando real. Sem ela não há uma efectiva imagem do mundo* (*PV* : 137)[887]. C'est comme si le poète affirmait que tantôt le mot fait référence au monde, tantôt il le cache. Penser la parole poétique comme une musique l'arrache à une production sémantique univoque, car l'introduction de ces concepts – qui font appel à la voix mais s'éloignent du langage – dans la compréhension de la poésie fait que la création des sens s'ouvre, donnant ainsi un nouveau souffle à chaque mot : *Como entra ar na gramática!* (*OC* : 518)[888]. Dans l'expérience du poème, la confusion entre langage musical et langage du dire est le fruit de ce que l'on ne peut pas penser le son, et donc la voix, sans la contradiction qui est le langage. Si « le

[884]Le compositeur est évoqué dans un poème de « A Faca Não Corta o Fogo » : *um poema é a melhor crítica a um poema/ John Cage* (*OC* : 603, 604). « Un poème est la meilleur critique à un poème/ John Cage ». (TNF).
[885] Danielle Cohen-Levinas, *La voix…, op. cit*., p. 28.
[886] Henri Meschonnic, *La rime…, op. cit.,* p. 17.
[887] « C'est dans le langage que l'expérience devient réelle. Sans lui, il n'existe pas d'image effective du monde ». (TNF).
[888] « Comme l'air entre dans la grammaire. », Herberto Helder, *Du Monde, op. cit.,* p. 79.

poème est une critique du langage et de la société »[889], son écriture doit avoir pour objet une parole au-delà du dire. Manuel Gusmão définit H. Helder en ces termes :

> Quelqu'un qui se représente la longue figure de la poésie comme un « chant », un « métier du chant » tout en étant une voix qui s'y inscrit, l'écriture d'un corps à écrire. Quelqu'un qui relance à sa façon ce long désir de musique qui anime la poésie, symphonie concertante de complicité et de rivalité.[890]

Pour nous, la manière dont H. Helder « relance » le « désir de musique » se vérifie dans l'extrême expansion de sa conception de la voix et du chant. Pour H. Helder, la voix est un échange de matière, échange énergétique entre le sujet et le monde. C'est l'action concentrée du corps-acteur sur des zones très précises que sont les orifices corporels. P. Zumthor remarque qu'en latin le mot « origine » est issu du mot « bouche », « orifice » :

> [U]ne langue comme le latin attache étymologiquement à la bouche (*os, oris*) l'idée d'« origine », cet « orifice » signifie aussi bien entrée que sortie : toute source est de l'ordre de la voix, issue d'une bouche, qu'elle soit conçue comme l'envers de l'exil ou comme lieu de retour.[891]

Ainsi, toutes les références à la bouche, au souffle, au murmure et à la déglutition dans *Ofício Cantante* sont reliées à l'idée d'origine, d'où l'*oroboro*, le cercle continu entre vie et mort de la poésie de H. Helder. Le flux d'énergie part du sujet poétique et revient à lui ; dans son trajet, la voix fonde le monde et fonde également le sujet. La voix incarne le flux énergétique qui parcourt la « machine

[889] Henri Meschonnic, *La rime …, op. cit.*, p. 19.
[890] Manuel Gusmão, « Herberto Helder … », *Le Poème continu…, op. cit.*, p. 351.
[891] Paul Zumthor, *Introduction …, op. cit*., p. 15.

lyrique », la met en branle, sans jamais dévoiler sa source, car la source elle-même est sa production.

II.A.3.b – « Nul ne sait d'où cela souffle ».[892]

A la fin du quatrième fragment de *Do Mundo*, le poète explique que le sujet poétique est le fruit du poème lui-même :

> *O mistério é só este: primeiro são cor de pólen,*
> *transfundem-se depois em palavras siderais, botânicas.*
> *As frutas adoçam-se.*
> *Sacode-se a árvore do ar: eu cá sou de plutónio, chamejo, caio.*
> *Os dias separam-se das suas trevas internas.* (*OC* : 487)[893]

Tel un « fruit » où se concentre le sucre, élément sacré de l'échange – alimentation –, le sujet murit et tombe. Son corps est un élément radioactif, le « plutonium », concentré d'énergies issu des mystères. Le « je » fait irruption après les deux points qui soulignent le dialogue entre le poème et son énonciateur. La voix du sujet est ainsi à la fois énonciatrice et énoncé, sujet et objet du discours. H. Meschonnic le souligne : « (…) [La voix est] *l'intime extérieur*. Ce qui rend compte de la métaphore de la voix pour l'écriture, et pour l'écrivain. Acte de langage, acte du sujet »[894]. Le critique pose ici la voix comme le dévoilement paradoxal de l'intimité. Dans la voix, l'intime est extérieur ; elle est espace. M. Collot accepte également cette « intime extériorité » :

---

[892] *Ninguém sabe de onde pode soprar* (*OC* : 503). Herberto Helder, *Du Monde, op. cit.,* p. 71.
[893] « Le mystère est tout simplement celui-là : ils sont d'abord couleur de pollen./ puis se transfusent en mots sidéraux, botaniques./ Les fruits s'adoucissent./ L'arbre de l'air s'ébroue : je suis de plutonium, je flamboie, je tombe./ Les jours se séparent de leurs ténèbres internes. », Herberto Helder, *Du Monde, op. cit.*, p. 45.
[894] Henri Meschonnic, *La rime …, op. cit.*, p. 320.

> Ce sujet est toujours plus au moins un *moi*, une personnalité constituée de caractéristiques individuelles, façonnée par une histoire singulière ; mais dans l'expérience et l'écriture poétique, ce *moi* tend à devenir un *je*, - un être défini par la parole qu'il profère et par le mouvement extatique qui le porte à la rencontre des autres et des choses, ou à la rencontre de sa propre et plus intime altérité, de son inconscient. [895]

Mais dans l'univers heldérien, l'extérieur est toujours en rapport avec le sujet lui-même. Dans *Do Mundo,* ce « moi » est le poème en soi : – *obreiro e obra são uma só forma instantânea/ do verbo ouro nativo* (*OC* : 505)[896]. Le sujet ne peut donc être la seule source énergétique de la création puisque il se dédouble, et se fragmente, devenant l'œuf et la poule. La poésie heldérienne porte en elle-même la dimension de l'espace entre le « moi » et l'autre, tout comme elle déploie le « moi » sur l'espace et sur l'autre. Si le sujet n'est pas la source, d'où jaillit donc l'énergie créatrice ?

Notre tradition occidentale a assimilé le mystère de la source énergétique de la vie – l'énergie créatrice – au mythe de Dionysos, le Dieu au corps éclaté qui sème chaque fin d'hiver son énergie sur la terre. Dionysos a un rapport étroit avec l'orphisme, comme le signale J. M. Magalhães :

> Orphée serait le fondateur d'une tradition religieuse dont le dieu, dans diverses analyses, serait Dionysos. Il se rapproche aussi d'un autre dieu, d'un peuple originaire de contrées encore plus au nord que la Thrace grecque, appelé Apollon Hyperboréen. Le conflit de ces deux approches pourrait constituer le fondement de la coexistence, à travers sa figure, de la tradition légendaire de cultes ctoniques alliés à l'idolâtrie du sauvage dieu de la montagne, Dionysos, d'un côté, et des qualités d'aménité, de

[895]Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure …, op. cit.,* p. 155.
[896] « – ouvrier et œuvre sont une même forme instantanée/ du verbe or natif ». Herberto Helder, *Du Monde*, *op. cit.,* p. 75.

> douceur et même de suavité, dépourvues d'attributs guerriers, d'un autre.[897]

Nous avons déjà signalé que plusieurs critiques trouvent dans la poésie heldérienne, des traits qui la rapprochent de cette tradition hermétique. En effet, depuis l'article d'António Ramos Rosa intitulé « Herberto Helder – Poeta Órfico »[898], la critique n'a cessé d'invoquer, même implicitement, ce lien. Pourtant, J. M. Magalhães note que cet article, donc toute une partie de la critique née de celui-ci, évite de traiter de la définition de l'orphisme lui-même :

> On ne perçoit nullement [dans l'article d'António Ramos Rosa] en revanche une quelconque exploration significative de ce que le titre semble vouloir traiter, l'auteur se limitant à une simple équation entre le visionnaire et l'orphique, et à une liaison rapide à deux noms représentatifs de la continuité supposée de la tradition orphique à des moments significatifs d'une certaine propension, entre le début du siècle dernier et le commencement de celui-ci, à l'usage poétique de la « métaphore » Orphée. [899]

Si nous recherchons la source de l'énergie créatrice, nous devons tout d'abord comprendre l'orphisme. La culture orphique naît de la lecture des *Hymnes orphyques*. Jean Rudhardt commente ces textes :

> Comme je l'ai dit, les hymnes sont de simples prières ; nous ne devons y chercher le clair exposé d'aucun système mais, s'il s'adressent à de nombreuses divinités, il est parfaitement arbitraire de supposer que nul lien ne lie ces divinité entre elles dans l'esprit de ceux qui répètent les

[897] Joaquim Manuel Magalhães, «Herberto Helder …», *Rima Pobre, op. cit.,* p. 128.
[898] Nous avons déjà signalé l'importance de l'article du poète dans notre première partie. Voir p. 16. António Ramos Rosa, "Herberto Helder: Poeta Órfico", *Poesia..., op. cit.*
[899] Joaquim Manuel Magalhães, «Herberto Helder ...», *Rima Pobre, op. cit.,* p. 126.

> hymnes et qu'elles ne s'ordonnent pas pour eux dans un ensemble comparable à ceux que les fragments nous font connaître.[900]

La tradition veut que ces fragments aient été écrits par le dieu poète et chanteur lui-même. Dario Sabbatucci[901] remarque, lui, que, pour la culture hellénique, le talent de musicien d'Orphée prévaut sur celui de magicien. Il explique que la *mousiké* désignait bien plus que le musicien et le chanteur ; elle s'apparenterait au sage, à quelqu'un d'instruit et de raffiné dans le système des valeurs grecques, en opposition à l'*àmousos*, quelqu'un d'ignorant, sans intelligence. La tradition a pourtant retenue la figure du mage qui se confond avec celle du sage. Quant à l'orphisme, peu à peu, il est devenu un *topos* du lyrisme, une simple référence qui relie la poésie moderne à celle des origines. Y. Tadé remarque :

> Les poètes romantiques ne disposent pas d'autres outils conceptuels que ceux qui leur ont été légués par une longue tradition. Comme les classiques, comme les anciens, ils parlent d'inspiration, de muse, d'enthousiasme. Ils usent et abusent des images de luths et de lyres. Mais avec la vague conscience d'une inadéquation entre cette imagerie et l'expérience renouvelée qu'ils ont de la poésie. (…) Comment concilier cette intériorité de la poésie avec la fiction d'une inspiration qui descendrait du ciel ? Car en même temps qu'il affirme la priorité de la « pensée intime », l'artiste romantique ne cesse de se référer à une transcendance.[902]

---

[900] Jean Rudhardt, « Quelques réflexions sur les hymnes orphiques », *Orphisme et Orphée en l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève : Librairie Droz, 1991, p. 7 – 11.

[901] D'après D. Sabbatucci, le statut de mage a comme origine la lecture non grecque – celle d'un égyptien - de la culture hellénique de l'âge classique. En effet, chez les Grecs, la dimension magique d'Orphée est toujours liée à celle du chanteur, mais l'étranger découvrant cette culture a séparé les deux dimensions. De plus, la distinction faite par Pausanias, à l'âge gréco-romain, d'un Orphée grec et d'un autre originaire de la Thrace, est le fruit de la même traduction de valeurs, qui ne sont plus celles de l'âge classique. Dario Sabbatucci, « Orfeo secondo Pausania », *Orphisme et Orphée en l'honneur de Jean Rudhardt*, *op. cit.*, p. 7 – 11.

[902] Yves Tadé, « L'émergence ... », *Figures du sujet…, op. cit.*, p. 29.

De fait, l'enthousiasme dionysiaque et la révélation orphique deviennent des métaphores et ne désignent plus une lignée poétique en rapport avec la religion hellénique. La source de ce vide elle aussi semble ne plus être à l'origine de la création, comme le remarque J. C. Pinson :

> La notion d'enthousiasme, il est vrai, n'est plus qu'une métaphore, et le poète moderne ne peut plus se représenter (ni même, ainsi que le pouvait encore les poètes de la Pléïade, feindre de se représenter) comme l'élu des dieux, comme « porte-voix » d'Apollon ou de Dionysos. Pour lui, plus rien désormais ne coule de source, parce qu'il n'y a plus de source : à l'autre côté de la chaîne dont parle Platon dans le *Ion*, il n'y a plus de souffle divin, de parole originaire et sacrée.[903]

Ce n'est qu'avec le surréalisme que la source retrouve une réalité dans laquelle le poète peut puiser son énergie créatrice. C'est encore J. C. Pinson qui explique :

> (…) les surréalistes, prompts à s'emparer des découvertes freudiennes, sécularisent la Muse en la logeant dans l'inconscient. Le saisissement inspiré, dès lors, devient aliénation aux forces obscures du désir qui parlent en l'homme à son insu. La fureur qui s'empare du poète, dans l'« écriture automatique », n'est plus de l'ordre de la *mania* inspirée par les dieux, mais de l'ordre du *nosos*, la folie pathologique fermentant dans les souterrains de l'inconscient.[904]

Or, plusieurs facteurs nous invitent à réfuter les liens entre la poésie heldérienne et l'orphisme. Nous avons déjà noté que H. Helder rejette le surréalisme et ses méthodes. De plus, le récit orphique lui-même semble, en s'éloignant de son origine dionysiaque, prôner une sublimation qui nous paraît très éloignée de l'univers

[903] Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète…*, *op. cit.*, p. 88.
[904] *Ibid.*, *ibidem.*, p. 89.

extrêmement érotique du poète. En effet, après la deuxième mort d'Eurydice, Orphée erre de par le monde en chantant ; mais il méprise toutes les autres femmes[905] et devient pèlerin. Or, le poète est loin de mépriser la figure de la femme. L'une des critiques les plus pertinentes du lien entre poésie heldérienne et orphisme est l'étude menée par P. Eiras, *Esquecer Fausto*. En effet, la partie dédiée à H. Helder commence par une relecture des icônes d'un *cosmos* totalisant (mère, or, etc.) présentes dans l'œuvre de H. Helder. Or, l'orphisme chante un Monde organisé dans sa totalité. P. Eiras affirme :

> Ce modèle de lecture présuppose la possibilité d'une systématisation de l'hétérogénéité du « Monde » (de par sa majuscule initiale, « Monde » est déjà la formulation d'une totalité ordonnée, exprimable à travers une parole qui fonctionnerait également comme sa propre icône). La définition de la *techné* poétique [selon António Ramos Rosa] donne de l'emphase à ces présuppositions, permettant une compréhension du poème au-delà des « limites » à transgresser, mais à l'intérieur desquelles se trouve déjà l'« illimité ». [906]

Nous appuyons les propos de P. Eiras, car la notion de limite et de transgression fondent toute l'éthique du sujet heldérien. Sans la notion de limite éthique et de transgression, plusieurs passages de la poésie heldérienne seraient vidés de leur force et même de leurs sens, comme le vers de « A Faca Não Corta o Fogo » qui suit : *álcool, tabaco, anfetaminas, que alucinação, mijo cor de ouro e esperma*

[905] Cependant, comme nous allons le voir par la suite, le lien entre Orphée et l'introduction de l'homosexualité dans la Thrace nous semble pertinent car elle est en partie expliquée par cette répulsion des femmes qui suit la mort d'Eurydice. Jan Bremmer remarque que le culte d'Orphée était réservé aux hommes, si bien que son temple au pied du mont Olympe était interdit aux femmes. Jan Bremmer, « Orpheus : from Guru to Gay », *Orphisme et Orphée…, op. cit*., p. 13 – 30.
[906] Pedro Eiras, *Esquecer Fausto..., op. cit.*, p. 379.

grosso (*OC* : 570)[907]. Notons que, dans cet extrait, l'hallucination n'existe qu'en tant que transgression d'une certaine norme.

Sans rapport direct avec l'article d'A. Ramos Rosa, la publication de *A Inocência do Devir* a également contribué à redéfinir la compréhension de la poésie heldérienne en ouvrant la voie à une nouvelle lecture de l'obscurité heldérienne : les icônes de la totalité ne sont plus les marques d'une vision du *cosmos* organisé, mais celles d'une totalité hors poème, celle de l'avenir.

Dans le cadre de notre recherche sur les flux d'énergie chez H. Helder et leur rapport avec la voix, le chant et la poésie, nous trouvons dans les « machines désirantes » de G. Deleuze et F. Guattari une piste non négligeable pour la compréhension des flux, mais également pour celle du sujet poétique lui-même. Partons d'un extrait de *Do Mundo* :

> *A água jorra no caos, fecha-se a água nos tanques:*
> *bebe-se. Mergulha dentro da água*
> *um galho*
> *de estrelas maduras. O esperma torna-se espesso.*
> *Morre-se de alvoroço.*
> *Ressuscita-se, hoje.* (*OC* : 514)[908]

Au départ de cet extrait se situe la confrontation d'un individu impersonnel, le « on », avec les eaux qui jaillissent. L'individu ne s'attend pas à ce que cet élément, lié à la femme, surgisse ; l'espace est donc non nommé, oscillant entre le chaos – la projection de l'état psychique de l'individu troublé par cet objet de désir qui se trouve d'un seul coup face à lui – et un espace délimité, donc organisé – les cuves.

[907] « alcool, tabac, amphétamines, quelle hallucination, la pisse couleur d'or et le sperme épais », (TNF).
[908] « L'eau jaillit dans le chaos, on enferme l'eau dans les cuves :/ on boit. Dans l'eau plonge/ une pousse/ d'étoiles mûres. Le sperme s'épaissit./ On meurt d'émoi./ On ressuscite, aujourd'hui. ». Herberto Helder, *Du Monde, op. cit.,* p. 91.

Le sujet se jette alors sur la source : il en boit, il y plonge. Notons que, pour qualifier une machine de « machine désirante », il faut tout d'abord qu'il y ait désir. « Sans doute toute production désirante est déjà immédiatement consommation et consumation, donc « volupté » »[909], précisent G. Deleuze et F. Guattari. L'évocation du « sperme » dans la citation montre que l'individu, alors caractérisé par une sexualité masculine, porte en lui une certaine réserve de liquide. Mais son liquide devient concentré et tend vers la solidification – « le sperme s'épaissit ». La semence masculine inscrit un autre parallèle entre l'individu et la source : le jaillissement et l'acte de jouir. La jouissance masculine, à la différence de celle de la femme, a pour conséquence la mort. C'est comme si le désir avait été réalisé et donc anéanti. Cependant, l'individu revient soudain et la résurrection nous invite à songer à deux hypothèses. La première est celle du corps glorieux, tel le corps d'Eurydice sorti des enfers. Celui-ci dessine la ligne d'horizon, l'utopie. La deuxième s'oppose à la première car le corps qui revient n'est que celui de l'individu désormais devenu sujet, celui d'Orphée qui, revenu des enfers, ne peut être que lui-même, sans jamais pouvoir être habité par le corps fantôme de sa bien-aimée. La deuxième voie nous paraît plus pertinente, correspondant à la version dysphorique du mythe orphique. Dans ce cas, le sujet correspond à sa description par les auteurs de *L'anti-Œdipe* :

> (…) le sujet, produit comme résidu à côté de la machine, appendice ou pièce adjacente à la machine, passe par tous les états du cercle et passe d'un cercle à l'autre. Il n'est pas lui-même au centre, occupé par la machine, mais le bord, sans identité fixe, toujours décentré, *conclu* des états par lesquels il passe.[910]

[909] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'anti-Œdipe, op. cit.,* p. 23.
[910] *Ibid., ibidem.*, p. 25.

Ce décentrement radical de la compréhension des flux d'énergie qui fondent le sujet redistribue les rôles du théâtre heldérien des voix : l'action de la machine, la production en soi occupent désormais le centre de la scène. Ni le « je » masculin, ni le « tu »/« elle » de la source ne jouissent du rôle principal ; c'est le dialogue lui-même qui prend toute la place. C'est ainsi que le sujet heldérien s'éloigne de toute la tradition romantique de l'orphisme pour qui le dialogue entre le poète et le monde, la quête d'Eurydice, la descente aux enfers, ne sont qu'un reflet d'un sujet dédoublé dont le dédoublement ne fait qu'affirmer sa place de « je », comme c'est le cas pour le sujet décrit par Y. Tadé :

> Ce sujet clivé entre le « je » et « l'autre » peut être mieux encore représenté comme un sujet triangulé entre trois types de relations : relation du « je » lyrique avec un « tu », allocutaire dont le lecteur est la figure privilégiée – avec un « tout » qui lui parle et dont il est lui-même l'allocutaire, ou dans lequel il tend à se fondre -, avec un « il » enfin qui lui confère son énergie et dont il n'est que le porte-parole.[911]

En effet, le sujet heldérien se présente « clivé ». Notons que, dans les poèmes où le sujet parle à un « tu » incarné par un lecteur, la communication ne peut avoir lieu que dans un espace utopique où le « je » et le « tu » partagent le même espace subjectif. Par exemple, la voix s'efface dans « Para o Leitor Ler De/Vagar » :

> *Leitor acentuado, redobrado leitor moroso.*
> *Que entende o relato sem poros,*
> *o mês atroz dealbado sobre a pedra*
> *Sem orelhas, pedra sem boca. E que desce os dedos*

[911] Yves Tadé, « L'émergence … », *Figures du sujet…, op. cit.*, p. 17 et 18.

sobre. Meus dedos pelo ar. E toca e passa.(*OC* : 129)[912]

Le lecteur idéal, celui qui est aussi lent que le poète, est confronté à un texte qui n'a pas de voix, pas de bouche, pas d'oreille, c'est-à-dire sans orifice de communication. Cette communication utopique, pourtant menacée à la fin du poème par une vague qui ira inonder l'espace – (…) *Um livro que vai morrer depressa./ Depressa antes. Que a onda venha, a onda* (*OC* : 130)[913] –, ressemble au contact avec une pierre, l'auteur, *pedra pedríssima* (*OC* : 128)[914], et avec le lecteur, « saphir »[915]. Non désirante, elle est sublimation. Cependant, la menace des eaux, l'élément qui précisément instaure le désir, se profile. Cette communication est en suspens dans le temps ; la lenteur du poète et du lecteur semble ici désigner un espace hors temps.

Un autre poème, cette fois-ci de « A Faca Não Corta o Fogo », constitue l'extrême opposé de celui de *Lugar* que nous venons de commenter. Ici, le poète est pur désir, désir de destruction :

> (…) e escrever poemas cheios de honestidades e várias e pequenas
> digitações gramaticais,
> com piscadelas de olho ao "real quotidiano",
> aqui o autor diz: desculpe, sr. dr., mas:
> merda!, *1971 – e agora,*
> *mais de trinta anos na cabeça e no mundo,*
> *e não,*
> *não um dr. Mas mil drs. De um só reino,*
> *e não se tem paciência para mandar tantas vezes à merda,*
> *oh afastem de mim o reino,*

[912] « Lecteur accentué, redoublé et lent lecteur./ Qui comprend le récit sans pores,/ le mois atroce blanchi sur la pierre/ sans oreille, pierre sans bouche. Et qui descend ses doigts sur./ Mes doigts en l'air. Et qui touche et passe ». (TNF).
[913] « Un livre qui va mourir vite./ Encore plus vite avant. Que la vague arrive, la vague ». (TNF).
[914] « pierre pierrissime ». (TNF).
[915] *Todo o leitor é de safira* (*OC* : 128). « Tout lecteur est saphir ». (TNF).

afestem-nos a eles todos, atirem-lhes aos focinhos o que puderem dela,
sim até se acabar a mirífica montanha,
ó stôr não me foda com essa de hsitória literária,
o stôr passou-se da puta da mona,
a terra extravasa do real feito à imagem da merda,
e então vou-me embora,
quer dizer que falo para outras pessoas, (OC : 578).[916]

Ici, le poème regorge d'exclamations – « oh », « eh ». Toute est voix, cri, échange. Le dialogue est pure matière ; c'est la « merde » qui transite entre les interlocuteurs. Il s'agit aussi d'une relation sexuelle intense, d'un viol. La parole du critique qui semble identifier, dès 1971 – date de publication de « Vocação Animal », de l'écriture de « Antropofagias » et du début de la collaboration de H. Helder avec le quotidien *Notícias* en Angola – un rapport entre ces textes et la « réalité quotidienne », est rapportée par le poète lui-même. Le sujet se concentre, se produit. Sa position dans le débat, devient plus claire au fur et à mesure que le ton monte. Une fois sa position établie, le sujet prend congé et s'évade. Il passe du centre aux marges. Les nouveaux interlocuteurs se trouvent ailleurs, à côté de cette « machine désirante » qui motive et met en branle la parole, les cris et les insultes : *alguém lá fora dança na floresta devorada* (*OC* : 579)[917]. Cette quête d'un ailleurs où réside l'énergie créatrice prend la forme d'une série de transgressions des tabous. C'est en dépassant la frontière, que le sujet peut « avoir un nombril », comme dans cet extrait de « A Faca Não Corta o Fogo » :

[916] « (…) *et écrire des poèmes plein d'honnêteté et de plusieurs petites protubérances grammaticales,/ avec des clins d'œil à la « réalité quotidienne »,/ et là, l'auteur dit : excusez-moi, monsieur, mais:/ merde !,* 1971 – et maintenant,/ plus de trente ans dans la tête et dans le monde,/ et, non,/ pas, un monsieur mais mille messieurs. D'un seul royaume,/ et on n'a plus la patience de vous envoyer si souvent chier,/ oh éloignez-moi le royaume,/ éloignez-les tous,/ jetez-leur sur le museau toute ce que vous pouvez de merde,/ oui, jusqu'à ce que la magnifique montagne s'épuise,/ eh m'sieur ne me baisez pas avec toute cette histoire littéraire,/ m'sieur, vous charriez avec cette putain de cuite,/ la terre regorge de réel fait à l'image de la merde,/ et alors, je m'en vais,/ c'est-à-dire que je parle à d'autres gens ». (TNF).
[917] « dehors quelqu'un danse dans la forêt dévastée ». (TNF).

entre os anzadi, quando um homem sofre de impotência sexual
episódica,
pede a mãe que o masturbe e assim lhe devolva o poder

argutos, um a um, dedos
iluminados, nós e unhas! – masturba-me
interpreta com intuição e intuito no mesmo comprimento de onda,
faz umbigos,
escoa mijo, leite mênstruo, porque se exalta tudo nos broncos
recônditos
(*OC* : 536)[918]

Le sujet acquiert ici son nombril, sa marque d'individuation, parmi les flux liquides du corps de la mère. Le tabou œdipien montre que l'échange d'énergie entre le créateur et la source se situe en dehors du quotidien et des ses interdits. Rien n'est simplement suggéré ; la clarté de la transgression est flagrante. Notons que, deux fragments plus loin, le poète écrit : (…) *até que apareça no outro lado do rosto* (*OC* : 537)[919]. Il est assez remarquable que, dans « A Máquina Lírica » tous les fragments, à l'exception de « Tinha as mãos de gesso, ao lado, os mal- » où nous ne retrouvons que la figure masculine, portent sur la figure de la femme. La ponctuation des textes, tout au long de la machine lyrique, dévoile une série de discontinuités, de flux interrompus, de phrases inachevées. Le poète fait usage de l'enjambement, de tirets de séparations, des deux points. Le flux d'énergie n'a pas de direction définie ; il circule avec une certaine liberté. Dans les vers, *Cravos – era alguém que falava*

[918] « *chez les azandi, lorsqu'un homme souffre d'impuissance sexuelle épisodique,/ il demande à sa mère de le masturber et qu'elle lui restitue ainsi le pouvoir*// subtils, un à un, les doigts/ illuminés, nœuds et ongles ! – masturbe-moi/ interprète avec intuition et intention dans la même longueur d'onde,/ fais des nombrils,/ verse la pisse, le lait menstruel, parce que tout s'exalte dans les grossiers replis ». (TNF).
[919] « (…) jusqu'à ce que j'apparaisse de l'autre côté du visage ». (TNF)

assim./ E as raparigas respirando, comendo/ figos na neve (*OC* : 196)[920] la voix qui évoque les fleurs n'est pas celle du poète ; les jeunes filles se situent dans un espace blanc, immaculé. Sur la neige leur sang laisse les traces. L'énergie qui se dirige vers les corps féminins est issue tant de la figue que de la neige. La voix qui évoque les fleurs traverse la scène et ne s'adresse à personne. Tout se passe à la fois dans la continuité – les verbes d'action des femmes désignant un présent continu – et dans la discontinuité entre les figues, la neige et les œillets. Ce flux qui se concentre dans le corps des jeunes filles finit par se déverser sous la forme des menstrues. C'est à ce flux là, flux corporel et lié à la fondation du sujet, le corps féminin étant matrice pour le poète, que le sujet aura accès. D'ailleurs, dans le poème antérieur, le corps féminin est clairement désigné comme une « machine » : *Era tudo uma máquina com as letras/ lá dentro* (…) (*OC* : 195)[921]. Nous notons, une fois de plus, que la construction de la parole, l'agencement des lettres dans la quête du nom, du mot, à terme fonde le poème dans un flux continu. Le poète bâtit sont discours à l'intérieur du corps féminin. La voix de la femme porte en elle le rêve de cette « Voix-Moi » dont parle Dominique Rabaté[922], cette voix compacte qui porte en elle le sujet. Mais cette voix n'est pas celle du poète, étant toujours une caractéristique du corps-source, celui de la femme.

Le sujet, le nombril, le visage ne fondent jamais chez H. Helder un centre subjectif ; ils surgissent expulsés, damnés, en intense relation avec l'environnement et surtout, avec la source disparue d'où jaillissent le poète, la figure du fils, les eaux,

[920] « Des œillets – quelqu'un parlait ainsi./ Et les jeunes filles qui respiraient, mangeaient/ des figues sur la neige ». (TNF).
[921] « tout était une machine avec ses lettres/ à l'intérieur (…) ». (TNF).
[922] Dominique Rabaté, « Voix ou sujet ?... », *Éclats de voix, op. cit.*, p. 37.

le monde. Le corps-acteur est donc le corps maternel et nous devons, dans l'espoir de saisir ce qu'est l'acte d'écrire le corps, analyser cette figure.

II.B – Le corps pluriel

Dans la troisième partie de « Fonte », le poète fait appel au corps de la mère, mais exclut paradoxalement la possibilité d'avoir accès à la figure maternelle elle-même :

> *Ó mãe violada pela noite, deposta, disposta*
> *agora entre água e silêncios.*
> *Nada te acorda – nem as folhas dos ulmos,*
> *nem os rios, nem os girassóis,*
> *nem a paisagem arrebatada.*
> *– Espero do tempo novo todos os milagres,*
> *menos tu.* (*OC* : 49)[923]

La séparation entre le corps du fils et celui de la mère est inexorable. Les limites des forces, certes puissantes, qui gouvernent la poésie heldérienne semblent se dessiner lorsque la figure concrète et singulière, ici celle de la mère morte, fait irruption. Remarquons que l'état dysphorique de ce début de la troisième partie de « Fonte » est par la suite atténué : - *Espero cobrir-te novamente de júbilo, ó corola do canto* (*OC* : 49)[924]. Si la figure concrète ne peut plus revenir, sa voix, elle reste présente dans un autre corps, celui du poète lui-même : *Corres somente no meu*

[923] « Oh mère violée par la nuit, déposée, disposée/ maintenant entre eaux et silence./ Rien ne t'éveille – ni les feuillages des ormes,/ ni les fleuves, ni les tournesols,/ ni le paysage exalté./ Du temps nouveau j'espère tous les miracles,/ sauf toi ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 47, 49.
[924] « -Puissé-je t'inonder encore de ma jubilation, ô corolle du chant ». *Ibid., ibidem.*, p. 49.

sangue memoriado/ e sobes, carne das palavras outra vez (*OC* : 49)[925]. Et cette présence dans la « chair des mots » rend possible le développement d'un authentique érotisme, lié à la fois à la conscience de la mort et au constat de la fécondité. En effet, l'érotisme défini par H. Helder se rapproche de l'érotisme de G. Bataille :

> De la discontinuité des êtres sexués procède un monde lourd, opaque, où la séparation individuelle est fondée sur le plus affreux ; l'angoisse de la mort et de la douleur ont donné au mur de cette séparation la solidité, la tristesse et l'hostilité d'un mur de prison. Dans les limites de ce monde triste cependant, la continuité égarée se retrouve dans le cas privilégié de la fécondation : la fécondation – la fusion – serait inconcevable si la discontinuité apparente des êtres animés les plus simple n'était qu'un leurre.[926]

Le leurre n'en est pourtant pas un : « Seule la discontinuité des êtres complexes paraît d'abord intangible »[927]. Cette hiérarchie entre simple et complexe sera par la suite reniée par G. Bataille. Si l'acte sexuel est un moment de « crise d'isolement »[928], c'est à la disparition du corps de la mère que le sujet de « Fonte », aspire en ce moment de crise : - *Do tempo jovem espero o vinho e o pólen/* (…)*/ e outro sexo, outra voz, outro gosto, outra virtude* (*OC* : 49)[929].

À propos du corps de la mère, J. Butler note qu'il représente tant pour J. Kristeva que pour J. Lacan une entité pré-linguistique. La philosophe différencie pourtant la position de J. Lacan pour qui le langage dérive de la loi paternelle de celle de J. Kristeva pour qui le langage poétique subvertit cette loi, érigeant le corps

[925] « Sillonnant seulement mon sang qui se souvient,/ voici que tu t'élèves, chair des mots revenus à leur/ virginité impérissable ». *Ibid., ibidem.,* p. 49.
[926] Georges Bataille, *L'érotisme, op. cit.,* p. 109.
[927] *Ibid., ibidem.,* p. 109.
[928] *Ibid., ibidem.,* p. 110.
[929] « - de ce jeune temps j'espère le vin et le pollen/ (…)/ un autre sexe, une autre voix, un autre goût, une autre vertu/ intelligente ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 49.

maternel en source privilégiée du poétique : « Kristeva met en cause le discours lacanien dans lequel ce rapport primaire au corps maternel est censé être la condition nécessaire de la signification culturelle. Elle soutient que le « sémiotique » est une dimension du langage que le corps maternel primaire rend possible »[930]. L'aspect subversif de la position de Kristeva se focalise dans l'accès qu'aurait le poète à ce langage multiple, dans une certaine mesure la manifestation de la « *chôra* »[931], qui, pour J. Lacan, sera pour toujours effacée par l'introspection de la loi paternelle. Nous pensons que la problématique de la distribution des corps dans la poésie heldérienne se situe précisément dans l'impossibilité de vérifier si le poète accepte le langage organisé par la loi paternelle ou si, au contraire, pour lui le langage poétique fonde l'accès au corps de la mère. Le poème où la mère disparaît et où le sujet rêve d'un autre temps, avec d'autres corps cité ci-dessus nous invite à pencher pour la première hypothèse, car la disparition de la mère est inexorable. Si maintenant l'on retient la perpétuation du corps maternel dans celui du fils, nous sommes tentés de répondre à l'inverse que la poésie heldérienne cherche l'accès au corps disparu. D'ailleurs, l'omniprésence de la figure de l'enfant et du fils, omniprésence qui tranche en faveur du langage tel qu'il a été décrit par J. Lacan, se superpose à la capacité qu'a le fils de créer le corps maternel, ce qui irait dans le sens de la « révolution du langage poétique » dont parle J. Kristeva.

Cette indéfinition, loin d'être une lecture heldérienne des travaux de J. Lacan, ou de J. Kristeva, se retrouve dans un érotisme et une fragilité de l'identité sexuelle du sujet. En effet, L. Maffei remarque : « Érotique, trop érotique, la poétique hétérosexuelle de Herberto Helder affirme un singulier état masculin, fréquemment

[930] Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subvertion de l'identité,* Paris : La Découverte, 2006, p. 180.
[931] Julia Kristeva, *La révolution du langage…, op. cit.,* p. 22 – 30.

en processus de féminisation »[932]. Ce processus de féminisation peut prendre deux formes : l'un portant sur la place de l'altérité chez H. Helder, l'autre qui élargit la notion d'hétérosexualité. Nous assimilons le premier à la forte charge romantique présente dans la poésie heldérienne. Pour nous, la fragmentation du sujet heldérien est en rapport avec le « ruban de Möebius » dont parle Y. Tadé :

> De même qu'en suivant un ruban de Möebius on passe d'une face à l'autre, de même la voix (et la voie) de l'intimité du moi conduit à ce qui n'est plus le moi, à ce qui le borde et le déborde du côté de l'altérité. Le sujet lyrique est à la fois ce moi et ce non-moi : sujet clivé d'une énonciation qui échappe en grande partie au vouloir personnel.[933]

Pour l'homme romantique, l'essence du « moi » conduit à l'autre. C'est l'acte amoureux qui rend possible ce déploiement. En effet, l'amour romantique a tendance à effacer les traits de l'altérité et à les réduire à une sorte de totalité païenne.

Quant au deuxième aspect de la féminisation, l'hétérosexualité de la poétique heldérienne se fonde, paradoxalement, sur une *praxis* érotique qui définit la norme hétérosexuelle. Certes, de *O Amor em Visita* à *Do Mundo* la poésie heldérienne décrit exclusivement le désir du sujet par la femme. Pendant toute cette longue partie de *Ofício Cantante*, la figure masculine est dépourvue de force créatrice, force qui émane toujours de la figure féminine ou de sa métonymie, les eaux. Mais avec l'inclusion de « A Faca Não Corta o Fogo » au recueil, le sujet se livre à un jeu qui introduit des corps travestis, en venant même à suggérer une communauté orgiaque de la poésie portugaise constituée exclusivement par des membres du sexe masculin :

[932] Luís Maffei, *Do Mundo, op. cit.*, p. 10.
[933] Yves Tadé, « L'émergence… », *Figures du sujet…, op. cit.*, p. 17.

Bernardim, Gomes Leal, Ângelo de Lima, os loucos/ para-me de repente o pensamento,/ luzia a língua portuguesa (*OC* : 591)[934].

Nous allons ainsi suivre le processus de création d'un « je » masculin, qui se rapproche de la figure du sujet, tout au long de cette dernière sous-partie de notre étude. Nous faisons ici appel à la distillation car le sujet est tour à tour amant du corps créateur, son fils et son créateur. Penchons-nous tout d'abord sur les relations sexuelles avec la femme pour, par la suite, analyser la figure de la mère. Puis nous allons nous concentrer sur la figure masculine, son caractère fragile et impuissant jusqu'à l'affirmation d'un sujet masculin créateur. Finalement, nous réorganiserons cette pluralité de corps comme si toute la poésie heldérienne pouvait se lire comme une mise en scène de corps où chacun avait pour rôle la poésie toute entière.

II.B.1 – Le corps féminin

Dans *Os Passos em Volta*, le poète explique que l'un des fondements de sa poésie est la notion de « femme-mère » : *Outro princípio fulcral da minha poesia – o da Fêmea-mãe – foi descoberto* (…) (*OPV* : 150) [935]. Il découvre cela dans le quartier de Pigalle à Paris, en voyant les affiches des bars à strip-tease. C'est également dans ce recueil que le sujet voyageur rencontre Annemarie, doublement mère puisque son nom regroupe Anne, la grand-mère, et Marie, la mère du fils destiné à Dieu[936]. Cependant, dans le recueil, la communication utopique entre le sujet masculin et la femme Annemarie n'a pas lieu ; entre les deux, c'est souvent le

[934] « Bernardim, Gomes Leal, Ângelo de Lima, les fous,/ soudain ma pensée s'arrête,/ la langue portugaise luisait ». (TNF).
[935] « Un autre principe essentiel de ma poésie — celui de la Femelle-Mère — a été découvert, imaginé, organisé et assumé dans ces mêmes toilettes ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.
[936] Voir page 303.

silence et l'impossibilité de communication qui s'installent. C'est le cas, par exemple, lors de la série de malentendus de la nouvelle « Duas Pessoas », du silence mortel de la grand-mère au lit dans « Equação » et même de l'incompréhension entre mère et fils dans « Trezentos e Sessenta Graus » :

> *- Mãe – suplico. E a cabeça dela movimenta-se entre os blocos de luz, para cima, compreendendo por puro tropismo, como uma planta ao influxo do sol. Compreende mal. Não tenho salvação. Quero morrer depressa.*
> *- Que é, filho?*
> *Hesito, mas percebo que sei falsificar tudo. Ela é apenas uma velha, a mãe já podre.*
> *- Estou contente por ter voltado.*(*OPV* : 192)[937]

Ici, la figure de la mère a perdu son pouvoir créateur ; elle est prisonnière maintenant d'une routine bourgeoise à laquelle le poète essaye d'échapper tout au long du recueil. Son corps garde toujours les pouvoirs naturels : il a inscrit par exemple dans sa mémoire, les automatismes des plantes. Mais le narrateur insiste sur sa vieillesse à plusieurs reprises, ce qui n'empêche pas l'instauration d'une tendresse et d'un apprentissage, comme nous pouvons le voir à la fin de la nouvelle, où, de par son âge avancé, la mère rejoint les figures mythiques : *Que grande aranha, esta mãe velha. As suas patas finas corriam sobre o bordado. Bordaria pelos séculos adiante* (*OPV* : 194)[938]. Le corps de la femme-mère se métamorphose en araignée et expose

[937]« — Mère, dis-je dans une prière./ Et sa tête commence à se mouvoir entre les blocs de lumière, vers le haut, comprenant par pur tropisme, comme une plante sous l'effet du soleil. Elle comprend mal. Pas de salut pour moi. Je veux mourir vite./ — Qu'y a-t-il mon fils ?/ J'hésite, mais je me rends compte que je sais tout falsifier. Ce n'est qu'une vieille, une mère déjà pourrie./ — Je suis content d'être rentré ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.
[938] « Quelle grande araignée, cette vieille mère. Ses fines pattes couraient sur le tissu. Elle broderait tout au long des siècles ». Trad. Ilda Mendes dos Santos

alors sa capacité créatrice à travers la broderie, ce *topos* du féminin aussi vieux que Pénélope.

Dans *Ofício Cantante,* les situations d'incompréhension ou de silence sont rares. Nous avons déjà analysé plus haut[939] l'un de ces moments. Au contraire, hommes et femmes entretiennent une relation intense qui, souvent, se manifeste par un acte de violence. Dans *Do Mundo*[940], la femme est lente et dangereuse ; elle pointe du doigt la poitrine du « je » masculin. Du contact entre le « mot submergé » de la femme et l'appareil respiratoire du poète naît la parole masculine. Paradoxalement, ce contact existait déjà, étant donné le premier vers qui sonne comme une dédicace : *A uma devagarosa mulher* (*OC* : 485). Dans « *Transforma-se o amador na coisa amada,* com o seu », amant et objet aimé se transforment par une série de coups, l'un donnant à l'autre sa forme qui, à terme, fonde également le monde tout entier :

> *E gritam e batem. Ele bate-lhe com o seu espírito*
> *de amador. E ela é batida, e bate-lhe*
> *com o seu espírito de coisa amada.*
> *Então o mundo transforma-se neste ruído áspero* (*OC* : 14)[941]

Oscillant entre un corps qui s'offre à l'homme et un corps forgé par le désir masculin, le corps des femmes est souvent évoqué à travers des métaphores qui renvoient à la nature. Ce trait caractéristique hisse la femme au statut de mythe, mais en même temps il rabaisse la femme à la place qui lui est donnée depuis que la loi paternelle dont parle J. Lacan structure la société. C'est par cette place trop mystifiée

[939] Voir page 346.
[940] Voir page II.
[941] « Et ils crient et ils se tapent. Il la tape avec son esprit/ d'amant. Et elle est tapée, et elle le tape avec son esprit de chose aimée./ Alors le monde se transforme en ce bruit rugueux ». (TNF).

que le sujet poétique établit son rapport d'altérité de la femme. Comme elle est mythe et source, le sujet mâle semble pouvoir ainsi accéder à l'énergie créatrice dont il a besoin. Nous allons suivre dans un premier temps les différents rapports érotiques par lesquelles le sujet se met en relation avec la femme pour, par la suite, analyser l'expulsion de la voix féminine de la poétique heldérienne, puisque la voix de la femme souffle toujours depuis un espace utopique, donc inaccessible.

II.B.1.a – « Donnez-moi une jeune femme avec sa harpe d'ombre ».[942]

Plusieurs critiques ont signalé l'intertextualité existant entre *O Amor em Visita* et le *Cantique des cantiques*[943]. En ce qui concerne le corps de la femme, le poète perpétue le champ métaphorique du texte. Le premier point traitera de l'assimilation entre le corps féminin et le règne végétal :

> *Dai-me uma jovem mulher com a sua harpa de sombra*
> *e seu arbusto de sangue. Com ela*
> *encantarei a noite.*
> *Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher.* (*OC* : 19)[944]

Dans ces premiers vers du poème, le poète assimile la femme à la plante à plusieurs reprises : d'abord en transformant littéralement son corps en arbuste ; ensuite par la structure en parallèle des deux appels – « Donnez moi une jeune femme » et « Donnez-moi, vivante, une feuille d'herbe » – ; puis c'est la conclusion du dernier vers, qui, par un procédé exhaustif de répétition, résume le vers en un mot.

[942] *Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra* (*OC* : 19). Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 13.
[943] Voir page 110.
[944] « Donnez-moi une jeune femme avec sa harpe d'ombre/ et son arbuste de sang. Avec elle/ j'enchanterai la nuit./ Donnez-moi, vivante, une feuille d'herbe, une femme ». Herberto Helder, *Le Poème continu,* p. 13.

Le corps de la femme est par la suite métamorphosé en pierre pour finalement acquérir la forme humaine : *Mulher quase incriada, mas com a gravidade/ de dois seios, com o peso lúbrico e triste/ da boca. Seus ombros beijarei* (*OC* : 19)[945]. Comme nous pouvons le noter, le fétichisme masculin des seins, fait que le spectre de la mère hante cette femme. Notons que l'exposition des seins aux forces de la pesanteur s'étend à la bouche. Son corps se dresse tel un tronc d'arbre impassible, le tronc sur lequel le poète touche pour la première fois la femme, par un baiser sur ses épaules. La métaphore végétale confère à ces corps la capacité de régénération typique des plantes, comme l'explique F. Dagognet :

> Il est clair que l'être végétal ne connaît pas ces limitations [impossibilité de reproduction, cassure, fragmentation] : il essaime et se multiplie, il résiste aux agressions, se renouvelle à travers les générations car l'immuabilité (de la pierre) ne doit pas être trop célébrée : le corps végétal à la fois subsiste et aussi s'adapte. Plus notablement, avec lui, un seul fragment *(la pars totalis)* suffit à redonner le tout (le bouturage). C'est d'ailleurs moins le tout qui rassemble les parties qui s'agrègent d'autant mieux que chacune d'entre elles réfléchit le tout et lui équivaut. Ce corps relève d'un système fédératif, d'où les possibilités résiduelles de déliaison et d'autonomie fragmentaire. [946]

Le corps végétal intégrant en lui « *la pars totalis* », c'est du coup un corps qui s'offre au fétichisme du sujet. Mais puisque ce corps, d'abord sein et bouche puis épaule, donc fragmenté, est doté d'un pouvoir régénératif, la totalité s'offre au poète : *Seu corpo arderá para mim* (*OC* : 19)[947]. Ce corps, tout au long du poème, se métamorphose en éléments très différents, allant de la pierre et du sel à la chèvre et à

[945] « Femme comme incréée, mais avec la gravité / de deux seins, le poids lubrique et triste/ de la bouche. J'embrasserai ses épaules ». *Ibid., ibidem.,* p. 13.
[946] François Dagonet, *Le corps, op. cit.,* p. 10
[947] « Son corps brûlera pour moi ». Herberto Helder, *Le Poème continu…,* p. 13.

l'étoile. Le corps féminin est un microcosme qui reflète le macrocosme et son harmonie. Tout le poème est un long enchantement qui aboutit, dans la dernière partie, à une structure relativement répétitive où chaque strophe finit par un refrain : *Eu cada espasmo eu morrerei contigo* (*OC* : 26)[948].

Un autre aspect important de la structure du poème réside dans le fait que cette femme surgit dans le texte auquel elle confère un nouvel élan et donne corps au fantasme du sujet. En effet, dans la première partie du poème, la femme reste « incréée ». Elle est alors juste une catégorie qui donne en creux une image du corps masculin. Dans la deuxième strophe, par exemple, un « il » apparaît comme le reflet du fantasme érotique : *Ele – imagem vertiginosa e alta de um certo pensamento/ de alegria e impudor* (*OC* : 19)[949]. Le « il » semble être ici une projection du « je ». Il n'apparaitra plus tout au long du poème. La femme, présence onirique, pure évocation, femme « incréée », devient ensuite présence concrète ; c'est la réalisation fantasmatique qui se met en place à partir de la deuxième partie. La femme devient un « tu » et nous pensons pouvoir rapprocher les propos que J. Kristeva tient sur le partage entre le « je » et le « tu » en lisant Lautréamont : « La différence entre le « je » et le « tu » s'avère être coextensive à la *différence sexuelle* et toute perturbation de la polarité allocutoire entraîne ou suit des interférences entre les deux sexes »[950]. Le « tu » joue le rôle de « structurant »[951] de l'allocution ; il est donc la motivation du texte, son moteur. L'essayiste affirme que la mère est le premier des « tu », étant celle qui structurera ainsi, le discours premier. Mais le discours s'effectue dans un temps où la mère s'est éloignée : *E quando gela a mão em sua*

[948] « En chaque spasme je mourrai avec toi ». *Ibid., ibidem.,* p. 25.
[949] « Lui – haute et vertigineuse image d'une certaine pensée/ de joie et d'impudeur ». *Ibid., ibidem.,* p. 13.
[950] Julia Kristeva, *La révolution du langage…, op. cit.,* p. 326.
[951] *Ibid., ibidem.,* p. 328.

distância amarga (*OC* : 21)[952]. Le fantasme du corps féminin est bâti autour de la castration première qu'est le corps divisé de l'enfant. Il est l'effacement de l'altérité et le retour à un corps total qui s'impose comme Créateur. Pour J. Kristeva, le fantasme est un « sursis » de l'oscillation « entre l'identification avec la loi (moment hystérique) et le rejet de toute loi (moment psychotique) ». Et elle ajoute : « puisque [le fantasme] est lui-même une structure, sa finitude est difficile à maintenir, et le rejet tend à balayer pour retrouver immanquablement et sans cesse la dichotomie de « je » et de « l'autre », ce dernier, cette fois, en tant qu'instance de la loi ». C'est dans le délire du fantasme que le sujet peut affirmer un corps glorieux à soi : *Digo: eu sou a beleza, seu rosto e seu durar. Teus olhos* (*OC* : 21)[953]. L'enjambement avec le vers suivant laisse la présence du regard de la femme dans la révélation du corps glorieux. La « permanence » se confond avec le fantasme ; celui devient par la suite, dans les périodes d'absence de la femme, une « instant fragile ».

Notons également que le corps de la femme tire sa matérialité de deux éléments : l'eau et la pierre. Le premier – *Uma mulher passou quando eu dormia ou acordava./ Era uma luz molhada* (*OC* : 168)[954], écrit le poète dans *Lugar* – vient d'une métonymie qui réduit le corps féminin à des effluves , comme dans « A Máquina Lírica » : *As raparigas riam dentro da menstruação* (*OC* : 197)[955]. Cette assimilation à la matière liquide, plutôt qu'un éloge du corps de la femme, cache en elle l'héritage platonicien dénoncé par J. Butler : « Il peut sembler curieux que l'économie fantasmatique de Platon prive virtuellement le féminin de toute *morphé* »[956] .L'aspect curieux de la question réside dans le paradoxe entre le corps

[952] « Quand la mère se glace en sa douloureuse distance ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.*, p. 15.
[953] « Je dis: je suis la beauté, son visage, sa permanence. Tes yeux ». *Ibid., ibidem.*, p. 17.
[954] « Une femme est passée quand je dormais/ ou me réveillais/ C'était une lumière mouillée ». (TNF).
[955] « Les jeunes filles riaient à l'intérieur des menstrues ». (TNF).
[956] Judith Butler, *Ces corps qui comptent, op. cit.*, p. 66.

matrice de la femme et le caractère amorphe de celui-ci ce qui nie à la femme un corps propre, un corps où son existence se confonde avec la *res extensa*. Or, la femme est ainsi privée d'une image totalisante, mais également des traits caractéristiques qui individualiseraient chacune des femmes de *Ofício Cantante.* Le corps de la femme ne se réfléchit pas dans le miroir ; il est le miroir lui-même, le lac où Narcisse plonge fasciné, non pas par cette matière liquide en elle-même, mais par la capacité qu'a cette matière matricielle de projeter l'image de celui qui se mire à la surface.

Toutefois, étant également pierre, le corps de la femme acquiert une forme, ou plutôt un espace intérieur et extérieur : *Dentro das pedras circulam as águas* (*OC* : 526)[957]. Cette dynamique entre les deux espaces, loin de conférer une intimité à la femme, permet plutôt au sujet de désigner le corps féminin par une série de zones élevées au statut de fétiche dont les orifices - bouche, anus, vagin, oreille, etc. - ont une place privilégiée. C'est ainsi que les seins apparaissent dans *O Amor em Visita* et le corps de la jeune fille de quatorze ans se présente au sujet :

> *brilha com tudo que é de fora:*
> *quadris onde a luz é elástica ou se rasga,*
> *luz que salta do cabelo,*
> *joelho, púbis, umbigo, auréolas dos mamilos,*
> *boca,*
> *amo-te com dom e susto* (*OC* : 548)[958]

La jeune fille ici décrite, victime de la pédophilie du vieux sujet poétique – il a soixante-dix-sept ans –, rappelle les jeunes filles de l'Ancien Testament : (…) *já se*

[957] « L'eau irrigue les pierres ». Voir page 235.
[958] « elle brille avec tout son extérieur:/ hanches où la lumière est élastique ou se déchire,/ lumière qui saute des cheveux,/ genoux, pubis, nombril,/ auréoles des mamelons, bouche, je t'aime avec don et effroi ». (TNF)

sabia disso desde o Velho Testamento (*OC* : 549)[959]. Cette fille a donc un rapport étroit avec la femme de *O Amor em Visita*. Les corps de l'une et de l'autre sont offerts à la puissance de cette voix qui se présente comme très marquée par l'hétérosexualité et par le caractère masculin de la parole poétique.

Si la relation érotique de l'extrait cité plus haut ne prend pas en compte la pulsion sexuelle masculine, dans « Canção em quatro sonetos », cette relation devient explicitement la narration d'un rapport sexuel sodomite :

> (…) *E o soneto*
> *veloz abranda um pouco, e ela curva o corpo*
> *teatral – e o ânus sobe como uma flor animal.*
> *O meu pênis avança, no soneto que soletro*
> *como uma dança,* (...) (*OC*: 250)[960].

Notons que le corps de la femme, ayant la solidité des pierres, devient lui-même un corps-acteur. La relation semble consentie et s'éloigne du crime. Toutefois, la sodomisation redonne au poème sa dimension transgressive. Pour nous, il y a deux manières de comprendre la sodomisation. Tout d'abord, L. Maffei remarque l'utilisation faite par H. Helder de l'inverse de l'objet pour représenter l'objet lui-même[961]. L'inverse peut être ce qui est derrière, mais aussi une image inversée par le miroir, comme le poète l'explique à propos de l'anagramme parfait de ROMA et AMOR que nous avons commenté auparavant. L'inverse, c'est-à-dire ce qui est dans le vers – *in-verso* – du vagin est l'anus. Deuxièmement, comme l'ont remarqué G. Deleuze et F. Guattari, la sublimation est fortement liée à l'analité et, par ce

[959] « On connaissait cela depuis l'Ancien Testament » (TNF).
[960] « (...) Et le sonnet/ véloce se calme un instant s'apaise, alors elle courbe son corps théâtral/ – et l'anus telle une fleur animale remonte./ Mon pénis avance, dans ce sonnet qui j'épelle/ comme une danse (…) ». Herberto Helder, *Le Poème continu..., op. cit.*, p. 169.
[961] Luis Maffei, *Do Mundo…, op. cit.,* p. 249.

processus, elle produit le moi : « L'analité est d'autant plus grande que l'anus est désinvesti. L'essence du désir est bien la libido ; mais quand la libido devient une quantité abstraite, l'anus exhaussé et désinvesti produit les personnes globales et les moi spécifiques qui servent d'unités de mesure à cette même quantité »[962]. Cette production anale du sujet, nous rappelle la lecture que L. Maffei mène à propos précisément des deux poèmes évoqués plus haut. Selon lui, la poésie heldérienne est une poésie des « sujets forts »[963] et suppose donc un lecteur de force égale. Son article ressemble à un plaidoyer pour le crime qu'est la pédophilie – un acte d'amour vis-à-vis du poète ? – et il remet en question le « crime », rappelant le nœud de l'extrait de « A Faca Não Corta o Fogo », la beauté. Il est vrai que la description du corps de la femme est liée à la tradition de la *descriptio puela*. Mais, pour nous, la question n'est pas celle d'une simple transgression d'une tradition, mais celle du rapport entre la poésie de H. Helder et la tradition elle-même. Autrement dit, nous remarquons à travers la manière dont le poète décrit la femme que la tradition s'affirme en tant que loi et que les contours du langage poétique se situent dans une dynamique oscillant entre actualisation et transgression de cette structure. Si nous revenons aux termes lacaniens, nous émettons l'hypothèse que, dans cette perspective, le langage poétique se construit à l'intérieur de la loi paternelle. Le langage poétique devient alors une affirmation du *phallus* même si, souvent, il ne fait que dresser le constat de son impuissance. Cette affirmation phallique ne correspond pas à l'affirmation du mâle en tant que tel puisque la femme est, elle aussi, dotée de *phallus*. Le *phallus* n'est pas un organe – pénis, clitoris – ni une réalité, mais une image ; celle que l'on voit sur le miroir et qui structure nos corps et notre langage. Ainsi, l'affirmation phallique est l'affirmation d'un « je » dans la structure de

[962] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'anti-Œdipe, op. cit.,* p. 168.
[963] Luís Maffei, "(77x14) + 2009: 30", *Diacrítica,* n° 23, *op. cit.,* p. 115.

l'individu, l'affirmation de son désir et non pas de ses besoins. Le désir, explique J. Lacan, a « un caractère paradoxal, déviant, erratique, excentré, voire scandaleux par où il se distingue du besoin »[964]. Toutefois, le poète, dans *Os Passos em Volta,* confond désir et besoin ; sa découverte de la « femme-mère » se met en place lorsqu'il voit les affiches des cabarets de Pigalle et se structure dans des toilettes, lorsqu'il satisfait ses besoins[965]. L'ironie de l'assimilation du désir et du besoin traverse tout le recueil de nouvelles. Mais, une fois de plus, pour que l'ironie fasse effet, pour que le lecteur en prenne conscience, il faut un cadre structurant. Nous avons déjà remarqué le rôle important que la notion de limite et de frontière joue dans la compréhension de la liberté de la poésie heldérienne[966]. Cependant, il existe une différence radicale entre la transgression d'un extrait de poème comme celui de la fille de quatorze ans de « A Faca Não Corta o Fogo » et l'affirmation d'une femme mythique, comme celle de *O Amor em Visita.* Et nous avançons l'hypothèse que cette différence se situe dans le temps évoqué par le poète.

Dans le premier cas, récurrent dans *Os Passos em Volta*, rares, dans *Ofício Cantante,* la femme se place dans un moment précis, un ici et maintenant qui rend possible l'individuation de la Muse éphémère. Dans l'extrait de « A Faca Não Corta o Fogo », partant de son incompréhension de la « critique académique » et de son affirmation que « la beauté a perdu son aura », le poète souligne de fait sa finitude et son âge avancé. Voyons l'extrait du passage où le poète affirme son incompréhension :

> *eles dizem que a beleza perdeu a aura, e eu não percebo, creio*
> *que é um tema geral da crítica académica: dessacralização, etc., mas*

[964] Jacques Lacan, « La signification du phallus », *Écrits II,* Paris : Éditions du Seuil, 1999, p. 168.
[965] Voir page 346.
[966] Voir page 339.

tenho tão pouco tempo, eis o que penso:
décimo quarto piso da luz e, no tôpo, a, tècnicamente definida, lucarana,
que é por onde se faz com que a luz se faça
e a beleza é sim incompreensível,
é terrível, já se sabia pelo menos no Velho Testamento (*OC* : 548, 549)[967]

Après la description du corps féminin, le poète déplace les questionnements sur ce corps ; il quitte le domaine du désir et évoque deux thématiques distinctes : le premier est sa méfiance envers la « critique académique » et son discours sur la modernité. La lecture de W. Benjamin sur Baudelaire n'est pas très loin, et l'on constate que le poète se démarque d'une certaine vision de la modernité, comme nous l'avons montré dans notre première partie. L. Maffei affirme à ce propos : « Le problème de Herberto n'est ni Baudelaire ni la modernité, mais ce que le poème évoque par "critique académique", c'est-à-dire, ce que, dans un autre poème de *A faca não corta o fogo*, le poète évoque par « non pas un monsieur mais mille messieurs, d'un seul royaume»[968]. La deuxième thématique est la beauté. C'est grâce à elle que le poète quitte le temps présent et évoque les écritures anciennes. Il se pose donc comme quelqu'un qui n'appartient pas à ce temps, qui parle avec la voix de la tradition. La beauté, c'est son excuse pour le crime qu'est la pédophilie – crime d'ailleurs qu'il n'accomplit pas, qui reste toujours un fantasme.

Le fait que le poète choisit de revenir à l'orthographe ancienne est assez parlant. Il écrit par exemple l'accent différentiel de *tôpo* ou l'accent grave de *tècnicamente.* Ce recours à une atemporalité du mot – il mélange du latin à l'argot actuel, en passant par le galaïco-portugais du Moyen âge, donne pourtant, tout au

[967] « Ils disent que la beauté a perdu son aura, et je ne comprends pas, je crois/ que c'est une thématique générale de la critique académique : désacralisation, etc., mais/ j'ai si peu de temps, voici ce que je pense:/ quatorzième niveau de la lumière et, au sommet, la, techniquement définie, lucarne,/ qui est par où on fait que la lumière soit/ et la beauté est bien sûr incompréhensible,/ elle est terrible, on savait déjà cela depuis au moins l'Ancien Testament ». (TNF).
[968] Luís Maffei, "(77x14)...", *Diacrítica*, n° 23, *op. cit.*, p. 119.

long du volume, un étrange effet de modernité au texte. En effet, « A Faca Não Corta o Fogo » confirme que la modernité pour H. Helder est toujours ancrée dans la tradition. La rupture, ou la « tradition de la rupture » [969] caractéristique du modernisme semble consister plutôt en une rupture d'avec le temps présent. C'est une langue qui marque précisément l'espace extérieur de la langue : *e me faz nascer numa língua que não é contemporânea,/ que é arcaica, anacrónica,/ epiphânica* (*OC* : 592)[970]. Or, le poète ne fait pas que nier la langue contemporaine, il est en quête d'une autre langue révolue ; son troisième adjectif ouvre la possibilité que cette langue soit également une langue future, considérée comme anachronique aujourd'hui. De plus, elle sort du cadre spatial, représentant alors la fin du codage, c'est-à-dire la communication maximale : l'épiphanie. Notons pourtant que l'usage des anachronismes attire l'attention sur le cadre, sur le synchronisme puisque le lecteur retrouve dans son esprit le mot actuel. Ce n'est que dans un deuxième temps, après la reconstruction de la synchronie absente, c'est-à-dire après avoir réécrit dans son esprit le mot tel qu'il se présente aujourd'hui, que le lecteur s'ouvre à la lecture de l'anachronisme. La transgression, une fois de plus, réaffirme la limite transgressée.

Revenons à la beauté et à son intemporalité. L'affirmation d'une catégorie atemporelle, et de plus « incompréhensible », couvre le vieux corps de soixante-dix-sept ans d'une gloire qui, au début, se trouvait chez la jeune fille et son jeune âge. Il s'approprie la beauté, la prenant comme thème de son discours, comme altérité. Or, l'altérité, si elle n'est pas l'opacité qui garde le secret de l'autre, comme l'est le visage pour Emmanuel Levinas[971], mais rayonnement livrant son intimité, rentre

[969] Nous pensons ici à la définition de la modernité esquissée par Octavio Paz. Octavio Paz, *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*, Cambridge: Harvard University Press, 1974. Et aussi Octavio Paz, *L'autre voix : poésie et fin de siècle*, Paris : Gallimard, 1992.
[970] « Et me fait naître dans une langue qui n'est pas contemporaine,/ qui est archaïque, anachronique,/ épiphanique ». (TNF).
[971] Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, Paris : Le Livre de Poche, 1995.

dans le jeu du langage pour le structurer. Sa parole sous-entend un hochement de tête, un regard fixe et attentif, ou un corps indifférant, bref. La parole de l'altérité dans l'affirmation du *phallus* est une matière qui ne prend corps qu'en vibrant à l'unisson du « je ». C'est ainsi que l'acte, la reconnaissance érotique de la beauté de la jeune fille, ne fait que désigner le corps vieillissant du poète en quête du feu qui pourrait bientôt s'éteindre.

Notons pourtant qu'un poème de « A Faca Não Corta o Fogo » donne la parole à la femme, inversant les rôles. Nous avons signalé la polyphonie, mais cette parole féminine, proche des chansons des troubadours, se fait remarquer dans un ensemble qui tourne apparemment autour de la figue masculine. C'est le mâle qui devient l'objet du fantasme : *belo belo é meu amante correndo pelas colinas como um cêrvo* (*OC* : 546)[972]. Dans ce poème, le corps de la femme se présente comme un paradoxe : d'une part c'est un corps fermé, telle une maison – (…) *e vem de fronte de minha porta,/ e pára,/ e toca nos fechos dela cerrada sobre si própria* (…) (*OC* : 547)[973]; ou alors tel un sceau – *me põe como um sêlo em teu braço (OC* : 547)[974]; d'autre part il est complètement ouvert au désir de l'homme qui le pénètre par tous ses orifices. On pourrait sans doute insister sur le fait que, étant donnée la nature de l'acte sexuel décrit, cette voix féminine n'est qu'une dématérialisation du fantasme. En effet, la femme se présente comme « invisible » face à la couronne de l'homme : (…) *eu que sou transparente a você que és coroado* (*OC* : 547)[975]. De plus, la puissance du pénis masculin est clairement décrite, comme dans le sonnet de « Cinco Canções Lacunares ». Mais les derniers vers du poème modifient le corps de la femme et la matérialisent, donnant corps à la voix féminine :

[972] « beau, beau est mon amant qui court par les collines tel un cerf ». (TNF).
[973] « et il arrive devant ma porte,/ et il s'arrête,/ et touche ses serrures verrouillées sur elles-mêmes ». (TNF)
[974] « et tu me mets tel un sceau sur ton bras ». (TNF).
[975] « moi qui pour toi suis transparente, toi qui es couronné ». (TNF).

como a fêmea louva-a-deus ao macho, puta,
rediviva, tua, nunca sumo para sempre que sempre me restituo,
andando sobre água fria
¡ oh noche, que juntasse amada con amado, amado en la amada
transformado!
: inesplicável: claro (*OC* : 548)[976]

L'intertextualité avec le célèbre sonnet camonien est une fois de plus « rendue à la vie ». La femme, métamorphosée en mante-religieuse qui est l'un des *topoi* de l'imaginaire du *phallus* féminin, a la même puissante voracité que sa sexualité. Dans ce poème, la mère n'est jamais évoquée ; la femme est pur désir. Mais la femme mythique est en général liée à la figure maternelle, conférant au corps féminin toute la dimension ésotérique, psychique et poétique que cela engendre.

Nous analyserons cette « femelle-mère ». Sans oublier le corps de l'enfant et l'imaginaire du concept de fils indissociable, ou plutôt tellement dissocié qu'il en garde en lui la mémoire de cette liaison. La figure de la mère sera également envisagée comme une issue à la contradiction entre liberté poétique et cadre social qui semble gouverner la poésie heldérienne[977].

II.B.1.b – « Elle est la source ».[978]

[976] « telle la femelle de la mante-religieuse face au mâle, pute,/ rendue à la vie, la tienne, je ne disparais jamais car toujours je me restitue,/ en marchant sur l'eau froide/oh nuit, qui réunisse l'amante avec l'amant, amant dans l'amante transformé !/ :inexplicable : bien sûr » (TNF). L'avant dernier vers est en espagnol dans l'original.
[977] Nous avons déjà évoqué l'opposition entre J. Lacan et J. Kristeva que nous propose J. Butler.
[978] *Ela é a fonte* (*OC* : 45). Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.*, p. 43.

Conçu comme un dialogue entre mère et fils, le poème « A Bicicleta Pela Lua Dentro – Mãe, Mãe – », de « A Máquina Lírica » tourne autour des vocables « mère », « neige » et « bicyclette » :

> *E as letras estão em ti, abertas*
> *pela neve dentro. Como árvores, aviões*
> *sonham ao contário.*
> *As estátuas, de polvos na cabeça,*
> *florescem com mercúrio.*
> *Mãe – é o teu enxofre do mês de novembro,*
> *é a neve avançando na sua bicicleta.* (*OC* : 193)[979].

Les poèmes de « A Máquina Lírica » s'articulent, nous l'avons déjà souligné[980], autour d'associations libres. Le poète part de mots apparemment incongrus et les met en branle dans un mouvement de rotation qui finit par construire le signifiant du texte. Ici, la série de mots « arbres », « avions », « statues », « pulpes », « têtes », « mercure », etc., est placée à l'intérieur du corps maternel : « Et les lettres sont chez toi, ouvertes ». C'est cet espace intérieur où les mots s'ouvrent, dialoguant les uns avec les autres et créant ainsi d'autres sens, d'autres usages que ceux autorisés par la loi de la langue. A la fin de l'extrait, le fils met en parallèle deux vers. Dans le premier, le soufre du corps de la mère – l'élément alchimique – et le mois de novembre, mois de naissance de l'écrivain H. Helder, – et dans le second le poète revient à l'action du début du poème – faire de la bicyclette – et au paysage enneigé de l'hiver qui s'installe. Ce parallèle, marqué par l'affirmation « c'est », suggère que le soufre de la mère en contact avec le corps de l'enfant

[979] « Et les lettres sont en toi, ouvertes/ tout au dedans de la neige. Comme des arbres, des avions/ rêvent par le contraire./ Les statues, pulpes à la tête,/ fleurissent avec le mercure./ Mère – c'est ton soufre du mois de novembre,/ c'est la neige qui avance sur sa bicyclette ». (TNF)
[980] Voir page 130.

l'investit de la capacité à ouvrir des mots, puisque le poète inverse les termes « neige » et « bicyclette », provoquant l'effet d'une étrange familiarité logique.

Dans « A Fonte », deux idées concernant la mère et le fils s'opposent : la première est celle de la mère comme source d'énergie dans le processus créatif du fils – *E as mães são poços de petróleo nas palavras do filho* (*OC* : 48) – ; la deuxième, celle de la mère comme création de son fils : *As mães são as mais altas coisas/ que os filhos criam* (…) (*OC* : 48)[981]. La mère est également liquide et reliée aux éléments telluriques. Son pouvoir n'est pas puisé dans la nature ; il est la nature même. Ajoutons que, si le pouvoir maternel équivaut au pouvoir naturel et si la mère est une création du fils, celui-ci devient le créateur de la nature. Le monde et la mère deviennent donc non pas les représentations de la réalité mais l'imaginaire lui-même. Nous soulignons que l'expérimentalisme du fragment de « A Máquina Lírica » commenté auparavant nous a conduit à la même conclusion[982]. Ainsi, par le biais d'une association libre, ou par une construction dictée de toutes pièces par l'imaginaire du poète, la mère est celle en qui le fils a confiance, à qui il fait appel pour accéder à l'inspiration et à la structure de sa parole. J. Kristeva remarque que le fait même d'avoir foi en quelque chose dérive d'un retour au corps maternel :

> Pour que la foi soit possible, il faut sans doute que ce saut « sémiotique » vers l'Autre, cette identification primaire avec les pôles parentaux archaïques tout proches du contenant maternel, ne soit pas recouvert par le refoulement ni déplacé en construction d'un savoir qui, en en connaissant le mécanisme, l'ensevelirait.[983]

[981] « Et les mères sont des puits de pétrole dans les mots de leurs enfants ». Voir page 114.
[982] Voir page 359.
[983] Julia Kristeva, *Au commencement était l'amour, op. cit.,* p. 38.

Nous sommes ici face à un *ouroboros* où la mère crée le fils qui, à son tour, crée la mère. Dans cette relation, malgré la violence existant entre les deux pôles, la mère a confiance en son fils pour que celui poursuive son existence, tandis que le fils fait acte de foi envers le pouvoir maternel qui l'inspire. Cette équité de la relation mère/fils rend compte, indirectement, de la dynamique entre l'autorité du sujet poétique et celle de l'objet du désir. C'est une dynamique qui crée à terme quelque chose que nous pourrions appeler une éthique des corps. Cette éthique nous a semblé une hypothèse valable dans la définition du sujet lui-même. La relation entre mère et fils semble caractériser la poésie heldérienne, à tel point que, selon M. Gusmão, H. Helder « réinvent[e] la langue dite maternelle ». Mais de quelle langue maternelle s'agit-il ; le sujet sait-il parler cette langue ? Nous répondrons à cette question en abordant la relation entre mère et fils sous différents aspects.

Le premier se divise en deux : l'école kleinienne et l'importance que ce courant prête à la période préœdipienne ; ce que Julia Kristeva appelle la « chôra sémantique ». Reconnaissons, tout d'abord, l'« amour » comme une force majeure d'organisation du monde poétique heldérien. Nous savons que la relation entre l'enfant et le sein de la mère constitue « le fondement de toutes les relations amoureuses »[984], comme le soulignent Mélanie Klein et Joan Rivière. À partir de cette relation intense avec le sein et le lait, l'enfant développe les « pulsions destructrices » et ce sont ces pulsions que révèleront la forme corporelle, comme le note Michel Bernard : « […] toute la structuration psychique de l'enfant et, au premier chef, celle de sa réalité corporelle en relation avec le corps maternel et paternel, dépend de l'existence primordiale, originelle des pulsions destructrices »[985]. M. Klein montre également que l'enfant projette ces pulsions destructrices sur les

[984] Mélanie Klein et Joan Rivière, *L'amour et la haine,* trad. Annette Stronck, Paris : Éditions Payot, 1968, p. 127.
[985] Michel Bernard, *Le Corps,* Paris : Éditions du Seuil, 1995, p. 90.

corps qui l'entourent dans un souci d'auto-préservation. Notons donc que la reconnaissance du corps passe par la reconnaissance du pouvoir destructeur tant chez l'enfant que chez la mère. Nous citerons ici un extrait de « Os Selos, Outros, Últimos » pour montrer que cette relation est clairement formulée chez H. Helder :

> *as mães nos tronos dos territórios silenciosos*
> *áureas*
> *mães aracnídeas ferrando os ganchos nos tecidos suaves*
> *rasgando nos tecidos os orifícios*
> *vermelhos. As mães devoram-te nos imos, como as devora às cegas* (*OC* : 482)[986]

Le pouvoir de l'image maternelle donne lieu à un corps monstrueux et vorace qui détruit le tissu des vers, laissant paraître les cicatrices – *os orifícios vermelhos*. Plus que des blessures, le tissu déchiré que nous assimilons au poème se voit investi d'un organe sexuel et acquiert ainsi une sexualité qui lui est propre. De ce passage où aucun sujet ne se manifeste, la voix du poète surgit par l'irruption du « tu », de la deuxième personne qui n'est autre que le poème lui-même. De plus, grâce à l'interdépendance entre le poème et le poète, le « tu » est le propre poète. La deuxième personne fait irruption au moment où la mère dévore l'intérieur de son fils ; mais la relation est toujours marquée par la réciprocité car le fils dévore aveuglement le corps de sa mère. De cette manière, le poème ne se distingue jamais du corps maternel, restant toujours dans la dynamique du détachement, mais bloqué dans cette relation entre amour et haine.

Ainsi, le poème heldérien prétend être toujours la continuité d'une matrice, mais également la force destructrice qui pourrait l'anéantir. Il serait donc une mise en

[986] « les mères assises sur les trônes silencieux/ d'or/ mères arachnides perçant les tissus les orifices/ rouges/ Les mères te mangent par les sommets, comme tu la manges aveuglement ». (TNF).

scène de la « chora sémantique » dont parle J. Kristeva : « la *chora* elle-même en tant que rupture et articulation – rythme – est préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à temporalité. Notre discours – le discours – chemine contre elle, c'est-à-dire s'appuie sur elle en même temps qu'il la repousse (…) »[987]. Mise en scène de sa propre matrice, le poème essaie d'établir une « démonstration inexplicable » et de rendre présent un corps qui ne se différencie pas de son moule. Mais il reste une mise en scène car il constitue un discours ; il se situe déjà dans un temps et dans un espace. J. Butler remarque que « la chora comme lieu »[988]efface la capacité productive de la matrice qui devient un simple réceptacle de la semence. Le corps féminin perd, « par la castration », sa fécondité. En lisant Luce Irigaray, J. Butler affirme :

> Dans cet essai, elle [L. Irigaray] écrit que, pour Platon, la matière est « stérile » et qu'« elle est femme, dans la mesure où la femme reçoit, mais non plus en tant que la femme est capable de procréer » ; elle a « perdu par castration cette faculté d'engendrer, qui n'appartient qu'à l'être dont la virilité est intacte ».[989]

Cette forme amorphe se révèle dans l'imaginaire des « eaux obscures » établi par G. Bachelard auquel nous avons eu recours pour comprendre l'immense capacité de la mère à se métamorphoser en substance liquide dans l'œuvre heldérienne. Ce caractère liquide est souvent mis en rapport avec l'élément « feu » dans les poèmes. Il nous suffit de relier le titre du dernier volume « A Faca Não Corta o Fogo » ou des nombreux passages où le poète affirme avoir toujours la puissance *phallique* pour comprendre que l'élément du « complexe de Prométhée » désigne la présence

[987] Julia Krysteva, *La Révolution du langage…, op. cit.,* p. 23.
[988] Judith Butler, *Ces corps qui comptent…, op. cit.,* p. 56.
[989] *Ibid., ibidem.*, p. 56.

masculine dans l'imaginaire heldérien. Nous pouvons, afin de vérifier cette équivalence entre poète et feu, savoir que l'eau est froide lorsque la mère est absence et brûle quand le poète est à proximité. Voyons un court extrait de « O Poema » qui concentre en trois vers toute la dialectique heldérienne du froid et du chaud : *uma urna fechada como gelo/ onde o ardor da criação guardado devagar se inspirasse/ numa fonte oculta* (...) (*OC* : 34)[990]. Nous pouvons clairement accompagner la transformation de la froideur de l'« urne fermée » en chaleur inspiratrice lorsque celle-ci rentre en contact avec le poète, c'est-à-dire qu'elle devient inspiration, source.

La puissance du feu assimilée à l'individu masculin mise à part, le rapport entre le corps mâle et l'élément alchimique finit par imposer une forme amorphe au sujet, de telle sorte qu'aussi bien la femme que l'homme perdent la matérialité qui rendrait possible l'attribution d'un nom propre à l'un et l'autre. C'est encore J. Butler qui remarque que « l'ontologie est constituée par les formes ». S'il n'est pas ontologique, tout le discours sur ce corps/sujet est un « discours radicalement impropre », « un discours dans lequel toute prétention ontologique est suspendue »[991]. Avant de poursuivre, il faut tout d'abord souligner une rupture totale entre les objectifs de notre raisonnement et celui que poursuit l'essayiste. J. Butler questionne les relations existant entre le discours sur la matérialité du corps de la femme et le statut même de femme. Elle remet en question la matérialité comme élément pré-linguistique, afin de dénoncer les aléas du discours féministe lorsqu'il fait appel au corps féminin. Quant à nous, nous poursuivons la définition du corps ; nous essayons de saisir le corps et son apport substantiel pour comprendre l'illisibilité heldérienne. En faisant appel au critique, il faut toujours avoir à l'esprit les différences entre un discours poétique et le discours réflexif qui sert de base à l'analyse de J. Butler. Ainsi,

[990] « une urne fermée comme de la glace/ où est gardée l'ardeur de la création qui s'inspire lentement/ d'une source occulte ». (TNF)
[991] Judith Butler, *Ces corps qui comptent…, op. cit.,* p. 57.

le « manque ontologique » dénoncé par J. Bultler n'a pas pour nous de valeur éthique stable, qu'elle soit négative ou positive. C'est vrai qu'à terme, l'évocation de la femme chez H. Helder peut être comprise comme une perpétuation du « phallologocentrisme ». Pour nous, le désir de puissance rend possible le détachement entre corps maternel et corps enfantin ; de plus, la puissance du désir est une catégorie fondamentale, au sens strict de fondation, pour la lecture de l'œuvre heldérienne. C'est ainsi que la notion de « discours impropre » nous sert également à désigner ce que nous avons appelé la « démonstration inexplicable ».

Par un usage paradoxal de l'« érotisme de la pénétration »[992], le corps maternel vit dans le corps de l'enfant, le poète cherchant à accéder à l'irreprésentable « *chôra* ». Il nous semble donc, sauf malentendu de notre part, que la question du langage heldérien se rapproche de la question formulé par J. Kristeva : « Comment articuler le rejet – la relance de la finitude, donc l'infini que le rejet vise – dans un fonctionnement symbolique : dans un discours ou société ? »[993]. J. Kristeva accepte, comme une des réponses possibles à la question, l'introduction de la notion de « mystère » qui définit les limites des interdits sociaux, à savoir l'inceste et le meurtre du père. Le « mystère » reste pour toujours lié à « la procréation et la mort »[994] . Pour nous, c'est un champ symbolique dont l'usage définit, lorsqu'il désigne précisément l'espace extérieur à la limite, le cadre social. Pourtant, l'usage du « mystère » chez H. Helder ne désigne pas un ailleurs où, comme le remarque toujours J. Kristeva, « il prendrait le signifiant d'une Loi qui serait à la foi celle du Nom-du-Père et de la prohibition de l'inceste »[995]. Dans *Do Mundo,* cet ailleurs est cosmique et l'accès à cet espace se fait par l'accès au corps maternel : *O astro*

[992] *Ibid., ibidem.,* p. 59.
[993] J. Kisteva, *La révolution du langage poétique, op. cit.,* p. 545.
[994] *Ibid., ibidem.,* p. 547.
[995] *Ibid., ibidem,* p. 548.

peristáltico passado da vagina à boca,/ mãe e filho, pelo filho passado/ à luz escrita: (*OC* : 527)[996]. L'appropriation du vagin maternel défie les tabous sociaux et désigne une jouissance infinie du sujet, la jouissance de la naissance et de la mort, comme l'explique J. Kristeva : « Le franchissement de la limite qui pose le fini et le signe, est un franchissement de la mort, et en conséquence la mort provoquant la frayeur et le désir s'identifie à l'illimitation du procès de la signifiance et se confond avec la jouissance » [997] . Si le sujet se confond avec le corps maternel, il se prive d'individualité tout en s'affirmant en « sujet souverain » dont la figure majeure serait Mallarmé pour J. Kristeva.

Si d'une part le corps féminin se pose comme une altérité qui s'escrime à faire irruption dans le corps du sujet, d'autre part le corps du poète se confond avec la parole poétique. Mais cette confusion n'est pas une équivalence parfaite car la parole se structure en faisant usage d'un « discours impur » qui ne peut pas désigner le corps lui-même. Ainsi, nous suggérons ici de revenir sur le corps du sujet masculin, en faisant un détour par le corps travesti dans deux fragments de « A Faca Não Corta o Fogo »

II.B.2 – La définition d'un genre

Dans la cinquième partie de « As Musas Cegas », le feu et les mains, deux attributs du poète, se retrouvent à une place centrale qui se démarque de la position excentrée où, en règle générale, la poésie heldérienne situe le poète :

[996] « L'astre péristaltique passé du vagin à la bouche,/ mère et fils, par le fils passé/ à la lumière écrite : ». Herberto Helder, *Du Monde, op. cit.,* p. 115.
[997] Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique…, op. cit.,* p. 551.

Esta linguagem é pura. No meio está uma fogueira
e a eternidade das mãos.
Esta linguagem é colocada e extrema e cobre, com suas
lâmpadas, todas as coisas.
As coisas que são uma só no plural dos nomes.
– E nós estamos dentro, subtis, e tensos
na música. (*OC* : 86)[998]

Rappelons que ce poème évoque les moments où la Muse et le Poète – il faut ici le désigner par une majuscule – ne font qu'un, fondant ainsi l'espace utopique de la poésie heldérienne. Toutefois, par la suite, Muse et Poète se détachent l'un de l'autre : - *Porque uma mulher toma-me/ em suas mãos livres e faz de mim/ um dardo que atira. – Sou amado* (*OC* : 86)[999]. La Muse est donc celle qui restitue la place périphérique du « je », gardant pour elle la place centrale, ou, comme l'explique J. L. Nancy, « [t]elle est la force des Muses : elle est à la fois la force de séparation, d'isolement, d'identification et de métamorphose ».[1000]

Le sujet est une production de la force créatrice, mais se situe comme un ailleurs, une scorie du processus de fabrication alchimique de l'or, pour traduire dans des termes heldériens la notion de résidu. Car telle est la valeur du sujet dans les « machines désirantes » de G. Deleuze et F. Guattari. La liaison érotique entre la Muse et le Poète, puise sa forme dans ce que, plusieurs fois, H. Helder nomme l'amour et qui, pour E. P. Coelho, a une étroite relation avec le montage d'images que plusieurs critiques affirment être le modèle poétique problématisé par H. Helder :

[998] « Ce langage est pur. Au milieu se trouve un feu/ l'éternité des mains./ Ce langage est en place et extrême et couvre, de ses/ lampes, toutes les choses./ Les choses qui ne font qu'un dans le pluriel des noms./ - Et nous sommes dedans, subtils, et tendus/ dans la musique ». Herberto Helder, *La cuiller dans la bouche…, op. cit.,* p. 169.
[999] « Parce qu'une femme me prend/ dans ses mains libres et fait de moi/ un dard qu'elle tire – Je suis aimé ». (TNF).
[1000] Nancy, Jean-Luc, *Les Muses,* Paris : Éditions Galilée, 2001, p. 43.

> Chez Herberto, le thème de l'amour devient, non pas une thématique, mais une énergie expansive qui traverse le poème et produit, dans la construction marquée par accélérations et retardements inattendus, quelque chose qui se rapproche d'une sorte de voracité généralisée qui nous rapproche à son tour de cet *inconscient des images* que seuls le cinéma et surtout les effets spéciaux, peuvent nous offrir. [1001]

Pour nous, les mouvements d'« accélération et de retardement » semblent désigner les discontinuités des corps, situant ainsi les lignes de failles entre eux, la différenciation entre la mère et le fils, entre le poète et la Muse – l'accélération du « dard » du dernier extrait du poème cité ci-dessus en est un exemple –, entre les sexes et entre les discours utopiques du langage pur et le discours hétérotopique du langage en action.

Dans le troisième fragment de « Elegia Múltipla », le sujet est également assimilé à un objet phallique, cette fois-ci une flèche : *Havia um homen que ficou deitado/ com uma flecha na fantasia* (*OC* : 63)[1002]. Ainsi, il est à la fois le dard et le corps transpercé par la flèche dans une indéfinition que nous pourrions résumer en ces termes : indéfinition entre le corps pénétrant et le corps pénétré. Si nous cherchons à reformuler à nouveau cette proposition en prenant en compte la voix poétique, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'un corps qui chante et d'un autre qui écoute le chant. Mais la voix qui nous lisons dans *Ofício Cantante* est la voix que nous désignons comme étant celle de H. Helder. Ainsi, chanter et écouter le chant, permet le dédoublement, la remise en cause de l'existence même de la voix heldérienne. Comme l'explique P. L. Assoun, « entendre sa propre voix est devenir un autre car le circuit de la communication suppose deux altérités. « (…) dois-je *me*

[1001] Eduardo Prado Coelho, *A Noite do..., op. cit., p. 125.*
[1002] « Un homme gisait,/ une flèche transperçait sa chimère ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.*, p. 61.

reconnaître entièrement *en cette voix* ? ».[1003] En voulant être une poésie luxuriante, une poésie de l'excès, la poésie heldérienne assume ce dédoublement comme un trait hallucinatoire, car comme l'affirme encore P. L. Assoun, « (…) ce que trahit l'hallucination – en son double registre, *visuel* et *auditif* – c'est une certaine « image » ou une certaine « voix » en trop ».[1004] Nous remarquons pourtant qu'une fois de plus, la scorie, le résidu, la « voix en trop », bref tout ce qui déborde du corps et qui fait du corps un débordement lui-même, constitue une affirmation du sujet et de son indéfinition.

Afin de saisir un corps débordé et débordant, nous allons commenter deux extrait de « A Faca Não Corta o Fogo » où la figure du travesti semble stabiliser le fantasme du corps hermaphrodite. Ce sera également l'occasion de faire le point sur notre analyse, pour enfin esquisser ce qui est, pour nous, la masculinité du sujet heldérien.

II.B.2.a – « trav supermachin haletant bellissime ».[1005]

Dans le poème que nous avons analysé plus haut où la voix poétique est celle d'une femme, la femme reçoit l'homme entièrement, par tous ses orifices : *por boca e cu e côna adentro* (*OC* : 548)[1006]. L'acte sexuel prend la forme de tous les fantasmes d'un corps féminin réceptacle, d'autant plus érotique qu'il est évoqué par la femme elle-même. Le langage oublie les interdits sociaux et devient obscène, réitérant une fois de plus la force, la violence et la transgression que le feu

[1003] Paul-Laurent Assoun, *Le Regard et la Voix, op. cit.,* p. 36.
[1004] *Ibid., ibidem.,* p. 14.
[1005] *Trav superdot sôfrego belíssimo* (*OC* : 550). (TNF)
[1006] « par la bouche et cul et le con tout au fond ». (TNF).

transformateur – élément masculin du titre « A Faca Não Corta o Fogo » – symbolise. Dans le sonnet « Canção em Quatro Sonetos » où il est question d'une jeune fille qui « se promène » sur le sonnet, *Às vezes, sobre um soneto voraz e abrupto, passa/ uma rapariga* (…) (*OC* : 250)[1007], la relation sexuelle est exclusivement sodomite. La fécondité semble exclue, car il s'agit d'un anus et non pas de l'organe sexuel de la femme. De plus, l'anus est la marque d'un corps érotisé, mais qui ne se définit pas dans un genre sexuel. En effet, le corps dans la poésie heldérienne est souvent hanté par l'hermaphroditisme.

De l'anus de la jeune fille s'élève une fleur. Le verbe « s'élever » est ici la marque d'une verticalité récurrente dans l'œuvre du poète. Selon lui, le point de vue vertical est propre à la poésie, la rendant capable de concurrencer la nature et de se libérer de la mimésis. Nous nous permettons de réutiliser ici une citation plus longue de *Photomaton & Vox* :

> *Declaram que a melhor maneira de contemplar a natureza é de cima de uma bicicleta (Marilyn Monroe dixit); talvez a forma eleitamente apocalíptica e luminosa de escrutar a poesia seja de helicóptero. Não se pense que a passagem da bicicleta ao helicóptero seja apenas uma subida de graus, é decerto uma alteração de categorias. Desde que se assegurou aristotelicamente a arte imitar a natureza, a natureza começou a desavir-se dentro da arte; e então a arte obrigou-se à expulsão da natureza, para ter a casa na sua ordem, e nela manter habitação, sono e insónia próprios, e o despertar e a vida seguida.* (*PV* : 57, 58)[1008]

[1007] « Parfois, sur un sonnet abrupt et vorace,/ une lente jeune fille se promène (…) ». Herberto Helder, *Le poème continu…, op. cit.,* p. 168.

[1008] « On affirme que la meilleure façon de contempler la nature, c'est du haut d'une bicyclette (dixit Marilyn Monroe) ; peut-être que la façon élective, apocalyptique et lumineuse de scruter la poésie serait l'hélicoptère. N'imaginez pas que le passage de la bicyclette à l'hélicoptère est seulement une question de degré, c'est certainement un changement de catégories. Depuis que l'on a assuré « aristotèliquement » que l'art imite la nature, la nature a commencé à se fâcher à l'intérieur de l'art ; et alors l'art s'est vu obligé d'expulser la nature, afin d'avoir de l'ordre dans la maison, et d'y élire habitation, sommeil et insomnie propres, et le réveil et la vie qui s'ensuit ». (TNF).

Dans « Canção em Quatro Sonetos », la verticalité est présente dans d'innombrables images, et peut même être visualisée dans le rythme des métamorphoses du corps, semblable à un grand « travelling » ascendant et descendant sur la vie. Dans « Equação », on retrouve un point de vue horizontal : le poète est assis à côté de la grand-mère. Cependant, une voix qui parle directement au lecteur, mélange de narrateur et de poète, utilise des images qui nous rappellent la verticalité de la poésie :

> *Existe uma criatura assim? Ou há simplesmente um bolbo oculto estendendo as raízes frias com terrífica palcidez, no fundo, no fundo, de onde não salta nem um brilho, mesmo fugitivo, bolbo compacto e paciente trabalhando no silêncio imemorial?* (*OPV* : 132, 133)[1009]

La verticalité comme point de vue suggère une fois de plus la technique cinématographique. En effet, H. Helder commente l'utilisation de la caméra par le réalisateur Orson Welles :

> *A inteligência de Welles, por exemplo, está em desembaraçar os fulcros de energia da inerte matéria que os estrangula, e seguir a sua irradiação. Essa irradiação cria a montagem, a história, a vitalidade do imaginário. Welles aprendeu com Shakespeare, e exemplifica assim a leitura de Shakespeare, não como cinema mas como poesia.*(*PV* : 140)[1010]

[1009] « Une telle créature existe-t-elle ? Ou n'est-ce simplement qu'un bulbe secret qui plonge ses racines froides avec une placidité terrifiante, au fond, dans ce fond d'où ne peut jaillir le moindre éclat, fût-il fugace, un bulbe dense et patient qui travaille dans le silence immémorial ? ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.

[1010] « L'intelligence de Welles, par exemple, réside dans l'action de démêler les nœuds d'énergie de l'inerte matière qui les suffoque, et de suivre leur irradiation. Cette irradiation crée le montage, l'histoire, la vitalité de l'imaginaire. Welles a appris avec Shakespeare, et exemplifie ainsi sa lecture de Shakespeare, non pas comme cinéma, mais comme poésie ». (TNF).

Dans *Citizen Kane,* la caméra de Welles poursuit la signification de *Rosebud* (en français, « bouton de rose »), nom prononcé par Charles Foster Kane sur son lit de mort. Ce fait, connu des autres personnages alors que personne n'était présent dans la chambre du personnage principal, bâtit tout le film sur une transgression de la réalité. A l'ouverture du film, la caméra envahit le domaine du personnage, dans un mouvement d'ascension. La verticalité de cette séquence transgresse l'interdit inscrit sur l'affiche – *No trespassing.* La caméra cherche le corps du magnat et, à partir de cette matière mourante, suit les traces de son passé. La question heldérienne de la fin du sonnet nous semble très proche de la quête de la signification du dernier mot de Kane, le mot qui synthétise la vie : *Quero saber/ o nome de quem morre* (*OC* : 250)[1011]. Dans *Do Mundo,* le poète affirme que le nom est lumière : *O nome é: pulsação da luz* (*OC* : 489)[1012]. A la fin du film, la caméra effectue en effet une prise de vue d'en haut, posée verticalement sur le décor, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, comme nous le rappelle L. Maffei.[1013] Elle poursuit un travelling vertical et s'arrête enfin sur une luge en bois où est gravé le nom *Rosebud*. Cet objet est lié à l'enfance du personnage et à la figure maternelle. A la fin de sa vie, Kane est sur le chemin de sa mère perdue, tel un Hamlet shakespearien. Dans la séquence qui suit, la luge est jetée dans le four et brûlée. Le bois devient lumière. Il est intéressant de remarquer que, dans la suite du sonnet heldérien, le poète écrit : *O nome:/ madeira que arqueja, seca desde o fundo do seu tempo vegetal coarctado* (*OC* : 251)[1014]. La mémoire acquiert un caractère végétal, comme dans la nouvelle « Equação » où elle est racine dans la terre. Dans le film tout comme dans le sonnet,

[1011] « Je veux savoir le nom/ de celui qui meurt ». (TNF).
[1012] « Le nom : battement de la lumière ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 307.
[1013] Luís Maffei, *Do Mundo*, *op. cit.*, p. 273.
[1014] « Le nom :/ bois qui halète, séché depuis le début de son temps végétal intriqué ». (TNF).

la caméra retourne au point de départ, fermant ainsi le cycle : la mort est une ouverture dans les deux sens. Le film et les deux textes retracent la totalité d'une vie.

Dans son commentaire sur Welles, le poète avait écrit : *a vitalidade do imaginário.* Il faut que l'imaginaire s'inscrive dans un cycle vital, qu'il soit vivant. Rappelons que, pour le poète, *o poema é um animal* (*PV* : 138)[1015]. A. A. Lindeza Diogo explique que, par son organicité, le texte perd son intérêt structurel, inorganique : « Cette inorganicité, étant compensée par le montage imposé après la structure du texte, elle s'ouvre à des images qui ont certainement un rapport avec l'aura ; elle semble participer effectivement d'une stratégie de « récupération » de celle-ci ».[1016] Or, d'après le poète, des catégories de la pensée esthétique telles que l'aura ou la beauté n'ont pas disparu. L'anus et le pénis ont un lien « intrinsèque » :

- *a alinaça intrínseca entre um pênis e de um anus* (*OC* : 250)[1017].

C'est ainsi que, lorsque le poète évoque le corps des travestis, anus et pénis apparaissent indestructiblement liés. Deux fragments de « A Faca Não Corta o Fogo » évoquent le corps travesti. Le premier, plus court, se penche sur le caractère stérile de ce corps :

> *a luz de um só tecido a mover-se sob o vestido*
> *rapaza raparigo*
> *trav superdot sôfrego belíssimo*
> *mamas sem leite e sangue mas*
> *terrestres soberanas*
> *pénis intenso*
> *ânus sombrio* (*OC :* 550)[1018]

[1015] « Le poème est un animal ». (TNF).
[1016] Américo António Lindeza Diogo, *Modernismos, pós-modernismos, anacronismos: para uma história da poesia portuguesa,* Lisboa: Cosmos, 1993, p. 60.
[1017] « - l'alliance intrinsèque entre un pénis et un anus ». (TNF).
[1018] « la lumière d'un seul tissu à se mouvoir sous la robe/ garçonne fillon/ trav supermachin halétant bellissime/ mamelons sans lait ni sang mais/ terrestres souverains/ pénis intense/ anus sombre ». (TNF).

Le premier vers marque déjà une rupture ontologique entre le corps et l'essence du sujet puisque le corps devient le tissu et se confond avec la robe. Nous pouvons songer à un corps-acteur qui ne laisse jamais entrevoir son propre corps, incarnant parfaitement le personnage. N'oublions pas que le personnage est, pour nous, une entité qui désigne elle-même le corps-acteur comme une construction. Le travesti intériorise la définition d'un genre – le féminin dans le cas heldérien puisqu'il s'agit d'un travestissement de femme porté par un homme – par l'extériorisation des signes stéréotypés du genre adopté. Le corps travesti nie, dans une certaine mesure, le cadre de la Loi paternelle puisqu'il met à mal la notion de naturalité du sexe. Or, la nature est le garant le plus efficace de la loi. Nous comprenons ainsi que le corps travesti n'est pas une mimésis de la nature, si la nature veut dire différence de genres, définition sexuelle, si elle se caractérise par une simple question d'organe et d'anatomie. Le travesti incarne précisément cette figure dont le « sexe » est défini par la « sexualité »[1019]. Toutefois, le poème ne matérialise pas « le sexe » féminin du corps du travesti ; c'est pourquoi ce corps ne peut être que déguisement, « tissu », « robe ». Le sexe féminin ne se présente que par son absence, les « mamelons sans lait ». Mais, d'après J. Butler, le féminin est justement ce que nous ne pouvons pas déterminer, énoncer, décrire. Le corps féminin ne fait pas système.

J. Butler remarque que ces « êtres femme », mais aussi les « hommes », tout en s'intégrant à l'« ensemble de normes », payent également leur nouvelle identité, perdant la « norme » qu'ils avaient auparavant :

[1019] Nous utilisons ici la lecture de M. Foucault menée par J. Butler : « C'est à ce titre que Foucault considère que la « sexualité » produit « le sexe » comme un concept artificiel (…) ». Judith Butler, *Trouble dans le genre…, op. cit.,* p. 196.

> Ils sont toujours assaillis par l'ambivalence, précisément parce qu'il y a un coût à toute identification, à savoir la perte d'un autre ensemble d'identification, à savoir la perte que nous ne choisissons jamais, une norme qui nous choisit, mais que nous occupons, que nous retrouvons, que nous resignifions dans la mesure où elle échoue à nous déterminer complètement.[1020]

Si les normes de la définition sexuelle ne sont pas un choix, mais une contrainte qui, de plus, « échoue » dans son rôle de normalisation et de définition, le travesti heldérien devient un symbole qui dépasse le travestissement lui-même. Le sujet se sent lui aussi travesti, d'autant plus qu'ils ont tous les deux un pénis. Le travestissement – devons-nous le rappeler – est un jeu fétichiste courant dans notre société, et Eduard Launet le souligne et indique que 3% de la population masculine d'une enquête publié par le *Journal of Sex & Marital Therapy* « avouent avoir eu dans leur vie au moins un épisode de travestisme fétichiste »[1021]. Ainsi, la beauté se concentre sur cet organe, le « supermachin ». Le regard qui dresse le portrait du travesti – car il s'agit bien ici d'un portrait – ne peut voir dans ce corps féminisé que la discontinuité, l'organe absurde, la partie qui ne sera jamais la *pars totalis* du corps féminin[1022]. De plus, les deux adjectifs qui désignent, l'un le pénis, l'autre l'anus, figurent plusieurs fois dans le recueil désignant alors le poète : intensif et obscur. Asséché, le corps travesti n'est que gravité, pesanteur ; c'est un corps lourd qui transgresse la Loi.

En ce qui concerne la « Loi » et le « Nom-du-Père », souvenons-nous que ce volume s'ouvre avec un poème d'un seul vers, *até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza* (*OC* : 535), qui porte en lui seul la clef de la

[1020] Judith Butler, *Ces corps qui comptent…, op cit.,* p. 134.
[1021] Eduard Launet, *Sexe machin – Quand la science explore la sexualité* – Paris : Éditions du Seuil, 2007, p. 164, 165.
[1022] Voir page 349.

compréhension du proverbe grec d'où le poète tire le titre de son recueil. Le poète concentre donc toute la beauté sur l'organe destructeur ; d'ailleurs pénis et anus sont comme l'image en miroir de « ROMA » et « AMOR » qui nous avons commenté auparavant[1023].

Le deuxième travesti surgit dans l'évocation d'un fait divers qui a marqué le Portugal en 2006[1024]. Le travesti brésilien Gisberto a été torturé, agressé, violé, brûlé par une dizaine d'enfant à Porto pendant deux jours et, finalement, jeté vivant dans une fosse où il s'est noyé. Le travesti brésilen était un sans-abri toxicomane. Les premiers vers du fragment montrent d'emblée que, contrairement à l'absence du « je » qui dressait le portrait du travesti dans l'extrait cité plus haut, ici le sujet s'affirme de manière claire :

> *travesti, brasileiro, dote escandaloso, leio, venha ser minha fêmea,*
> *deslumbrou a terra ávida com suas mamas luminosas*
> *e um coiso grego,*
> *como de mármore, compacto, digo maciço, intacto, empolgante,*
> *grosso, grande, grego,* (*OC* : 584)[1025]

Nous remarquons que le poète s'approprie le fait divers. Dans le premier vers, la nouvelle de la mort est lue ; dans le quatrième, le poète prend clairement la parole. Le corps du travesti est à nouveau focalisé sur le pénis, passant rapidement par les seins qui, de secs dans l'extrait antérieur deviennent ici « lumineux ». La jeune fille de quatorze ans nous avait rappelé l'Ancien Testament, ici le travesti évoque la

[1023] Voir page 319.
[1024] Nuno Migel Maia, Nuno Silva, "Menores terão usado pau para molestar a vítima", *Jornal de Notícias*, Porto, 25/02/2006. Article consulté sur le web le 05/09/2012.
[Disp. sur internet: http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=538605&page=-1]
[1025] « travesti, brésilien, don scandaleux, je lis, venez être ma femelle,/ vous avez enchanté la terre avide par vos seins lumineux/ et un machin grec,/ comme s'il était fait de marbre, compact, je dis massif, intact, émouvant, épais, grand, grec » (TNF).

Grèce, liant ainsi le temps passé et l'acceptation d'une *praxis* sexuelle. L'invitation à l'acte sexuel – donnant le rôle masculin au poète – se réalisera quelques vers plus tard. Mais cette relation sexuelle n'est pas concrète car le travesti est remplacé par la langue portugaise parlée par lui. Du coup, le poème ressemble plus à une défense de la place du Brésil – l'immigration brésilienne vers le Portugal a été maintes fois source de débats et de conflits sociaux – dans une communauté linguistique qu'à une dénonciation de la violence subie par Gisberta ou à une projection érotique.

En effet, huit vers après notre citation, le poète écrit clairement que la langue est sa thématique :

> *poema*
> *da língua concêntrica que me criou até o júbilo e eu criei contra o*
> *poder do mundo com*
> *presteza mercurial,*
> *instinto* (*OC* : 584)[1026]

Nous lisons ici que le poète accepte le postulat lacanien d'être fondé par la langue ainsi que celui de J. Kristeva du pouvoir créateur et révolutionnaire – « contre le monde » - d'une langue avec laquelle il « baise »[1027]. En partant du corps travesti, le sujet accède à la langue, à ce qui le relie à la victime, à la violence et à l'horreur. Il va à la rencontre des points communs, créant avec ce travesti-ci, non une paire érotisée, mais une porte d'entrée – « instinct » - qui lui offre les mamelons – « mammifère » qui sont comme le désigne la langue portugaise du champ du corps maternel.

[1026] « Poème/ de la langue concentrique qui m'a créé jusqu'à la jubilation et que j'ai créée contre le pouvoir du monde avec une dextérité mercurienne/ instinct ». (TNF).
[1027] *eu fodo, se me dão licença, numa língua que vem com avidez mamífera/dos fundos/ da língua portuguesa, só fodo nela* , écrit le poète (*OC* : 585). « Je baise, si vous me permettez, dans une langue qui vient avec l'avidité mammifère/ des profondeurs/ de la langue portugaise, je la baise juste » (TNF).

Si nous voyons le corps-travesti comme une possibilité d'accès au corps maternel qui garde pourtant l'« impropriété » du discours incapable de saisir le corps, comment le poète accède-t-il alors, à son corps hétérosexuel, mâle, puissant ? En outre, comment passons –nous, en ce qui concerne la même poésie – d'une critique qui affirme que la poésie heldérienne est un dialogue de « non-sujets », à une autre qui accepte la présence des « sujets forts » ?

II.B.2.b – « Un homme traversait la rosée en courant » [1028]

Tout au long de cette deuxième partie de notre étude, le « O Poema » heldérien nous a servi de guide pour comprendre à la fois la création de la poésie heldérienne et la trace du corps-acteur qui, par son action, incarne la figure du créateur. Ajoutons que la dynamique du poème s'organise autour d'un langage descriptif, dépersonnalisé du premier fragment jusqu'à la détermination du sujet dans le cinquième fragment. En effet, après la présentation du poème qui remonte au « désordre de la chair », le deuxième fragment assume la première personne du pluriel :

> *A palavra erguia-se como um candelabro,*
> *a voz ardia como um inesperado campo de giestas.*
> *E nós sustínhamos em nossos dois ombros o fulgor*
> *e a tristeza divina.* (...) (*OC* : 29)[1029]

[1028] *Havia um homem que corria pelo orvalho dentro* (*OC* : 62). Heberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.*, p. 59.
[1029] « La parole montait ainsi qu'un candélabre,/ ainsi qu'un champ inespéré de genêts brûlait la voix./ Nous soutenions de nos deux épaules l'éclat/ et la tristesse divine ». *Ibid., ibidem.*, p. 29.

Le poème grandit, devient ici parole, acte individuel ; mais le poète la partage encore avec la femme. En désignant le corps – les épaules – du poète et de la Muse, il marque toutefois deux instances individualisées. Le sujet se démarque de sa corporéité mais partage avec la Muse la tâche d'accomplir le « miracle » de la création : *Quando colhíamos o espanto nas mãos dolorosas/ e em frente ao povo íamos cantando/ a fábula e o milagre* (*OC* : 29)[1030]. La voix est partagée entre le poète et la Muse ; le chant est polyphonique. L'image de la parade dyonisiaque associée à la douleur et à l'effroi nous rappelle que la philosophie nietszchéenne n'est pas loin. D'ailleurs, c'est le philosophe dyonisiaque qui nous alerte sur le fait que « [L]es artistes ont quelque intérêt à ce que l'on croie à leurs intuitions subites », et il rajoute : « C'est en cela que consiste l'illusion bien connue au maintien de laquelle sont un peu trop intéressés, on l'a vu, tous les artistes. Le capital n'a justement fait que *s'accumuler*, il n'est pas tombé du ciel tout à coup »[1031]. H. Helder, en mettant en scène l'acte de création, a tout intérêt à voiler le processus d'écriture de l'écrivain empirique, faisant de sorte que ce processus devienne la machine productive elle-même, la « machine lyrique », celle qui « mélange les paysages ». Par sa dimension résolument mythique, dans « O Poema », cette accumulation prend la forme d'une attente :

Às vezes estou à mesa: e cômo ou sonho ou estou
somente imóvel entre a aérea
felicidade da noite. O sangue do mundo corre
e brilha. Porque minha carne se distrai
entre as coisas da primavera nocturna.
Ocupo-me nos símbolos, e gostaria
que meu coração

[1030] « Quand nous allions cueillir l'effroi dans les mains douloureuses/ et chanter devant le peuple/ la fable et la face même du miracle ». *Ibid., ibidem.*, p. 29.
[1031] Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, vol. I, Paris, Gallimard, 1988, p. 138.

entontecesse lentamente, que meu coração
caísse numa espécie de extática e sagrada loucura.(*OC* : 31)[1032]

Clairement énoncé, le « je » accumule de l'énergie par l'alimentation – nous l'avons vu, il se rapproche d'un animal carnivore – mais ce n'est qu'avec l'apparition de l'élément féminin, « le sang du monde » que la « chair » échappe à la contingence de l'ennui et s'ouvre à l'inspiration venue du « printemps nocturne ». Nous avons tout au long de notre sous-partie intitulée « La chair » analysé et proposé différentes approches pour expliquer cette ouverture de la chair sur le monde. Mais nous pensons que cette ouverture peut prendre également une autre tournure : celle d'un corps sexuellement défini qui s'ouvre au corps hermaphrodite, au corps utopique.

En effet, dans la cinquième partie, le sujet masculin, déjà clairement délimité, évoque donc la relation entre sa définition sexuelle et l'altérité de la femme :

Existia alguma coisa para denominar no alto desta sombria
masculinidade. Era talvez um cego escorrer
de sangue pelos anéis e flores do corpo.
Sei unicamente que era a força da tristeza, ou a força
da alegria da minha vida. (*OC* : 37)[1033]

La femme, l'« aveugle écoulement/ de sang », représente donc le corps à nommer, du « haut » d'une masculinité. Si dans la troisième partie de « O Poema », le « sang » coulait à l'extérieur du monde, il se trouve ici au-dedans du sujet, « anneaux et fleurs du corps ». C'est en introjectant l'élément féminin que la

[1032] « Il arrive que je sois attablé : et je mange ou rêve ou reste/ simplement immobile dans l'aérienne/ félicité de la nuit. Le sang du monde court/ et brille. Car ma chair se distrait/ parmi les grandes choses du printemps nocturne./ Attentif aux symboles, j'aimerais/ que mon cœur/ fût pris d'un lent vertige, que mon cœur/ tombât en une sorte d'égarement extatique et sacré ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 31, 33.

[1033] « Il existait une chose à dénommer au sommet de cette sombre/ masculinité. C'était peut-être un aveugle écoulement/ de sang par les anneaux et fleurs du corps./ Je sais seulement que c'était la force de la tristesse, ou la force/ de la joie de ma vie ». Herberto Helder, *La cuillère dans la bouche, op. cit.,* p. 65.

masculinité heldérienne acquiert la voix haute. Le poète revient sur la thématique lyrique de l'évocation des Muses et rapproche son chant à lui « des accords magnifiques/ des sublimes accents » [1034] dont parle Camões dans le premier chant des *Lusiades.* Le corps masculin est cette intersection entre corps et inspiration. Mais comment le sujet peut-il se démarquer de son environnement ? Il faut tout d'abord comprendre que ces « corpoèmes » [1035] s'exposent en tant qu'objets d'art. Ils portent dans leurs identités la marque de leur création qui, pour plusieurs critiques, serait alors la marque du refoulement ou de la sublimation, comme le précise Henri-Pierre Jeudy : « Quand on parle du corps comme « objet d'art », on pense communément à une figuration possible de la transcendance, on fait une référence implicite à l'image unique, souveraine, atemporelle du corps dans toute sa beauté »[1036]. Or, chez H. Helder, la transcendance est toujours inaccomplie et éphémère ; c'est par l'affirmation de l'être-pour-la-mort que la définition sexuelle surgit. Le corps-mâle est à l'opposé de l'atemporalité. Nous nous méfions davantage de ce « corps objet d'art » car, comme l'essayiste l'affirme dans les chapitres suivants, la transcendance implique une désexualisation de l'objet. Et si la femme évoque l'atemporalité mythique, elle finit toujours par prendre congé ; l'inspiration est un instant privilégié, où le corps s'affirme dans toute sa plénitude. R. Barthes, comme H. Helder, soulignent la nécessité de l'érotisation du corps, pour qu'il puisse devenir modèle pour le texte, en effet en répondant à la question : « Le texte a une forme humaine,

[1034] Luis de Camões, *Les Lusiades*, trad. F. Ragon, Paris : Hachette/ Grosselin, 1842, p. 2. [version électronique consultée le 12/07/2012 : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5849359g].
[1035] Nous empuntons ici le titre de la thèse d'Hugues Marchal qui trace un portrait de la relation entre corps et texte dans la poésie française du XXe siècle « La quête d'un corpoème engage deux champs notionnels extrêmement riches, celui du corps et celui du texte, mais seule leur intersection importera ici, c'est-à-dire que seuls un imaginaire textuel du corps et un imaginaire corporel du texte seront exploré ». Hugues Marchal, *Corpoèmes : L'inscription textuelle du corps dans la poésie en France au vingtième siècle*, thèse de doctorat, dir. Michel Collot, Paris : Université de Paris 3, décembre 2002, p. 5.
[1036] Henri-Pierre Jeudy, *Le corps comme objet d'art,* Paris : Armand Colin, 2005, p. 11.

c'est une figure, une anagramme du corps ? »[1037], le philosophe répond : « Oui, mais de notre corps érotique ».[1038] Sujet ou objet, modèle ou moulage, le corps nous permet d'assembler les deux extrémités : le « non-sujet »[1039] et le « sujet fort ». Il y a, dans la poésie heldérienne, une sexualisation du texte et même une affirmation d'une relation érotisée entre l'élément masculin et le texte qui tend vers un corps féminin, car il est irrigué par les menstrues. C'est par la relation érotique que nous pouvons constater les contours des corps chez H. Helder.

De « La matière du poème » à « La définition d'un genre » la polarité de la critique sur l'œuvre heldérienne nous a guidé tantôt dans l'affirmation de la voix impersonnelle, tantôt dans celle de la voix masculine. Nous avons vu que, quant à la matière évoquée dans la composition corporelle, aussi bien pour la métaphore ou pour la métonymie de ces corps, des éléments amorphes tels que le feu et l'eau jouent un rôle important dans la mise en corps des sujets. Si la femelle a un corps liquide et le mâle un corps incandescent, la métaphorphose de l'un en l'autre s'inscrit dans les transformations naturelles et/ou alchimiques. Rappelons[1040], par exemple, que dans « A Fonte », les mères sont des « puits de pétrole » ; le liquide alimente la combustion des fils.

Il nous semble que le poète trouve dans la matière amorphe une possibilité de créer une poétique du corps qui ne se base pas sur l'organisation du corps dans l'organisme. Nous pouvons songer à cette relation de « non-sujets » comme à une relation qui, même si d'une part nous l'avons polarisée entre féminin/masculin, représente d'autre part un rapport de forces qui n'est pas dualiste. C'est, selon les mots de G. Deleuze et F. Guattari, un système de « rhyzomes »

[1037] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil, 1973, p. 26.
[1038] *Ibid., ibidem.*, p. 26.
[1039] Silvina Rodrigues Lopes, *A Inocência do Devir, op. cit.*, p. 14.
[1040] Voir page 115.

établis autour d'une hétérogénéité ; c'est la guêpe et l'orchidée[1041]. Rappelons que dans *Mille plateaux*, les philosophes soulignent que la polarisation mâle/femelle construit un corps organique. Cette polarisation se fait par l'introduction de l'histoire ou d'« une pré-histoire » à la fille. Une histoire qui, en dérobant son corps, organise le corps masculin. G. Deleuze et F. Guattari expliquent que cette organisation masculine, l'« histoire dominante » masculine, la position « haute » dont parle le poète, est originaire de l'exemple du corps dérobé à la femme[1042]. Notons que le devenir-femme prend corps avec les deux travestis de « A Faca Não Corta o Fogo ». C'est toujours les philosophes qui parlent du devenir-femme :

> La structure sociale, l'identification psychique laissent de côté trop de facteurs spéciaux : l'enchaînement, le déchaînement et la communication de devenirs que le travesti déclenche ; la puissance du devenir-animal qui en découle ; et surtout l'appartenance de ces devenirs à une machine de guerre spécifique.[1043]

La machine de guerre Gisberta, le travesti brésilen mort à Porto, montre la puissance de destructuration que le devenir impose ; tout devient, tout transmute chez H. Helder, comme dans ce passage de « Os Mortos Perigos, fim. » :

> *Mugidores rebanhos de camélias monstruosas,*
> *montanhas às varandas de palácios de seda*
> *amarela. Que voam,*
> *da raiz à flor, pelo escuro*
> *interior da vocação. E os lugares*
> *todos esperam doces assassinos que assomam*

[1041] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux,* Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 17.
[1042] *Ibid., ibidem.*, p. 338, 339.
[1043] *Ibid., ibidem.*, p. 341.

à pontuação da memória. (*OC* : 254)[1044]

Soulignons tout d'abord qu'ici il n'y a pas de sujet apparent. Il semble que tout ici est en devenir : devenir-animal, les champs de camélias se transforment en un champ de vaches ; déterritorialisation, les montagnes se déplacent vers les vérandas ; devenir-enfant, les palais s'envolent, etc. Tout partage l'harmonie vivante d'un monde en transformation. L'harmonie de cet ordre qui n'est pas l'ordre organique, ne peut pas se produire dans la présence d'un sujet. En effet, J. Schlanger l'explique :

> L'harmonie par elle-même s'accommode aussi bien de l'horloge que de l'arbre. Elle ne demande qu'un jeu, plutôt mouvant que fixe, de rapports et de relation dans un tout. L'harmonie ne devient organique que lorsqu'on pose un sujet des rapports. Lorsque ceux-ci sont rapportés à une subjectivité, quand bien même du reste elle ne les perçoit pas. [1045]

La dernière phrase de la philosophe nous interpelle car elle ouvre la possibilité d'une subjectivité cachée dans l'extrait de « Os Brancos Arquipélagos » cité ci-dessus. En effet, si nous nous focalisons sur des mots tels que « monstrueuses », « assassins », nous notons qu'un système de valeurs est en place. Ces mots désignent une limite où l'innocence du vivant, le flux rhizomatique, devient une catégorie : la vie. Rappelons que pour G. Deleuze et F. Guattari le sujet est une création résiduelle de la « machine désirante ». C'est un arrêt du système de rhizomes, un corps, un organisme. Pour J. Schlanger, il est l'unité du vivant. De ce fait, comme nous l'avons écrit dans notre commentaire ci-dessus de l'extrait heldérien « harmonie vivante », nous désignons, sans le voir, le sujet dissimulé. Il est

[1044] « Des meutes de camélias monstrueux mugissent,/ les montagnes depuis les vérandas des palais de soie/ jaune. Qu'ils s'envolent,/ de la racine à la fleur, par le sombre/ intérieur de vocations. Et tout lieu/ attend les doux assassins qui surgissent/ à la ponctuation de la mémoire ». (TNF).
[1045] Judith Schlanger, *Les métaphores de l'organisme, op. cit.,* p. 98.

sournois, c'est précisement cet adjectif que notre imaginaire relie à tous les serpents de l'œuvre heldérienne. Ainsi, dans la poésie dyonisiaque des sujets dissous dans le mouvement éternel auquel, pour nous, rêve le poète, se trouve un sujet fort qui s'affirme sans cesse.

Nous avons vu alors que les « sujets forts » dont parle L. Maffei ne sont pourtant pas un retour à une subjectivité romantique. Pour nous, il est tout d'abord le double du « style », la signature « Herberto Helder » dont parle M. Gusmão[1046]. Elle est l'inévitable voix que le lecteur croit être la « Voix-Moi », présentant une éthique et une poétique singulières. Soulignons que L. Maffei ne nous parle de « sujets forts » qu'en partant de la lecture de « A Faca Não Corta o Fogo ». En effet, l'inclusion de ce volume dans *Ofício Cantante* change radicalement la « lecture verticale » de l'œuvre anthologique. Le volume déstabilise la notion de la femme souvent sublimée dans le reste du recueil et remet en question la « masculinité qui se féminise »[1047] que L. Maffei essaye de cerner, tout en restant dans l'affirmation de l'hétérosexualité du sujet lyrique. C'est ainsi que l'essayiste, avant la publication de « A Faca Não Corta o Fogo », critique Manuel de Freitas, en l'accusant d'être « trop partiel » lorsque celui-ci affirme que « la pugnacité du féminin (…) se superpose à l'affirmation du masculin ».[1048] Mais L. Maffei remarque également que l'alliance entre le féminin et le masculin chez H. Helder mime l'acte de fécondation, ce qui confère à l'œuvre heldérienne sa forte cosmogonie :

> En essayant d'être "absolu", le poème ne se limite pas à être le reflet du monde, qu'il soit le monde réel banalisé ou qu'il soit celui des idées intangibles. Le poème, au contraire, ambitionne, et cherche, par un geste

[1046] Voir page 70.
[1047] Luís Maffei, *Do Mundo..., op. cit.,* p. 137.
[1048] Manuel de Freitas, *Uma espécie de rime..., op. cit.,* p. 48.

> aigu de fondation « un mot/ surpris dans chaque chose », et « un mot » identifié à chaque chose.[1049]

La pénétration de l'homme dans la femme, ou la blessure que la femme impose à la chair de l'homme, bref les diverses sortes d'alliance masculin/féminin nous semblent être majoritairement issues du désir masculin. C'est lui l'acteur : *Havia um homem que corria pelo orvalho dentro* (*OC* : 62)[1050]. Son désir d'accéder à l'élément liquide, à mettre le sang à nouveau à circuler entre le corps de la mère et celui de l'enfant ne sont que la quête du Nom indicible, le corps de la femme, la matrice à laquelle il faut accéder pour reformuler/effacer le Nom-du-Père. H. Helder développe une poésie masculine qui, structurellement, fait appel à cette écriture circulaire que Beatrice Didier a appelé l'« écriture femme »[1051].

Cette position paradoxale, nous avons essayé de l'expliquer, en la rapprochant de deux modèles opposés. Le premier est celui décrit par J. Lacan. Le psychanalyste remarque que tout sujet est défini par un langage, qu'il assimile à la Loi du Père. Mais aussi tout sujet se définit par l'usage qu'il fait de ce langage. De ce fait, le sujet est une prise de position, et nous avons essayé d'établir qu'il est, du coup, un lieu, un espace dans les rapports entre le Un et l'Autre. Nous avons également utilisé la « phase du miroir » explicitée par J. Lacan. Dans cette phase de la formation du sujet, le corps subjectif de l'enfant, jusqu'alors une discontinuité de zones érogènes, se restructure en adéquation à un corps réel, tel qu'il est imaginé par l'enfant et tel que l'enfant le lit dans le miroir et dans le regard des autres. Nous voulons ouvrir ici cette discussion et nous questionner sur les différentes formes que les livres anthologiques heldériens ont prises tout au long de sa carrière. Deux

[1049] Luís Maffei, *Do Mundo..., op. cit.,* p. 16.
[1050] « Un homme traversait la rosée en courant ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 59.
[1051] Beatrice Didier, *Écriture-femme*, Paris : Presses Universitaires de France, 1991.

hypothèses se dessinent : soit ces transformations sont une adéquation au regard que la critique a porté sur l'œuvre, soit elles sont une déclaration de guerre à cette critique elle-même. Nous avons vu dans notre première partie que la critique a lu très tôt une sorte de *continuum* dans les divers livres de poèmes heldériens. La publication de *Ou o Poema Contínuo : súmula* paraît ainsi une adéquation de l'œuvre au regard critique. Mais le continuum présenté par H. Helder n'était pas celui que la critique attendait. Le corps continu de la somme est un corps blessé, clivé, et la continuité ne peut être lue car la mémoire du lecteur ne cesse de remplir ces vides. De plus, le « poème continu » se métamorphose et redevient, nous l'avons également souligné dans la première partie, un livre à caractère anthologique. Si bien que, pour nous, H. Helder ne suit pas l'image sur le miroir, mais la détruit et déclare la guerre au lecteur qui doit, lui, se refaire une image de soi face à chaque nouveau livre. Cette discussion nous permet ainsi de montrer que le poète essaye désespérément d'avoir accès à une autre source que la figure paternelle, malgré l'usage d'un système qui délimite les frontières éthiques et esthétiques au nom de la Loi du Père. Nous avons fait appel à J. Kristeva pour qui le langage poétique se produit lorsque le sujet a accès au corps, pré-linguistique, de la Mère. Nous avons montré que le poète a un rapport privilégié avec ce corps et que, c'est surtout par le débordement des afflux féminins que le poète se relie à cette source.

En quête de la scène originelle de la fécondation/création, le poète évoque plusieurs fois les *locus clausus*[1052], la chambre, la table de l'écrivain, qui peuvent prendre la forme, par exemple des toilettes dans *Os Passos em Volta.* Ces espaces deviennent, chez H. Helder, la scène où se joue le rapport de force entre le sujet et

[1052] Maria Estela Guedes, *Herberto Helder, Poeta Obscuro, op. cit.*, p. 175.

l'altérité. Nous allons ainsi redéfinir l'ouverture comme étant une dialectique entre la scène intime et la scène du monde.

II.B.3 – La mise en scène

Dans *Lugar*, le poète établit une relation entre les lieux et les corps : *Às vezes penso: o lugar é tremendo./ É sobre os mortos, além da linguagem./ Lugar que se transforma rodando na boca* (*OC* : 152)[1053]. Il semble écarter la présence de tout lieu de l'origine poétique – la traduction française opte pour le réduire à « ce lieu ». En effet, le poète le dit clairement, la poésie se situe « par de-là le langage », en dehors de l'espace de communication. Niant le lieu comme base, le poète contredit le principe de la métaphore, donc du langage poétique, qui trouvent leur origine dans la spatialisation. Pour le poète, le monde est une construction de la parole, une création à l'intérieur de la « bouche » qui, une fois déployée à l'extérieur, crée toute chose. La métaphore n'est pas une création, mais créatrice.

Si bien que, dans cette dernière sous-partie de notre étude, nous souhaitons prendre en compte une autre dynamique de la démonstration de la puissance du corps. Souvent, H. Helder spatialise le corps, comme dans l'extrait de « Antropofagia » que nous avons déjà commenté[1054] : *Eu podia abrir um mapa: « o corpo » com relevos crepitantes* (*OC* : 279)[1055]. Le corps se métamorphose maintes fois en paysage et déplace la dialectique mâle/femelle qui a structuré notre deuxième partie selon une dialectique intérieur/extérieur que nous formulons par la paire chambre/monde. Mais

[1053] « Quelques fois je me dis : ce lieu est redoutable./ Touchant aux morts, par de-là le langage./ lieu changeant, à tournoyer contre la bouche ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 111.
[1054] Voir page 71.
[1055] « Je pouvais déplier une carte : « le corps » aux reliefs crépitants » Herberto Helder, *Le Poème continu, op. cit.,* p. 177.

pourquoi avons-nous appelé cette dialectique une mise en scène ? Nous adaptons les propos de J. Kristeva pour qui « [l]a topologie textuelle est théâtrale : elle pose la scène où le « je » se joue, se multiplie, devient acteur et appelle dans cet acte le spectateur compris et joué comme une pièce non-privilégiée de la scénographie »[1056]. Si le corps du sujet est le corps acteur de la poésie, il se met en performance et devient la scène de la logique spatiale du langage. En utlisant le mot « topologie », la philosophe spatialise la phrase. Celle-ci est une scène.

Nous souhaitons montrer ici que l'affirmation d'une poésie corporelle n'est pas indifférente à la poétique de l'espace, bien au contraire. Comme nous l'avons établi dans notre sous-partie intitulée « La chair », si le sujet est chair, il est donc ouverture. Or, nous ne pouvons comprendre l'ouvert sans utiliser des catégories comme l'espace-temps et l'opposition dedans/dehors. Rappelons que, dans le contexte de la poésie portugaise contemporaine, nous ne pouvons ignorer non plus l'*Intersseccionismo* des avant-gardes de la revue *Orphée.* C'est ainsi que P. Eiras fait appel au mouvement créé par F. Pessoa et M. de Sá-Carneiro pour expliciter le jeu métaphorique heldérien. Il part de la description de « A Máquina Lírica » menée par Juliet Perkins où il est question de « contigüité », de « cercle » et d'« accumulation »[1057]. Nous corroborons les propos de P. Eiras[1058] lorsqu'il affirme que le projet heldérien d'une écriture qui se confond avec l'alchimie est un échec ; nous voulons ici redéfinir les raisons de cet échec en nous basant sur le rôle de la métaphore elle-même. Le critique fait le constat de l'échec dont la folie serait l'un des principaux motifs. Pour nous, c'est la définition de la métaphore heldérienne qui

[1056] Julia Kristeva, *Σημειωτιχή Recherches pour une sémanalyse,* Paris : Éditions du Seuil, 1989, p. 290.
[1057] « Sans un point de référence extérieur et fixe, mais contigüité à l'intérieur du cercle, les éléments linguistiques accumulent une succession d'associations métaphoriques qui aboutissent à un processus essentiellement métonymique, c'est-à-dire de combinaison et de juxtaposition ». Juliet Perkins, "As Filhas do Tempo. Análise de um poema de Herberto Helder", *Colóquio Letras*, n°65, Lisboa: Gulbenkian, Janeiro de 1982, p. 14, 15. (TNF).
[1058] Pedro Eiras, *Esquecer Fausto...,op. cit.,* p. 467.

doit être remise en question. En nous fondant sur la thèse soutenue par P. Ricœur selon laquelle il n'y a pas de « suspension » de la référence primaire, mais une « « torsion » du sens littéral du mot »[1059]. Cette double vision entre « abolition » et « torsion » du référent traverse la critique de l'œuvre heldérienne, surtout en ce qui concerne la place du savoir. Les uns optent pour l'« abolition », comme F. Guimarães qui affirme que la poésie heldérienne est un « acte de non savoir »[1060] ou P. Eiras pour qui la poésie heldérienne est « la construction d'une science personnelle et une destruction de tout savoir »[1061]. Au contraire, R. Belo voyait une « restitution du concept classique de l'art », la mimésis, la poésie étant une « façon d'atteindre le savoir », s'appuyant d'ailleurs sur le pouvoir de la métaphore de nommer l'innommable chez les peuples primitifs, selon la théorie de Heinz Werner reprise par René Wellek et Austin Warren. A. Lindeza Diogo remarque que, « par une torsion subjective »[1062], le poète s'écarte des avant-gardes. Étrangement, A. Lindeza Diogo évoque la « torsion », mais accepte également l'« abolition » de la référence. Pour ce critique, « la contemporanéité »[1063] du corps du fils et du corps maternel a pour conséquence la « perversion de la métaphore paternelle » qui se matérialise par la promesse de mort du sujet, par un autosacrifice : « en se sacrifiant, il [le sujet] instaure des petits *mythoi* aux métaphores du Nom du Père. Il propose une autre loi ».

Pour nous, la métaphore étant « torsion », le savoir et la loi ne sont jamais abolis. C'est ainsi que nous avons lu tous les mots scientifiques au long de cette étude. Mais la déformation du système de référence ramène le mot vers un autre

[1059] Paul Ricœur, *La métaphore vive, op. cit.,* p. 289.
[1060] Fernando Guimarães, *A Poesia Contemporânea Portuguesa..., op. cit.,* p. 89.
[1061] Pedro Eiras, *Esquecer Fausto, op. cit.,* p. 489.
[1062] Américo Lindeza Diogo, "Herberto Helder: Poesia e Trauma", *Rivista di studi Portoguesi e Brasiliani,* n° 3, 2001, Pisa/ Roma: Instituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, p. 42.
[1063] *Ibid., ibidem.,* p. 43.

espace sémantique. Celui-ci se confond avec le lieu d'où parle le sujet, le lieu de la subjectivité. Ainsi, dans le cadre de la dialectique entre la chambre et le monde, le rôle de la métaphore est fondamental. G. Bachelard écrit : « Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans les domaines métaphoriques »[1064]. Cette évidence aveuglante de la spatialisation dans les « domaines métaphoriques », il la trouve à l'intérieur même d'une certaine pratique contemporaine, l'usage des traits d'union ou de séparation. Rappelons que le poète en abuse dans sa poésie et instaure un espace où, comme l'explique G. Bachelard, « les dehors du mot se fondent à son en-dedans », ou « à l'inverse, au lieu de se souder, les mots, intiment, se délient. Préfixes et suffixes – les préfixes surtout – se dessoudent ; ils veulent penser tout seul »[1065]. Dans cette dialectique, le philosophe place l'être au seuil du même et de l'autre, ce qui revient à affirmer, entre le dedans et le dehors. Nous faisons nôtre cette place du sujet pour la comprendre, il nous faudra analyser l'espace du dedans et celui du dehors afin de saisir le lieu du sujet qui, nous l'avons déjà remarqué, est un diaphragme pour le poète[1066].

Nous nous proposons donc d'analyser cet espace extérieur de l'altérité et cet autre de l'ipséité. Notre première sous-partie essayera de montrer que l'espace extérieur se concentre surtout dans l'œuvre en prose du poète et que l'ailleurs dans la poésie prend corps soit par des désignations très précises, Bruxelles par exemple, soit comme un espace utopique qui se trouve toujours en dehors du poème. Notre deuxième sous-partie montrera alors que cet espace ouvert du monde tend toujours à se concentrer sur un point, dans la poésie, si bien qu'il désigne la place du sujet dans

[1064] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace,* Paris : PUF, 2009, p. 191.
[1065] *Ibid., ibidem.*, p. 192.
[1066] Voir page 238.

le discours. Enfin, nous prendrons l'exemple de « Os Prólogos » de *Apresentação do Rosto* pour montrer que la mise en scène du dedans et du dehors se manifeste également dans les réécritures du poète.

II.B.3.a – « Bruxelles, un mois (…) »[1067].

Dans « A Máquina Lírica », le poète déplie une carte et découvre une ville :

> *Em silêncio descobri essa cidade no mapa*
> *a toda a velocidade: gota*
> *sombria. Descobri as poeiras que batiam*
> *como peixes no sangue.*
> *A toda velocidade, em silêncio, no mapa –*
> *como se descobre uma letra*
> *de outra cor no meio das folhas* (*OC* : 199)[1068]

Dans un espace non nommé, la ville découverte est un indice du nom, une piste à suivre en quête de ce symbole disparu. La « lettre/ d'une autre couleur » saute aux yeux du poète comme le vers central saute aux yeux du lecteur par une sensation de choc : que font les poissons et le sang au beau millieu de ce récit ? Ils empêchent précisement le récit d'avoir lieu, détruisent les certitudes du lecteur qui se voit obligé de réorganiser le sens de tout le poème. De plus, le sang n'est pas un mot anodin dans l'œuvre heldérienne. Nous avons déjà souligné l'importance du système d'équivalence entre le corps féminin et les liquides. Soulignons que c'est dans « A Máquina Lírica » que les jeunes filles tachent de sang la neige immaculée[1069]. Le

[1067] *Bruxelas, um mês* (…). (*OC* : 75). Herberto Helder, *La cuillère dans la bouche…, op. cit.,* p. 147.
[1068] « En silence, j'ai découvert cette ville sur la carte/ à toute vitesse : une goutte/ sombre. J'ai découvert les poussières qui battaient/ comme des poissons dans le sang. / À toute vitesse, en silence, sur la carte -/ comme on découvre une lettre/ d'une autre couleur au beau milieu des pages ». (TNF).
[1069] Voir page 342.

poème a été écrit en 1963, la même année que la publication de *Os Passos em Volta* où l'on trouve également un passage où il est question de plusieurs villes trouvées sur une carte. Dans « O Grito », le narrateur remarque une carte du pays – du Portugal ? – accrochée au mur. Dans « Aquele que Dá a Vida », le personnage centralise tout le paysage qui l'entoure sur un seul point sur la carte, tel un faisceau de lumière qui pointe la direction où aller : *Por essa manhã precipitada sobre as paisagens como uma luz directa em cima de um mapa orográfico, dando um certo relevo a tudo, ele próprio muito nítido na brancura da manhã, caminha para a povoação* (*OPV* : 104)[1070]. La carte des montagnes ne comporte qu'un seul chemin, celui qui mène au village où l'agresseur est revenu. La carte pointe toujours un destin. Elle est l'invitation au voyage. Nous savons depuis les poèmes épiques que voyage et poésie sont intimement liés. Y. Bonnefoy l'affirme : « Poésie et voyage sont d'une même substance, d'un même sang, je le redis après Baudelaire, et de toutes les actions qui sont possibles à l'homme, les seules peut-être utiles, les seules *qui ont un but* »[1071]. Les buts sont divers, mais tous liés à la « découverte ». Le mot « découverte » ou ses dérivés apparait deux fois dans la citation précédente de « A Máquina Lírica ».

Pour ce qui est de la « découverte », c'est encore dans *Os Passos em Volta* que nous retrouvons un homonyme. Il s'agit d'un étranger qui, arrivant à Anvers, découvre une rue circulaire qui le ramène toujours au point de départ. L'espace circulaire, mise en abyme du recueil, n'invalide pas la découverte de l'étranger, mais la rend complexe :

[1070] « En ce matin, précipité sur les paysages comme une lumière directe sur une carte orographique, et qui donne un relief tranché à toutes les choses, lui-même très net dans la blancheur du matin, il marche vers le village ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.
[1071] Bonnefoy, Yves, « Les Tombeaux de Ravenne », *L'improbable et autres essais, op. cit.,* p. 22.

> *O que esse homem procurava e achou não é exemplo. E embora toda a poesia seja uma solução moral, nós, os desta nação, mal podemos imaginar as alegrias e dores do homem estrangeiro, ao frio e à névoa, na grande solidão dessa rua circular que talvez não exista em Antuérpia nem noutra qualquer cidade do mundo.*[1072]

Ici, la ville découverte sur la carte offre au personnage une réponse qui ne se partage pas avec le lecteur. Mais nous remarquons que la figure de l'étranger garde pour lui cette réponse qui reste inaccessible aux gens de « ce pays ». Rappelons qu'il s'agit ici des années de la dictature de Salazar et que le poète vise autant l'enfermement du pays que la métaphysique de l'altérité. Soulignons également qu'Anvers est décrite comme une « ville du nord », exactement comme la ville découverte sur la carte dans le poème :

> *Era minha cidade ao norte do mapa,*
> *numa velocidade chamada*
> *mundo sombrio. Seus peixes estremeciam*
> *como letras no alto das folhas,*
> (...)
> *Descobri esta cidade aplainando tábuas* (*OC* : 199)[1073]

Comme l'expérience de « A Máquina Lírica » l'impose, nous retrouvons ici les mêmes mots que dans l'extrait cité antérieurement : « poisson », « découvert », « sang », etc. Mais ici, la ville devient la propre ville du sujet poématique. Il s'est approprié de cette ville, comme le charpentier s'approprie le bois en le travaillant. Ce

[1072] « Ce que cet homme cherchait et qu'il a trouvé n'est pas un exemple. Et bien que toute poésie soit une proposition ou une solution morale, nous, les hommes de ce pays, nous pouvons difficilement imaginer les joies et les souffrances de l'homme étranger, dans le froid et le brouillard, dans la grande solitude de cette rue circulaire qui n'existe peut-être pas à Anvers ni dans aucune autre ville du monde ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.

[1073] « C'était ma ville au nord de la carte,/ à une vitesse nommée/ monde sombre. Ses poissons frémissaient/ comme des lettres au sommet des feuilles/ (…)/ J'ai découvert cette ville en rabotant les planches ». (TNF)

mouvement d'appropriation ressemble à la réponse, à l'illumination presque mystique que la rue circulaire avait imposée à l'étranger à Anvers.

Si le voyage est relié à la poésie, être un étranger nous semble être une des façons d'être poète. D'ailleurs, il est remarquable que H. Helder parle de l'œuvre de Bach comme d'une source d'inspiration pour atteindre un « style »[1074] et que J. Kristeva retrouve dans la structure des *toccatas* une image de l'étrangeté :

> *Toccatas et Fugues* : les pièces de Bach évoquent à mes oreilles le sens que je voudrais moderne de l'étrangeté reconnue et poignante, *parce que* soulevée, soulagée, disséminée, inscrite dans un jeu neuf en formation, sans but, sans borne, sans fin. Étrangeté à peine effleurée et qui, déjà, s'éloigne.[1075]

Il y a ici une discordance entre le voyage dont parle Y. Bonnefoy, qui a « un but », et l'étrangeté de J. Kristeva, « sans but, sans borne ». Nous pouvons peut-être la résoudre en considérant que, pour le poète, le but est le départ, tandis que pour la philosophe, l'absence de but de l'« étrangeté moderne » représente le point de vue de celui qui est déjà étranger. Autrement dit, le but est celui du devenir tandis que l'absence du but c'est de rester en devenir.

Nous pouvons lire d'autres introjections de l'espace dans la poésie qui évoquent *Os Passos em Volta*. La ville apparait dans deux nouvelles, « Polícia » et « Os Comboios que Vão Para Antuérpia ». Dans cette dernière, Bruxelles est éloignée : *Em janeiro eu estava em Bruxelas, nos subúrbios, numa casa sobre a linha férrea* (*OPV* : 47)[1076]. La ville appartient ici au passé, le but du voyageur étant

[1074] Nous nous permettons ici de rappeler le passage : « Je trouvais la solution de milliers d'équations. Après j'écoutais du Bach. J'ai réussi à me faire un style. » Trad. Ilda Mendes dos Santos. Voir page 44.
[1075] Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris : Gallimard, 1988, p. 11.
[1076] « En janvier, j'étais à Bruxelles, en banlieue, dans une maison qui donnait sur la voie ferrée ». Trad . Ilda Mendes dos Santos.

celui d'atteindre Anvers, ville où, comme nous l'avons vu dans la nouvelle « Descobrimento », l'étranger découvre la rue circulaire. Dans la première nouvelle, Bruxelles est intimement liée à Annemarie, le double du poète. Remarquons que le statut de clandenstin des deux personnages rend impossible leur présence dans l'espace public :

> (…) *Quando anoiteceu saímos do bar e fomos a pé, vigilantes, protegidos, até ao meu quarto de Laeken. Contornávamos o que nos paracia suspeito: um carro parado, um vulto vagaroso, as sombras, as vozes. Foi ainda preciso subir furtivamente as escadas do prédio* (...). (*OPV* : 31)[1077]

L'espace public de l'étranger est donc toujours un espace de violence : les arènes de la tauromachie, l'espace surveillé de Bruxelles, la neige et « treize degrés en dessous de zéro » d'Anvers. C'est un espace hostile qui oblige le sujet à se réfugier dans le *locus clausus.*

Toutefois, dans « As Musas Cegas », la ville apparaît comme un espace de la mémoire et se trouve déjà intériorisée :

> *Bruxelas com as traves da minha cabeça*
> *e uma grinalda de carvões em torno dos testículos*
> *de um homem*
> *bêbado da sua idade. Cantaria com esses testículos*
> *negros, as lágrimas, o coração, ao meio do nevoeiro* (*OC* : 75)[1078]

[1077] « (…) Nous avons quitté le bar à la tombée de la nuit et nous avons marché, prudents, sur nos gardes, jusqu'à ma chambre de Laeken. On évitait ce qui nous paraissait suspect : une voiture à l'arrêt, quelqu'un qui traînait, les ombres, les voix. Il a encore fallu monter à la dérobée l'escalier de l'immeuble (…)». *Idem.*

[1078] « Bruxelles avec les poutres de ma tête/ et une guirlande de charbons autour des testicules/ d'un homme/ ivre de son âge./ Je chanterais avec ces testicules/ noirs, les larmes,/ le cœur au mileu du brouillard ». Herberto Helder, *La cuillère dans la bouche, op. cit.,* p. 147.

Tous les éléments pour comprendre ce poèmes se trouvent dans *Os Passos em Volta.* Mais le poète sort du cadre strictement biographique et s'ouvre par son chant, exposant alors ses organes les plus intimes : son cœur et ses testicules. L'espace extérieur se loge donc également à l'intérieur. Il est relié aux images hallucinatoires qui partent du sujet et créent la/sa vision. On retrouve ici une dialectique entre l'espace et le lieu. En effet, Christine Dupouy affirme : « l'espace est un ensemble qui comprend toute chose » ; et elle continue : « limité et apparenté à la chose, le lieu serait partie d'un tout »[1079]. Nous pouvons ainsi songer que l'espace bruxellois des nouvelles devient le lieu de la mémoire dans le poème.

Pour explorer l'espace de la poésie, le poète avait affirmé, dans *Photomaton & Vox,* que la meilleure manière était l'hélicoptère[1080]. Nous avons vu que la verticalité semble structurer la poésie heldérienne. Toutefois, et malgré l'ironie reliant la bicyclette et la mimésis, ce moyen de transport joue un rôle important dans l'évasion et dans l'accès à l'espace de l'imaginaire :

> *Lá vai a bicicleta do poeta em direcção*
> *ao símbolo, por um dia de verão*
> *exemplar. De pulmões às costas e bico*
> *no ar, o poeta pernalta dá a pata*
> *nos pedais.* (...) (*OC* : 243)[1081]

Le symbole est donc la destination du poète. Dans la première publication[1082] du poème, l'illustrateur Rocha de Sousa suggère que le chemin s'arrête pourtant juste devant le poète, car il y place un précipice. Le corps du poète est littéralement

[1079] Christine Dupouy, *La Question du lieu en poésie – du surréalisme à nos jours,* Amsterdam/ New York : Ropopi, 2006, p. 58.
[1080] Voir page 375.
[1081] « Et la bicyclette du poète se dirige vers/ le symbole, par un jour d'été/ exemplaire. Les poumons dans le dos et le bec/ dans l'air, le poète enjambant met les pattes/ dans les pédales » (TNF).
[1082] Voir page I.

métamorphosé, « les poumons dans le dos », et devient le symbole de la chute, de la disparition la seconde d'après. Le poète n'accède à la destination finale que par son corps.

Mais ce voyage n'est pas à sens unique puisqu'il part de l'espace pour arriver au lieu. Dans « Texto 7 », de « Antropofagias », c'est l'inverse. Le poète part d'un lieu bien spécifique, un marché en Afrique :

> *Tenho uma coisa africana para dizer aos senhores*
> *"um velho negro num mercado indígena*
> *a entrançar tabaco" o odor húmido e palpitante sobe dos dedos*
> *a subtileza "rítmica" dos dedos chega a ser uma dor* (*OC* : 285)[1083]

Notons que le lieu est bien défini, le « vieux nègre » bien localisé, bien décrit. Et la scène devient plus vraie avec l'odeur et l'action des doigts du tresseur de tabac. Tout est si bien décrit que la scène part de l'intérieur du « je », de la douleur, comme nous le lisons dans le dernier vers. Mais quelques vers après, le « je » se projette et devient un « nous » : *a dor em nós de uma tão forte « ignorância activa »* (*OC* : 285)[1084]. De même que le « je » se démultiplie, le lieu, le marché où se trouve le tresseur, s'ouvre :

> *sempre "entrançando" o movimento dos dias e das noites*
> *sobre a tranquila "germinação"*
> *e a terra como um monstro "maternal" que parece dormir*
> *planetas a gravitar em redor dos dedos* (*OC* : 286).[1085]

[1083] « J'ai une petite histoire africaine à vous raconter/ « c'est un vieux nègre sur un marché indigène/ qui tresse du tabac » l'odeur humide et palpitante monte de ses doigts/ la subtilité « rythmique » de ses doigts se mue en douleur ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 179.
[1084] « la douleur en nous d'une si puissante « ignorance active ». *Ibid., ibidem.,* p. 179.
[1085] « toujours « tressant » le mouvement des jours et des nuits/ sur la paisible « germination »/ et la terre semble un monstre « maternel » endormi/ planètes qui gravitent autour des doigts ». *Idid., ibidem.,* p. 181.

Le mouvement des doigts, l'espace le plus infime deviennent l'univers tout entier. Cette explosion découle précisément du mouvement de concentration ; la scène s'efface, ne laissant que les doigts sous la lumière, arrivant au même effet que la « bouche » dans *Pas moi* de Samuel Beckett. Cette concentration sur un lieu, le point sur la carte, si d'une part elle coupe l'espace, d'autre part l'ouvre à l'infini. Si nous utilisons la métaphore des matémathiques, chère au poète, nous pouvons faire appel au symbole de l'infini, « ∞ », qui à lui seul suffit à nommer l'innommable. Mais la figure du « vieux nègre » incarne toute l'étrangeté, l'« ignorance active » qui n'est pas étrangère aux *toccatas* de Bach. Cette étrangeté prend un caractère sacré, lié sans doute à l'imaginaire africain qui rattache la « terre » à la figure maternelle. L'assimilation des mots « monstre » et « germination » montre que le poète peut avoir accès à cette symbolique africaine, mais qu'elle lui reste étragère. Sa tâche est alors de devenir un « monstre ». Remarquons également que l'utilisation des guillemets tout au long de « Antropofagias » concentre la phrase sur les expressions soulignées. Les guillemets les élèvent à une autre catégorie tout en ironisant sur le statut de symbole que les mots acquièrent une fois soulignés. Dans « Etc. », le poète écrit que les centres sont des sources : *Como o centro da frase é o silêncio e o centro deste silêncio/ é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários modos* (*OC* : 299)[1086]. Une fois l'énergie concentrée sur le point central, l'explosion qui s'ensuit ouvre la phrase poétique dans tous les sens.

Si nous revenons sur deux passages de *Do Mundo* que nous avons déjà commentés mais que nous prenons ici dans une forme augmentée[1087], nous remarquons que cette dialectique du dedans et du dehors peut naître au dedans aussi bien qu'au dehors. Dans le premier fragment, le corps donne lieu, ou mieux,

[1086] « Comme le centre de la phrase est le silence et le centre de ce silence/ est la source de la phrase je commence à penser à tout de différentes façons ». (TNF).
[1087] Voir page 252 pour le premier et pages 67 et 324 pour le deuxième.

spatialise le poème : *Porque eu sou uma abertura,/ porque as noites cruzam os cometas* (*OC* : 487)[1088]. Le monde est une création du sujet. Notons que le croisement des nuits et des comètes oblige le lecteur à imaginer des plans qui s'interceptent. Le lecteur ne peut donner un sens à ces vers qu'en les pensant comme un espace. Mais le sujet est également une créature, le fils du monde, comme nous pouvons le lire sept fragments plus loin :

> *Porque abalando as águas côncavas o acordou a lua e empurrou para fora,*
> *e ele estava amarrado pelo meio movendo os membros nos abismos do mundo,*
> *o espaço pulmonar do sangue,*
> *o espaço do sangue na cabeça,*
> *e depois disseram: está vivo!*
> (...)
> *e ele era impelido por entre os renques de luz*
> *plenamente.* (*OC* : 492, 493)[1089]

Soulignons que cet extrait et l'extrait précédent commencent par la même affirmation de causalité. La « nuit » et les « comètes » sont également cause, mais trouvent leur origine dans l'ouverture qui est la cause première. Dans le premier fragment, l'ouverture n'est pas une simple métaphore ni un recours à la métaphysique. Pour comprendre ces vers, il faut que l'ouverture garde la dynamique dedans/dehors, pour que l'on puisse suivre les flux d'images qui se développeront tout au long du poème. Dans le deuxième fragment, l'image de l'enfant que nous

[1088] « Car je suis ouverture,/ et les nuits croisent les comètes, ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.*, p. 305.
[1089] « Parce que dans l'ébranlement des eaux concaves la lune l'éveilla le poussant au-dehors,/ tandis qu'il restait amarré par le milieu mouvant ses membres dans les gouffres du monde,/ l'espace pulmonaire du sang,/ l'espace du sang dans la tête,/ alors ils dirent : il vit !,/ (…)/ tandis qu'il était poussé entre les rampes de lumière/ pleinement ». *Ibid., ibidem.*, p. 313.

voyons rattaché au corps de la mère doit également être prise dans son sens littéral. C'est ainsi que la métaphore est une « torsion » et non pas une « abolition » de la référence primaire. Ou, comme l'écrit le poète dans *Poemacto* : *sou uma devastação inteligente* (*OC* : 113)[1090]. Pour nous, l'intelligence consiste dans la dévastation qui n'est pas totale, mais qui garde en elle le sens des mots qu'elle met en branle. H. Helder rêve d'une poésie qui serait comme l'acteur japonais qui ne revient jamais sur scène[1091] ; mais le « je » heldérien insiste à refaire surface.

Mais si, dans l'extrait ci-dessus, le sujet s'affirme comme néant, dans plusieurs passages, le lieu interne existe. Il est toujours en communication avec le dehors, comme les poumons du poète dans « Bicicleta » qui s'exposent à l'air. Voyons quelques uns de ces moments avant d'établir la dynamique entre le lieu intérieur et l'espace extérieur.

II.B.3.b – « du papier sur la table, ».[1092]

La maison figure dès « Prefácio » comme le lieu intérieur de prédilection du poète : *Digamos que dormimos nas casas, e vemos as musas* (*OC* : 09)[1093]. Espace sacré où la muse se manifeste, la maison est le lieu du sommeil ; elle est la porte d'entrée des rêves. Ici, il ne s'agit pas d'une maison spécifique, mais des maisons au pluriel. Dans cette espace, il y a pourtant une pièce qui se détache des autres : la chambre. Si bien que la Hollande du début de la nouvelle éponyme au pays, se concentre toute entière dans la chambre du poète : *Um poeta está sentado na*

[1090] « Je suis une dévastation intelligente ». *Ibid., ibidem.,* p. 93.
[1091] Georges Banu, *L'acteur qui ne revient pas : Journées de théâtre au Japon,* Paris : Gallimard, 1993.
[1092] *papel sobre a mesa,* (*OC* : 607). (TNF).
[1093] « Disons qu'on dort dans les maisons et qu'on reçoit les muses ». (TNF).

Holanda (*OPV* : 15)[1094]. Malgré cette affirmation, le pays se construit comme une dialectique entre un vaste espace destiné aux animaux, aux vaches, et un lieu démoniaque : *A Holanda agora é isto: vacas e – no centro – o inferno, a revolucionária inocência de um poeta sentado* (*OPV* : 15)[1095]. Ensuite, cette espace s'efface, laissant place à la chambre qui se trouve précisement au-dessus d'une laiterie, au-dessus des vaches. Cette chambre, *locus clausus* par excellence, ouvre toutefois sur le soleil qui filtre sous les pieds des vaches ainsi qu'à la visitation : *Mas uma noite recebeu uma visitação* (*OPV* : 17)[1096]. Michelle Perrot note, par exemple, que la chambre est un lieu où l'on peut « se retirer au-dedans de soi »[1097]. L'intérieur, le dedans de la chambre, n'est pourtant pas un retour au corps, sauf dans le cas des chambres érotiques. La chambre de la visitation est un lieu « vaste et vide »[1098] où le mystique reçoit l'illumination divine. La visitation heldérienne ne sera jamais la révélation des mystiques car le poète reçoit le démon, entité de feu et de terre qui lui apprend qu'il est un homme. Cette révélation profonde, au lieu d'offrir la transcendance au poète, le ramène doublement à la réalité. La transcendance est évoquée avec ironie : *Para onde pensam que vou ou de onde venho ?* (*OPV* : 17)[1099]. La question révélée est un stéréotype de la philosophie. Nous lisons la deuxième révélation comme étant directement liée au genre masculin : *Aliás, não se compreendia bem o que fosse aquilo de ser um homem* (*OPV* : 17)[1100]. L'ignorance est le contraire de la révélation, tout comme le masculin est l'opposé du féminin.

Dans *Lugar*, des villes entières se concentrent sur le don du génie :

[1094] « Un poète est assis en Hollande ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.
[1095] « La Hollande, maintenant, c'est ça : des vaches et — au centre — l'enfer, l'innocence révolutionnaire d'un poète assis ». *Ibidem.*
[1096] « Mais, une nuit, il eut la visitation ». *Ibidem.*
[1097] Michelle Perrot, *Histoire des chambres*, Paris : Éditions du Seuil, 2009, p. 383.
[1098] *Ibid.*, *ibidem.*, p. 383.
[1099] « — Où s'imaginent-ils que je vais aller ou d'où je peux venir ? ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.
[1100] « D'ailleurs on ne comprenait pas vraiment ce que c'était qu'être un homme ». *Idem.*

Dentro da minha idade, desde
a treva, de crime em crime – espero
a felicidade de loucas delicadas
mulheres.
Uma cidade voltada para dentro
do génio, aberta como uma boca
em cima do som (*OC* : 146, 147)[1101].

Dans l'attente de la révélation, à l'intérieur de cet espace urbain intériorisé, la notion de l'âge que le poète active tout au long de l'anthologie convoque la dialectique du dedans et du dehors. Les femmes deviennent des villes entières, c'est-à-dire non seulement une maison, mais plusieurs maisons, une « harmonie », comme l'écrit H. Helder dans « Prefácio ». Mais si les villes se concentrent sur un point, elles se déploient aussi dans l'espace par la puissance de la voix. Soulignons que toute la voix peut se concentrer en un seul mot. En effet, dans « Os Selos Outros Últimos », le poète écrit :

Ele disse que
quando
lhe tocava nas zonas quentes a luz do vento abria as searas profundas
encapelava o ouro, os corredores do ar
através das palavras (…) (*OC* : 479).[1102]

Ce lieu interne qui s'ouvre sans cesse à l'espace est l'appel au voyage de KZ, dans la nouvelle « O Coelacanto » : *Então KZ abandonou tudo, e desapareceu. Deixou dito:* Vou buscar um coelacanto. *E nunca mais voltou, e nunca voltará.* (*OC* :

[1101] « À l'intérieur de mon âge, depuis/ les ténèbres, de crime en crime – j'attends/ le bonheur des délicates femmes/ folles./ Une ville tournée vers l'intérieur/ du génie, ouverte comme une bouche/ sur les sons ». (TNF)
[1102] « Il a dit que/ quand/ il était touché sur ses zones chaudes la lumière des vents ouvrait les moissons profondes/, les couloirs d'air érigeaient l'or / à travers le mot ». (TNF).

65)[1103]. L'échec du poète, signalé par P. Eiras comme nous le commentons au début de cette sous-partie[1104], réside dans la phrase finale de l'extrait cité ci-dessus. Malgré l'affirmation de non-retour que nous retrouvons maintes fois dans *Os Passos em Volta*[1105], le poète revient sans cesse sur le point de départ. La structure circulaire du recueil de nouvelles en est la preuve. Si bien que les métaphores sont à la fois des métonymies, une contigüité des corps et une « torsion ». L'échec heldérien et la beauté de sa poésie consistent à chanter l'ouverture et à dire l'enfermement. Les opposés se rejoignent en créant un espace de conflit. Mais cet échec est aussi une victoire, car la poésie « a toujours [été écrite] dans la langue de l'ennemi »[1106]. Cette victoire est la « torsion » du monde barbare dont parle Adorno et un défi à la question de Hölderlin qui ouvre notre étude par le biais de B.Sichère :

> *Auschwitz é sempre, immer, e escreve-se ou por fora ou por dentro,*
> *ou por baixo ou por cima, ou cara a cara, que é o melhor de tudo*
> *¿e é cada vez mais perigoso, ou é o mesmo, ou é menos perigoso?*
> *dados os termos dos tempos: à quoi bon aujourd'hui la poésie?*
> *ou então : la poésie comme l'amour*
> *¿antes ou depois: de quem, de quê, de como ou quando?*
> *Immer, always, Auschwitz, sempre, toujours, em todas as línguas ricas* (*OC* : 590)[1107]

[1103] « Alors KZ a tout abandonné, et il a disparu. Il a dit avant de s'en aller : *je vais chercher un coelacanthe*. Et il n'est plus jamais revenu, jamais plus il ne reviendra ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.
[1104] Voir page 393.
[1105] Soulignons que la nouvelle « Lugar, Lugares » qui traite de la vie quotidienne et de l'absurde des relations dans cet espace familier finit par une phrase assez proche de celle de « O Coelacanto » : *Foi-se embora* (*OPV* : 57), « Il est parti ». Trad. Ilda Mendes dos Santos.
[1106] *e sempre se escreveu na língua do inimigo* (*OC* : 589). (TNF).
[1107] « Auschwitz est toujours, immer, et l'on écrit ou au dehors, ou au-dedans,/ ou au-dessous, ou au-dessus, ou face à face, ce qui est mieux que tout/ et c'est à chaque fois plus dangereux, ou est-ce la même chose, ou est-ce moins dangereux ?/ étant donné les règles des temps : à quoi bon aujourd'hui la poésie ?/ ou alors : la poésie comme l'amour/ avant ou après : de qui, de quoi, de comment ou quand ?/ immer, always, Auschwitz, toujours, sempre, dans toutes les langues riches ». (TNF).

Le lieu le plus représentatif du XXème siècle s'ouvre dans le temps et dans l'espace. Il se reconstruit dans toutes les langues que le poète met en connexion. C'est ainsi que la chambre, même la chambre à gaz, est un lieu qui s'ouvre à l'espace du monde et que la table où le poète écrit connecte les espaces. Dans « A Faca Não Corta o Fogo », la connexion est une conduction électrique :

bic cristal preta doendo nas falangetas,
papel sobre a mesa,
a luz que vibra por cima, por baixo
a cadeira eléctrica que vibra,
e é isto:
electrocutado, luz sacudida no cabelo,
a beleza do corpo no centro da beleza do mundo:
(...)
- isto que, sentado eu na minha cadeira eléctrica,
entra a corrente por mim adentro e abala-me,
e com perícia artífice deixa no papel
o nexo estilístico entre
o terso, vívido, caótico e doce:
e escrito, o carbonífico, o extinto,
o corpo (*OC* : 607, 608)[1108]

Soulignons que ce qui reste sur le papier n'est pas l'écriture, mais un lien entre la perfection, « le juste, vivant, chaotique », et l'écriture du corps. Et en effet, l'œuvre heldérienne est un système rhizomatique : elle se construit par un jeu d'échos, par des liens et par la mémoire proposant des voyages vers des destinations multiples. Les textes voyagent eux aussi à l'intérieur de cet espace.

[1108] « bic cristal noire blessant les phalanges,/ du papier sur la table,/ la lumière qui vibre au-dessus, en-dessous/ la chaise électrique qui vibre,/ et c'est cela : électrocuté, la lumière secouée dans les cheveux,/ la beauté du corps au centre de la beauté du monde:/ (…)/ - cela qui, moi assis sur ma chaise électrique,/ fait entrer le courant en moi et me secoue,/ et avec ma dextérité d'artisan laisse sur le papier/ le lien stylistique entre/ le juste, vivant, chaotique et doux :/ et l'écriture, le carbonifère, le disparu,/ le corps ». (TNF).

L'un des exemples les plus flagrants de ce rhizome se trouve dans la survie de *Apresentação do Rosto.* Au moment de clore notre étude, nous souhaitons montrer que cette biographie, qui n'en est pas une, se retrouve éparpillée dans l'ensemble de l'œuvre. Nous prendrons à titre d'exemple la première partie, « Os Prólogos ». C'est dans le premier texte de *Apresentação do Rosto* que le poète se rapproche le plus du théâtre. Conçu comme une dramaturgie qui relie A. Artaud et B. Brecht, dramaturgies pourtant mises en opposition par R. Abirached[1109], ce texte met en scène le personnage de l'Auteur qui se retrouve tout d'abord seul sur scène :

> O pano sobe.
> A cena encontra-se na obscuridade.
> Três panejamentos negros cobrem o fundo e os lados do palco.
> A um canto, ao fundo, de preferência à esquerda, está um homem sentado numa poltrona de couro.
> Fuma. (*AR* : 11, 12)[1110]

Mais ces *didascalies* se font plus complexes, car l'indication du mouvement des doigts n'est pas en italique comme dans l'extrait ci-dessus : *Levanta um dedo, e todo o corpo como que se precipita para o alto desse jacto de energia* (*AR* : 12)[1111]. Cette confusion réside dans le fait que l'Auteur n'est pas simplement le créateur du texte, mais également un personnage, autrement dit une création du texte. Qui parle ? Avec la « visitation » du démon – nous utilisons ici l'expression de la nouvelle car, dans « Os Prólogos », il s'agit d'une intrusion – le texte se structure comme un

[1109] « Brecht amorce cette rupture [de la représentation] en redéfinissant scientifiquement la notion de réalité ; Artaud la consomme en réévaluant métaphysiquement le concept du Je et son rapport à l'être ». Robert Abirached, *La crise du personnage dans le thêatre moderne, op. cit.,* p. 244.
[1110] « Le rideau s'ouvre./ La scène se trouve dans l'obscurité./ Trois draperies noires couvrent le fond et les côté de la scène./ Dans un coin, de préférence à gauche, un homme est assis dans un fauteuil en cuir./ Il fume ». (TNF). Voir pages III, IV.
[1111] « Il lève un doigt, et c'est comme si tout le corps se précipitait vers le haut de ce jet d'énergie ». (TNF).

dialogue. Ainsi chaque phrase dessine le personnage de l'Auteur et met en scène le « je », comme nous l'avons indiqué avec J. Kristeva au début de cette sous-partie[1112].

La scène prétend être une parodie de la création du monde, de la genèse. La dimension ironique ressemble à un héritage brechtien[1113], une « distanciation » par rapport à la mimésis bourgeoise. Après l'ironie sur le miracle, le texte quitte la scène, abandonne le théâtre et devient poésie. C'est à partir de ce moment-là que plusieurs passages ont été détachés de la logique textuelle de « Os Prólogos » pour devenir des textes à part entière dans *Photomaton & Vox* et *Ofício Cantante.* Par exemple, le passage qui va de *"Objectos para a criação"* jusqu'à "*a criação de um silêncio"* devient « *(as transmutações)* » (*PV* : 76). Un autre extrait qui attire notre attention est l'épisode de la statue qui tue son sculpteur. Ce passage, digne de figurer dans « *(o humor em quotidiano negro)* », se trouve retravaillé dans « A Faca Não Corta o Fogo » : *e então ele, o escultor norte-americano Luis Jiménez, morreu/ esmagado pela sua obra:* (*OC* : 608, 609)[1114]. C'est ainsi qu'un texte censé être celui d'un personnage donné, l'Auteur, sa parole, devient la parole d'un autre, parole théorique dans *Photomaton & Vox* et poétique dans « A Faca Não Corta o Fogo ». Rappelons que G. Deleuze et F. Guattari soulignent que « le territoire lui-même est inséparable de vecteurs de déterritorialisation qui le travaillent du dedans »[1115]. Le dedans se construit dans un dehors ; autrement dit, le lieu se construit dans l'espace, le masculin dans le féminin, l'auteur dans l'œuvre, le corps du fils dans le corps maternel, et vice-versa.

[1112] Voir page 391.
[1113] Pour comprendre la distanciation brechtienne, voir Bertold Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris : Editions de l'Arche, 1948.
[1114] « et alors lui, le sculpteur nord-américain Luis Jiménez, il est mort,/ écrasé par son œuvre : ». (TNF).
[1115] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.,* p. 635.

CONCLUSION

En partant du livre que nous avons envisagé comme un concept sur lequel se fonde l'anthologie *Ofício Cantante,* nous avons développé notre analyse du rôle que le corps joue dans la poésie heldérienne. Le « Livre » de Mallarmé, ce livre qui rêve d'être celui de la « science totale » puisqu'il est situé dans un champ de « forces étrangères » à la science elle-même, ne peut donc être qu'une utopie, un livre jamais réalisé, jamais abouti. Il s'ouvre au rêve de maîtriser le hasard du *Coup de dés* et devient une machine alimentée par le désir du Livre. Celle-ci fragmente d'autant plus que la continuité voulue par la structure – la queue et la tête. Le désir, comme l'affirment G. Deleuze et F. Guattari « fait couler, coule, coupe »[1116]. Toute cette discontinuité, toutes ces coupures empêchent la continuité de se produire autrement que par une série d'attouchements : toucher le stylo, retoucher le livre, toucher le lecteur, pénétrer le corps, le déchirer, le blesser, etc.

Ofício Cantante est la septième anthologie de la poésie heldérienne qui a été publiée pour la première fois en 1967, sous le même titre. En 1973, une autre édition a réuni la poésie sous un nouvelle appellation, *Poesia Toda ;* et en 2004, l'anthologie devient *Ou o Poema Contínuo.* En 2001, le « poème continu » a vu le jour ; dans ces deux livres *Ou o Poema Contínuo: súmula* et *A Faca Não Corta o Fogo,* le caractère anthologique est effacé, laissant place à un long poème. Ces deux livres ont invité la critique à lire l'œuvre heldérienne en tant que série de continuité, laissant pourtant de côté toutes les nombreuses discontinuités existantes.

La première discontinuité que nous avons mise en relief est celle entre nature et poésie. En effet, le poète rejette constamment le principe de la représentation ;

[1116] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe…, op. cit.,* p. 11.

mais, paradoxalement, il fait usage d'un langage inspiré par les mathématiques et la science. Ce langage instaure une discontinuité dans la poésie même car il rétablit des ponts entre la réalité et la poésie. La poésie heldérienne nie-t-elle donc son propre corps ?

Tout au long de notre étude, le corps s'est présenté à la fois comme un modèle préalable au texte et comme une construction textuelle. Nous avons divisé notre analyse suivant ces deux postulats. Dans le premier cas, nous avons vu que le modèle du corps porte en lui une organisation et une continuité que nous n'avons pas trouvées dans la poésie heldérienne. En effet, nous avons constaté que celle-ci se fonde sur une dynamique entre construction et déconstruction : les diverses anthologies en sont l'exemple suprême. Si le corps est un modèle pour la poésie, il ne peut donc se présenter que comme un rêve, une utopie, une hallucination, ou bien un geste théâtral. Cette dynamique dérive de la négation de l'accumulation du savoir. H. Helder semble toujours revenir au point de départ ; oubliant les connaissances dégagées par la *praxis* poétique, la mémoire joue des tours au poète. Elle lui offre un savoir ancien – alchimie, magie et tradition poétique – ; mais le poète refuse de constituer une mémoire par le biais de laquelle le savoir accumulé proposerait une évolution de la poésie. Certes, la publication des « poèmes continus » montre que le poète essaye d'organiser cette mémoire, de la structurer autour de l'idée d'évolution. Mais il le fait en mettant au même niveau – rappelons que les dates de publication de chaque poème disparaissent dans les « poèmes continus » – toute sa production, depuis *A Colher na Boca* publié en 1961 jusqu'à « A Faca Não Corta o Fogo » qui n'a été publié dans son intégralité qu'un an après son apparition dans le « poème continu » homonyme. La notion d'évolution disparaît car l'ensemble s'impose comme un livre inédit, publié en 2001 et en 2008. Dans ces deux livres, *ou o Poema*

Contínuo súmula et *A Faca Não Corta o Fogo,* c'est la mémoire du lecteur qui essaye de reconstituer les fragments rejetés par le poète en refondant, selon la connaissance qu'il a de l'œuvre, selon l' « amour » en termes heldériens –, une multitude de poèmes disparus.

Afin de comprendre la construction d'une œuvre qui pointe, paradoxalement, vers la continuité et vers la dispersion, nous avons commenté tout d'abord le « montage » pratiqué par Herberto Helder. Érigé en modèle inspirateur de la technique heldérienne par plusieurs critiques dont R. M. Martelo, le cinéma offre au lecteur une grille de lecture de l'œuvre car il met en séquence des temps et des espaces différents, concentrant sur chaque point de la pellicule une charge énergétique, mnémonique. Nous avons mis en rapport avec cette concentration une nouvelle publiée dans *Os Passos em Volta,* « Coisas Eléctricas na Escócia », car ce texte nous a permis de traduire la métaphore du cinéma en des métaphores corporelles. Nous avons donc dégagé la notion d'« étrangeté » du *corpus* heldérien. Nous n'avons pas suivi les pistes de recherche qui nous invitaient à problématiser le concept d'« étrangeté » en le rapprochant tout d'abord de la théorisation mené par V. Chklovski[1117] et ensuite de l'« inquiétante étrangeté » freudienne. Sans doute, cette ligne nous aurait-elle donné d'autres supports et nous aurait-elle invité ainsi à d'autres discussions. Par souci de cohérence et de fluidité, nous avons estimé que cette étude avait déjà été menée par d'autres critiques, et nous pensons ici à P. Eiras que nous avons amplement cité. D'autre part, la discussion sur le sujet et sa parole dans notre deuxième partie reprend, en d'autres termes, la question de l'étrangeté. Nous avons pourtant adopté l'expression « destruction du langage » de P. Sollers pour montrer l'influence des études structuralistes sur l'œuvre heldérienne des

[1117] Victor Chlovski, « L'art comme procédé », in T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris : Éditions du Seuil, 2001, p. 76-97.

années 60. Nous avons remarqué que la poésie heldérienne se structure de diverses manières au long de l'anthologie. Mais, paradoxalement, le lecteur a l'impression d'avoir face à lui la même voix poétique. Nous avons donc été amené à questionner les « connexions » et les « ruptures » heldériennes selon l'opposition « style » *versus* « raison poétique ». Notons que nous retrouvons cette même tension dans notre deuxième partie, lorsque nous mettons en perspective les « non-sujets » et les « sujets forts » dont parlent respectivement S. Lopes Rodrigues et L. Maffei. L'effet de la signature, en regroupant des textes différents sous une même figure d'autorité, joue en faveur de la reconnaissance d'un style, d'une voix singulière. Le style s'élabore également à partir d'une sorte d'obsession : nous avons à ce titre évoqué la « question inépuisable » que le poète affirme être la raison, toujours la même, de chacun de ses textes. Mais cet effet de répétition contient une série de différences que nous avons appelée « raison poétique » en empruntant l'expression à J. C. Pinson et à M. Deguy. La question a beau être la même, elle se pose dans un ici-maintenant différent. Ainsi, les poèmes de jeunesse se différencient des poèmes de « A Faca Não Corta o Fogo ». Le problème de comment saisir l'acte de création poétique, comment saisir cet instant qui s'enfuit à jamais reste « inépuisable ». Le poète le souligne : *aos vinte ou quarenta os poemas de amor têm uma força directa/* (…)/ *mas aos setenta e sete é tudo obsceno* (*OC* : 548)[1118]. Nous rappelons ici le virage que la poésie heldérienne, souvent synonyme de poésie d'amour prend avec l'adoption d'un langage « impropre », mot que nous avons pris chez J. Butler. Certes, dans « Canção em Quatro Sonetos », l'obscénité jouait déjà un rôle important et l'érotisme heldérien a toujours nommé le corps par ses noms les plus vulgaires. Mais la contingence d'une circonstance précise – une fille de quatorze ans, un travesti brésilien, etc. –

[1118] « à vingt ou quarante ans les poèmes d'amour ont une force directe/ (…)/ mais à soixante-dix-sept tout est obscène ». (TNF).

donne une épaisseur au langage qui, souvent évoqué comme aérien, devient tout à coup terrestre. Ne serait-ce que par cette position éthique et morale de l'âge et de ses conséquences, l'anthologie comporte une fissure substantielle. Il est vrai que cette fissure peut se combler si on lit la poésie heldérienne comme une biobibliographie, c'est-à-dire si l'on intègre dans notre lecture la notion de narration, de récit. De fait, ce qui est en jeu ici, c'est la force totalisante qu'activent des concepts tels que « poésie », « auteur », « anthologie », « livre », « biographie », « poésie en entier », « œuvres », parmi tant d'autres. Cette force semble encadrer les poèmes afin qu'ils deviennent une organisation supérieure, un *corpus.* Mais en suivant les raisonnements de J. L. Nancy et sa philosophie du toucher, nous en arrivons à comprendre que même le *corpus* ne peut exister sans qu'il y ait des discontinuités en son sein.

Nous avons suivi alors les différentes discontinuités de l'œuvre. Celles-ci nous ont permis d'affirmer que les premières se passent entre le corps de la mère et celui de l'enfant. Cette discontinuité a été reprise dans notre deuxième partie, visant alors à cerner le sujet poétique heldérien. La figure de la mère absente est régulièrement relancée tout au long de l'anthologie. Mais cette figure apparaît, certes fantasmée, sous diverses formes : l'eau qui coule, le sang des menstrues, la Muse, l'eau dans la pierre. Cette matière amorphe, liquide montre que le nom de la mère, c'est-à-dire l'individuation d'un corps parmi tant de corps féminins présents dans l'œuvre, reste le centre de la quête poétique. Nous avons signalé que cette matière liquide suggère, d'une part, une voix exclusivement masculine, d'autre part un accès au corps maternel. Partant des remarques de J. Butler, nous avons suivi la première hypothèse dans une perspective lacanienne. Pour J. Lacan, l'imaginaire et le schéma symbolique du sujet, ses fondements en un mot, sont une construction, une

introjection du langage du Père pour fonder le Nom-du-Père et sa Loi. Mais, en poursuivant le saisissement du corps maternel, le poète quitte justement les normes de la grammaire, livrant une « grammaire hallucinée » qui, d'après J. Kristeva, caractérise la « révolution du langage poétique ». J. Kristeva note que la reconfiguration des sens en poésie se passe précisément dans l'accès à la « chôra », à la matrice, au corps maternel. Notre objectif était de cerner le sujet par son action et non pas de mener une étude sur les genres. Toutefois, nous espérons avoir montré que ce champ d'investigation reste un terrain fertile pour ouvrir les horizons de la critique sur le poète. Il présente peut-être une nouvelle manière de redéfinir les dichotomies entre totalité et fragmentation, entre orphisme et expérimentation qui ont plus ou moins dessiné, jusqu'à nos jours, les débats entre les adeptes d'une lecture holistique et ceux qui préfèrent se concentrer sur le texte.

Une autre forme de discontinuité que nous avons analysée a été celle de la disposition spatiale des vers. Nous avons ainsi pu voir que l'organisation dans l'espace laisse entrer le *pneuma* dans le vers, *pneuma* qui se met en branle à chaque arrêt, à chaque flux continu des mots. C'est ainsi que le corps vivant, en action, s'est imposé comme modèle à la poétique heldérienne. Le corps vivant est un corps action, un corps loin de la rationalité et même de l'intentionnalité du geste. Il s'écarte, dans ce sens, de la rationalité prônée par la phénoménologie. Le poète, en cherchant dans l'animal et dans le corps malade ou dans la folie un état poétique qui se construit comme un animal nomade gouverné par la faim, touche à une poésie qui prend modèle sur la chasse. Proie et chasseur – ou orchidée et guêpe, selon Deleuze et Guattari –, le poème animal attaque son propre corps, comme la morsure du serpent qui le tue autant qu'elle le nourrit. Alors, cyclique, le poème-animal est un devenir terrifiant, car il est passible de surgir et de ressurgir à tout moment, telle une maladie

contagieuse qui contamine le lecteur et l'élève au statut de proie et de chasseur à la fois. Les cercles se referment à tous les niveaux si bien que le corps animalisé équivaut au corps de l'acteur, du danseur ou du chanteur. Tous se mêlent, fondant alors le personnage suprême de la poésie heldérienne : le poète. L'acteur nous propose une subjectivité qui s'efface en faveur d'un personnage. Le danseur nous a livré un corps intense, qui, en cherchant à donner forme et non pas sens, en incarnant l'ouverture qui caractérise la chair, crée, par son geste, tout l'espace qui l'entoure. Le chanteur a la capacité de confondre corps et voix, acteur et personnage. Nous avons d'ailleurs concentré notre étude sur le chant et la voix, car, si la poésie heldérienne est orphique comme l'a affirmé A. Ramos Rosa, il s'agirait d'un chant sublime capable de faire revenir les morts des Enfers. Mais nous avons remarqué que la voix du sujet se confond avec le cri. Elle ne peut être reliée à la voix d'Orphée que dans sa version dysphorique, celle d'un sujet déçu, incapable de chanter le poème originel, le poème disparu à jamais. Parler de la voix nous a permis de revenir sur quelques passages de notre étude menée lors du Master, et nous avons pu ainsi noter que, si nous pensons la poésie heldérienne comme une scène située entre la réalité et l'utopie, les traces totalisantes de la voix s'effacent : la voix ne « dit » pas la réalité et ne « chante » pas l'utopie. Elle essaye de fonder la scène originelle de la création, scène utopique. Mais celle-ci se désorganise, se fragmente au fur et à mesure que le sujet retrouve son désir puissant, au fur et à mesure qu'il se retrouve face à l'impossibilité d'une voix « pure ». Le concept d'hétérotopie foucaldien nous a donc permis de remettre en question les caractéristiques de la poésie heldérienne sur lesquelles nous avons fondé notre hyphotèse de départ, le Livre du corps.

De plus, la discontinuité de la structure met en relief des nœuds dans la phrase ; ce sont des mots qui instaurent un clivage par la distance sémantique entre

leur sens dit usuel et le contexte sémantique de la phrase ou du poème. C'est ainsi que des mots aussi usés en poésie que la rose regagnent vie lorsqu'ils sont soumis à des formulations aussi étranges que l'extrait de *Última Ciência* analysé au cours de notre étude : *a fria/ inclinação das rosas contra os dedos/ iluminava em baixo/ as palavras* (*OC* : 438)[1119]. Cette concentration que la discontinuité apporte au mot, nous l'avons remarquée également dans le corps travesti. Ce corps remarquable n'occupe que deux poèmes comme figure centrale, si l'on peut dire qu'il s'agit bien du corps et non de la langue parlée par le travesti brésilien. Dans ce corps, c'est le pénis qui concentre la puissance corporelle ; il est la marque du désaccord, de la discordance, de la transgression de la Loi paternelle. Le travesti fait partie de la galerie de corps intensifs jamais nommés, jamais désignation d'une réalité extra-poématique. Sous ces personnages, ces archétypes, un corps acteur, puissant lui aussi, se dévoile parfois. C'est ainsi que nous pensons résoudre la dichotomie existant entre les « sujet forts » et les « non sujets » : les premiers sont des acteurs qui incarnent les seconds. La relation entre le sujet et le lecteur est une relation érotique telle que la définit R. Barthes ; c'est un mouvement constant qui tantôt dévoile, tantôt cache l'acteur. Le lecteur se laisse prendre au jeu, surpris chaque fois que le corps acteur se laisse entrevoir dans la mise en scène du poème.

Nous avons suivi également l'évolution des anthologies heldériennes. L'exercice de réorganisation de sa poésie, de réécriture des textes s'impose comme l'un des processus caractéristique de sa poésie. En effet, déjà dans *A Colher na Boca*, pourtant son premier livre, H. Helder revient sur son poème *O Amor em Visita* et l'inclut dans le livre de 1961. Ainsi, à chaque anthologie, le poète livre un nouveau corps qui nie le précédent. Cependant, ce nouveau corps porte en lui la mémoire de

[1119] « le froid/ fléchissement des roses sous mes doigts/ illuminait en bas/ les mots ». Herberto Helder, *Le Poème continu…, op. cit.,* p. 289.

l'autre ; c'est ainsi que R. M. Martelo peut affirmer que la poésie heldérienne est une poésie « de la mort » et une poésie des « morts ». Non seulement par les innombrables évocations des morts, dont la mère morte reste l'une des figures les plus emblématiques, font de la mort une thématique de la poésie heldérienne, mais la mort représente l'axe autour duquel les pulsions érotiques s'organisent. Très proche du rôle qu'elle joue dans la notion d'érotisme définie par G. Bataille, la mort ravive ici la tension entre continuité et fragmentation. Elle retrouve sa source d'énergie, mettant en mouvement une poésie qui, si elle garde d'une part la gravité des deuils, est d'autre part jubilatoire, célébrant le corps dépecé qui, une fois absorbé par la terre, équivaut à la semence d'une nouvelle vie. Nous n'avons pas retracé exhaustivement l'évolution de la poésie heldérienne. Une édition critique reste à établir ; mais ce travail titanesque est utopique. Par exemple, comment intégrer toutes les versions de *Cobra* puisqu'on imagine qu'il y a au moins une cinquantaine de versions amendées par le poète et que l'on ne connaît pas le nom de tous les destinataires de ces versions ? Cette édition critique de l'œuvre, acte de révolte contre la volonté du poète qui a interdit la réédition de plusieurs livres comme *Apresentação do Rosto,* pourra peut-être éclairer le travail créatif heldérien en mettant en perspective les diverses « raisons poétiques » qui l'ont poussé à revoir son œuvre. Nous n'avons pas non plus détaillé ni étudié de plus près les traductions faites par H. Helder. Pour nous, il s'agit là du terrain d'expérimentation privilégié du poète, après sa participation à *PO.EX* dans les années 60. Une édition critique devrait mettre en parallèle les « poèmes changés en portugais » et la production heldérienne afin de vérifier les contaminations, les emprunts, les influences, mais aussi les refus. Pour nous, ces traductions ont été l'occasion de souligner l'affirmation d'une voix poétique puissante qui n'hésite pas à effacer l'altérité, à la dévorer afin que la voix soit de plus

en plus proche d'une voix utopique, d'un chant fondateur de toute une cosmogonie. Nous avons retrouvé cette voix dans la place que H. Helder se confère à lui-même dans l'espace littéraire portugais. Son anthologie *Edoi Lélia Doura* nous a permis de noter comment il a pu affirmer tout d'abord une communauté de « voix communicantes », de fait sa « partialité », comme il l'écrit dans la préface. Mais nous avons aussi noté que, surtout par les omissions, le poète redessine l'histoire de la littérature portugaise moderne, se situant comme l'une des voix les plus importantes de cette période. Ce mépris vis-à-vis de ses contemporains, nous l'avons retrouvé dans les intertextualités présentes dans l'œuvre. H. Helder dialogue de préférence avec les poètes classiques, et L. de Camões est l'une de ses sources privilégiées ainsi que R. Brandão dont le poète réécrit *Húmus.* Parmi les écrivains les plus touchés par le déni heldérien, il y a F. Pessoa. Sans doute, H. Helder hérite-t-il des avant-gardes de la revue *Orpheu* ; mais il nie de façon véhémente toute influence de F. Pessoa, même si plusieurs critiques ont pu remarquer des liens entre son œuvre et celle du poète des hétéronymes. Dans un texte de *Photomaton & Vox,* « *(galinholas)* », H. Helder voit dans la figure de F. Pessoa un retour en arrière.

Nous avons également noté que les livres publiés en dehors de l'anthologie, les traductions, *Os Passos em Volta* et *Photomaton & Vox,* ont des liens étroits avec *Ofício Cantante*. Les traductions, nous l'avons déjà remarqué, constituent un terrain fertile pour expérimenter de nouveaux horizons ; *Os Passos em Volta* alimente la fondation d'une figure de poète puissante et se relie à la poésie en intégrant, par exemple, des citations. *Photomaton & Vox* joue le rôle d'un traité poétique tout en suggérant une sorte de lecture biographique de la poésie. D'ailleurs, nous avons également établi des corrélations avec les textes disparus de la bibliographie heldérienne, comme *Retrato em Movimento, Cobra* ou *Apresentação do Rosto.* Ces

livres ont laissé eux aussi leurs traces dans *Ofício Cantante.* Par exemple, *Retrato em Movimento* est largement réécrit, devenant *Do Mundo ; Apresentação do Rosto* est retravaillé dans *Cobra* dont le poète isole, dans l'anthologie de 2009, les volumes « Etc. » et « Exemplos ». Un corps ne se stabilise jamais ; il ne peut donc jamais être un *corpus,* tout juste sa promesse.

Nous avons dans notre deuxième partie essayé de saisir les sujets poétiques heldériens en partant du concept de « chair » tel qu'il a été défini par la phénoménologie. Nous l'avons redéfini en termes d'ouverture, élargissant l'ouverture dont parle Merleau-Ponty à une notion multiple qui touche autant la philosophie que l'esthétique et la psychologie. La matière-émotion travaillée par M. Collot nous a amené à analyser la matière du poème, et les propos de G. Bachelard sur le feu et l'eau nous ont ouvert des pistes pour différencier le corps masculin du corps féminin. Articulée entre une définition d'abord de la chair comme un corps acteur, ensuite du rôle de la femme et de celui de l'homme, cette deuxième partie avait pour but de redéfinir les clivages et les tensions rencontrés au cours de la première partie. Nous avons redessiné finalement ces ruptures en termes d'espace, montrant que le corps heldérien est une catégorie difficile à saisir, car il est toujours en métamorphose, toujours là où l'on ne l'attend pas. Écrire le corps c'est mettre en scène un corps tantôt personnage, tantôt acteur. C'est toucher la matérialité de l'écriture, l'ouvrir au monde sensible. C'est se réapproprier l'acte créateur de la genèse, en le plaçant dans une perspective humaine, ce que L. Maffei appelle un « humanisme démonique ».

Ainsi, le corps chez H. Helder feint son statut de stabilité pré-discursive car il se construit en même temps que lui ; il feint d'être le dépositaire d'une identité, attaquant pourtant l'altérité ; il l'efface. Paradoxalement, il se donne à voir et

rayonne, glorieux. Il s'affirme, imposant sa force, sa loi. Toutes ses manifestions sont des « démonstrations inexplicables ». Dans une poétique, le niveau symbolique ne se départage pas du niveau méta-poétique, comme si le corps de l'enfant poète était toujours dans le giron maternel. Au contraire, la poésie est déjà méta-poésie, ne s'éloignant jamais du « savoir discursif » dont parle J. Schlanger. Toutefois, le corps joue un rôle clair et bien défini chez H. Helder : il impose tout d'abord son caractère érotique et dionysiaque aux relations existant entre le sujet et l'altérité, niant l'intentionnalité et la rationalité car la faim des animaux carnivores est plus puissante que le *cogito* humaniste. Il est également symbole, fruit d'un acte utopique de la création divine, gardant en lui les traces d'or et les pourpres divines.

Cette étude s'éloigne des études thématiques dans la mesure où nous n'avons pas organisé notre pensée sur les parties du corps ni cédé à la tentation de catégoriser chaque usage corporel. Pourtant, il est vrai que certaines parties et sous-parties de notre étude se sont concentrées sur des fragments : la bouche qui chante, le vagin, l'anus et le pénis qui se relient sans cesse, la main qui écrit. Nous avons également voulu systématiser notre pensée en isolant des vers. Créer un tel système est déjà effacer la « démonstration inexplicable». Alors que cette étude touche à sa fin, nous nous souvenons d'Y. Bonnefoy qui écrit que l'« on peut faire système de tout, même de ce qui veut militer contre les systèmes »[1120]. Mais ne cherchons pas d'excuse, la systématisation annule la poésie.

Nous souhaitons finalement émettre un vœu. Les études heldériennes en France sont rares, voire inexistantes. La publication de *Le poème continu* chez Chandeigne et ensuite chez Gallimard est passée presque inaperçue. Notre étude trouve donc ici sa limite. Nous aurions dû consacrer une partie de nos efforts à la

[1120] Yves Bonnefoy, *La beauté dès le premier jour,* Paris : William Blake & Co., 2002, p. 10.

préparation d'une étude capable de montrer à ceux qui s'intéressent à la poésie contemporaine portugaise les ponts existant entre H. Helder, Michaux, Bonnefoy, Deguy, Breton, Artaud – surtout Artaud et Michaux; bref , établir les liens qui unissent l'histoire de la poésie portugaise et la profonde transformation de la poésie française qui va du surréalisme, passe par le structuralisme et s'ouvre à une poésie hétérogène où la voix et le lyrisme semblent reprendre la place centrale des discussions. Mais cette étude-là demanderait un autre horizon critique, une autre formation que la nôtre. Elle aiderait également la critique portugaise sur H. Helder à sortir de ses convictions parfois trop centrées sur la poésie portugaise, et ce malgré les livres de traduction qui sont autant de chefs d'œuvres que des pistes de recherche. Il est assez remarquable que M. Collot parle de « réparation » tandis que S. Rodrigues Lopes parle de « connexion ». Il est clair que la critique portugaise a besoin de connecter les études heldériennes aux études littéraires françaises. Et la critique heldérienne en France devrait se fonder sur la réparation de cet immense silence à propos de ce lecteur avide de poésie française qu'est Herberto Helder. Cette étude-là reste à faire.

BIBLIOGRAPHIE

I – Œuvres du corpus de recherche.

I.A – Corpus principal

HELDER, Herberto, *Ofício Cantante*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

I.B – corpus complémentaire

I.B.1 – ouvrages

HELDER, Herberto, *O Amor em Visita*, Lisboa: Contraponto, 1958, 18 p. [Col. Contraponto]

_____, *A Colher na Boca*, Lisboa: Ática, 1961, 130 p.

_____, *Poemacto*, Lisboa: Guimarães Editores, 1963, 42 p.

_____, *Os Passos em Volta*, Lisboa: Portugália Editora, 142 p.

_____, *Idem*, Lisboa: Portugália Editora, 1964, 172 p.

_____, *Idem*, Lisboa: Estampa, 1970, 168 p.

_____, *Idem*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1980, 199 p.

_____, *Idem*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1985, 199 p.

_____, *Idem*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1994, 203 p.

_____, *Idem*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, 203 p.

_____, *Idem*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, 203 p.

_____, *Idem*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, 203 p.

_____, *Electronicolírica*, Lisboa: Guimarães Editores, 1964.??

_____, *Húmus*, Lisboa: Guimarães Editores, 1967, ??.

_____, *Retrato em Movimento*, Lisboa: Editora Ulisséia, 1967, 93 p.

_____, *Ofício Cantante 1953 – 1963*, Lisboa: Portugália Editora, 1967, 261 p.

_____, *O Bebedor Nocturno: poemas mudados para o portugês por Herberto Helder*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, 187 p.

_____, *Apresentação do Rosto*, Lisboa: Portugália Editora, 1968, 168 p.

_____, *Poesia Toda*, Lisboa: Plátano, 1973, 295 + 227 p.

_____, *Idem*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1981, 642 p.

_____, *Idem*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1990, 575 p.

_____, *Idem*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, 627 p.

_____, *Cobra*, Lisboa: & etc, 1977. [Une partie d'un exemplaire est disponible en ligne : http://triplov.com/herberto_helder/pascoa/FrameSet.htm]. Consulté le 6 mai 2009

_____, *O Corpo O Luxo A Obra*, Lisboa: & etc, 1978.

_____, *Photomaton & Vox*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1979, 185 p.

_____, *Idem*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1987, 178 p.

_____, *Idem*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, 160 p.

_____, *Idem*, Lisboa: Assírio & Alvim., 2006, 160 p.

_____, *A Cabeça Entre as Mãos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1982, 41 p.

_____, *As Magias (Alguns Exemplos): Versões de Herberto Helder*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1988, 63 p.

_____, *Última Ciência*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1988, 44 p.

_____, *Do Mundo*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1994, 87 p.

_____, *Ouolof: Poemas Mudados para Português por Herberto Helder*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, 107 p.

_____, *Poemas Ameríndios: Poemas Mudados para Português por Herberto Helder*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, 115 p.

_____, *Doze nós numa corda: Poemas Mudados para Português por Herberto Helder*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, 163 p.

_____, *Ou o Poema Contínuo: súmula*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, 126 p. [Col. grãos de pólen]

_____, *Ou o Poema Contínuo*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, 565 p.

_____, *A Faca Não Corta o Fogo: súmula e inédita*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, 207 p. [Col. grãos de pólen]

I.B.2 – textes dispérsés

HELDER, Herberto, "Salmo em que se Fala das Alegrias Secretas do Coração", "História", "História da Índia Perdida", "Para a Maria Madalena", "Ode Fúnebre", "Miniatura de Esfinge sobre a Mesa de Trabalho", "II dos Sete Poemas para a Mãe", *Arquipélago,* Funchal, Editorial Eco do Funchal, 1952, p. 43 – 56.

_____, "Fonte", *A Briosa,* Coimbra, 6/02/1954, s.p.

_____, "Aviso Indispensável", "Poema de Intenção Moral", "Estalactite Ilegal", *Poemas Bestiais,* Funchal, 1954, s.p.

_____, "Fonte", "Regresso", *Búzio,* Funchal: António Aragão, 1956, p. 15 – 17.

_____, "Para um Ciclo de Amor", *Graal,* n°4, Lisboa, Dez. 1956 – Jul. 1957, p. 390 – 394.

_____, "Sobre o Poema", *Folhas de Poesia,* n°1, Lisboa, Jan. 1957, p. 10

_____, "Soneto", "Elegia Anterior", *Diário Ilustrado – Suplemento "Diálogo"*, n° 1, Lisboa, 19/ 01/1957, p. 21 – 24.

_____, "Exerpto de um Poema de Herberto Helder" ["Daí-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra"], *Voz do Tejo – Suplemento "Ágora Página de Poesia",* 18/ 05/1957, p. 6.

_____, "Prefácio Para um Dicionário de Rimas", *Folha de Poesia,* n° 2, Lisboa, Jul. 1957, p. 10 -11.

_____, “Livro”, *Diário Ilustrado – Suplemento “Diálogo”,* n° 57, 25/03/1958, p. 19.

_____, “Canto Nupcial (fragmento)”, *Cadernos do Meio-Dia,* s. l., 01/04/1958, p. 18 – 20.

_____, “Relance Sobre Alfonso Duarte”, *Folhas de Poesia,* n° 3, Lisboa, Set. 1958, p. 4 – 6. [Disponible sur internet: http://folhas-de-poesia.blogspot.com/2008/03/folhas-de-poesia-3-iv-publicam-texto-de.html]

_____, “Poema”, *Pirâmide Antologia,* n° 2, , Lisboa, 1959, p. 19 – 20.

_____, “Ofício de Poeta”, *Êxodo,* n° 1, Coimbra, 1961, p. 32 – 34. [Disponible sur internet : http://www.triplov.com/letras/exodo/herberto_helder1.htm] Consulté le 23/ 03/ 2008.

_____, LISBOA, Máximo, “Ou o amor, ou a vida, ou a loucura, ou a morte. Comunicado aos oficiais da crítica/ aos ortodoxos/ aos mercenários/ ao democrascismo-fascista/ ao “café”/ à duplicidade/ aos surrealistas”, *Jornal de Letras e Arte,* Lisboa, 02/ 05/ 1962, p. 10.

_____, “O assunto das colinas”, *O Tempo e o Modo,* n° 3, Lisboa, Mar. 1963, p. 57.

_____, “Inquérito-Poesia”, *O Tempo e o Modo,* n° 89, Lisboa, Mai. 1963, p. 5.

_____, “Relance sobre a Poesia de Edmundo de Bettencourt” *in* Bettencourt, Edmundo de, *Poemas de Edmundo de Bettencourt,* Lisboa: Portugália, 1963, p. 11 – 22. [Disponible sur internet dans une version qui l’auteur appelle « non-cadrée » : http://phala.wordpress.com/2009/08/. Consulté le 09/07/11].

_____, "Era uma vez um pintor...", *Poesia Experimental,* n° 1, Lisboa, Abr. 1964, p. 5 – 6.

_____, "Fragmentos de 'A Máquina de Emaranhar Paisagens'", *Cadernos de Hoje,* n° 4, Lisboa, Abr. 1964, p. 61 – 66.

_____, "Comunicação Académica", *Jornal do Fundão – " Poesia Experimental Suplemento Especial do Jornal do Fundão",* Lisboa, 24/ 01/ 1965, p. 3.

_____, "Exposição Visopoemas", *Jornal do Fundão – "Poesia Experimental Suplemento Especial do Jornal do Fundão",* Lisboa, 24/ 01/ 1965, p. 4.

_____, [6 Poemas Visuais], *Poesia Experimental*, n° 2, Lisboa: Edição dos autores, 1966, s/p.

_____, "[Um autor começa a ter dúvidas sobre a sua linguagem]", *Hidra*, n° 1, Porto, 1966, p. 63.

_____, "Paisagem de Fernando Conduto", *Diário de Notícias – Suplento "Arte e Letras",* Lisboa, 16/ 02/ 1967, p. 15 – 16.

_____, "Os Ritmos", *O Tempo e o Modo,* n° 41, Lisboa, Maio, 1967, p. 529 – 533.

_____, "Em forma de carta, acerca de...", *Comércio do Funchal,* Funchal, 01/ 10/ 1967, p. 5.

_____, "Paisagem de caras", *Diário Popular – Suplemento "Nova Prosa, Nova Poesia",* 01/ 08/ 1968, p. 1 e 9.

_____, "Bicicleta", *Contravento,* n° 1, ??, Ago. 1968, p. 31.

_____, "Escultura de João Cutileiro no "Interior"", *Diário de Notícias – Suplemento "Artes e Letras",* Lisboa, 21/11/1968, p. 1 – 2.

_____, "Texto de base que serviu para a elaboração do poema que "percorre" a loja", "A imagem e a memória", *Arquitetura*, n° 108, , 01/ 09/ 1969, p. 71 – 72.

_____, "Ramificações biográficas", *Diário Popular – Suplemento "Quinta-Feira à Tarde",* Lisboa, 18/ 09/ 1969, p. 1 e 5.

_____, "A Mão", *Diário Popular – Suplemento "Quinta-Feira à Tarde",* Lisboa, 25/ 09/ 1969, p. 1 e 4.

_____, "A Palavra Visível", *Diário Popular – Suplemento "Quinta-Feira à Tarde",* Lisboa, 16/ 10/ 1969, p. 5.

_____, "Eu apareci acidentalmente vivo", *Notícia*, Luanda, 18/ 09/ 1971, p. 14, 15.

_____, "[De fotografia nada sei, a não ser a inquietante proposta desta coisa mística]", *Notícia*, Luanda, 18/ 09/ 1971, p. 32.

_____, "Deambulação a Propósito de Nuno Guimarães", *República – Suplemento "Artes e Letras",* Lisboa, 29/ 11/ 1971, p. 5 – 6.

_____, "Movimentação Errática", *Novembro Textos de Poesia* (org. Casimiro de Brito e Gastão Cruz), *Lisboa: Edição dos Autores*, 1972, p. 34 – 47.

_____, "Motocicletas da anunciação", *& etc.*, n° 1, Lisboa: & etc., 17/ 01/ 1973, p. 20.

_____, “Lembrança de Bettencourt”, & etc., n° 4, Lisboa: & etc., 28/ 02/ 1973, p. 10.

_____, “Profissão: revólver Pretexto sobrecarregado de alusões, segundo o método da obliquidade”, *& etc.*, n° 16, Lisboa: & etc., 31/ 10/ 1973, p. 23.

_____, “A poesia é feita contra todos”, *& etc.*, n° 25, Lisboa: & etc., Out. 1974, p. 19.

_____, [“Declaram que a melhor maneira de contemplar a natureza”], *Nova Magazine de Poesia e Desenho* (org. António Palouro, António Sena e Herberto Helder), n° 1, Lisboa, Inverno 1975/ 76, p. 19.

___ _____, “«A Poesia Vitaliza a Vida»: carta a Eduardo Prado Coelho”, *Abril*, n° 1, Lisboa, 1978, p. 46.

_____, “Cena Vocal com Fundo Visual de Cruzeiro Seixas”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 19/ 06/ 1980, p. 17.

_____, “Photomaton”, *Vocazione Animale* (org. e trad. Carlo Vittorio Cattaneo), Siena: Messapo, 1982, p. 21 – 22.

_____, “Nota Inútil”, *in* Forte, António Lisboa, *Uma Faca nos Dentes*, Lisboa: & etc., Fev./ Mar. 1983, p. 7 – 14.

_____, “Herberto Helder Phala de Mário Cesariny”, *A Phala*, n° 9, Lisboa: Assírio & Alvim, Abr./ Jun. 1988, p. 2. [Disponible sur internet : http://www.scribd.com/doc/39884468/Phala-9. Consulté le 09/07/11]

_____, “Os Selos”, *As Escadas Não Têm Degraus*, n° 3, Lisboa: Cotovia, Mar. 1990, p. 129 – 153.

_____, “Os Selos, Outros, Últimos”, *A Phala,* n° 27, Lisboa: Assírio & Alvim, Dez. 1991, p. 64 – 67.[Disponible sur internet: http://www.scribd.com/doc/40059064/Phala-27]

_____, “A propósito de Photomaton & Vox ou qualquer outro texto do autor”, *A Phala,* n° 46, Lisboa: Assírio & Alvim, Out./ Nov./ Dez. 1995, p. 94. [Disponible sur internet: http://www.scribd.com/doc/40077544/Phala-46]. Consulté le 09/07/11.

_____, “Cinemas”, *Relâmpago,* Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d’Água Editores, n° 3, Dez. 1998, p. 7 – 8.

_____, “Por exemplo”, *A Phala,* Lisboa: Assírio & Alvim, Abr. 1999, p. 90.

_____, “(Lugar)”, *Alma Azul Revista de artes e Idéias,* Coimbra, n° 1, Out. 1999, p. 48 – 51.

I.B.3 – antologies et revues organisées par l’auteur

Folha de Poesia, (org. António Salvado e Herberto Helder), n° 3, Set. 1958.

Poesia Experimental, n° 1 e *Cadernos de Hoje,* n° 4 (org. Herberto Helder e António Aragão), Lisboa, Abr. 1964.

Poesia Experimental, n° 2 (org. Herberto Helder, António Aragão e E. M. de Melo e Castro), Lisboa, Edição dos autores, 1966.

Nova Magazine de Poesia e Desenho, n° 1 (org. António Palouro, António Sena e Herberto Helder), Lisboa, Inverno 1975/ 1976.

Nova Magazine de Poesia e Desenho, n° 2 (org. António Palouro, António Sena e Herberto Helder), Lisboa, Outono 1976.

Edoi Lelia Doura – antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa (org. Herberto Helder), Lisboa: Assírio & Alvim, 1985, 314 p.

I.B.4 – Traductions en français

HELDER, Herberto, *La Cuiller dans la bouche*, Paris : Éditions de la Différence, 1991, 203 p.

_____, *Les Pas en rond*, Paris : Arléa, 1991.

_____, *Science Ultime*, trad. Laura Lourenço et Marc-Ange Graff, Paris : Lettres Vives, 1994.

_____, *Les Sceaux suivi de Autres Sceaux*, trad. Laura Lourenço et Marc-Ange Graff, Paris : Lettres Vives, 1994.

_____, *Du Monde*, éd. bilingue, trad. Christian Mérer et Nicole Siganos, Paris : Editions De La Différence, 1997, 138 p.

_____, *Le Poème continu – somme anthologique*, éd. bilingue, trad. Magali Montagné et Max de Carvalho, postface de Manuel Gusmão, Paris : Éditions Chandeigne/ Institut Camões, 2002, 304 p.

_____, *Le poème continu (1961 – 2008)*, Paris : Gallimard, 2009.

I.B.5 – Entretiens

""Os cinco livros que até hoje publiquei pouco significam para mim!" – diz-nos desassombradamente Herberto Helder", *Jornal de Artes e Letras*, Lisboa, 27/ 05/ 1964, p. 15 [Entretien mené par Fernando Ribeiro de Melo, Disponible sur internet: http://triplov.com/herberto_helder:Entrevista:index.html]. Consulté le 28/02/09.

""Não há verdadeira honestidade sem alguma originalidade" – disse-nos Herberto Helder", *Jornal de Artes e Letras,* Lisboa, 11/ 11/ 1964, p. 10 e 12. [Entretien mené par Maria Augusta Seixas]

"Poesia Toda Herberto Helder", *A Phala,* n° 20, Lisboa: Assírio & Alvim, Out./ Nov./ Dez. 1990, p. 1 – 4 [Auto-interview publié également dans : *Luzes da Galícia,* n° 5/ 6, 1987 ; *Público,* 04/ 12/ 1990 et *Inimigo Rumor,* n° 11, 2° sem. 2001].

II – Œuvres critiques sur le corpus principal et complémentaire.

II.A – sur Herberto Helder

II.A.1 – Ouvrages

DIOGO, Américo António Lindeza, *Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto*, Coimbra: Almedina, 1990, s.p.

_____, *Linguages de Fazer, Afazeres sem Linguagem. Poesia Experimental, Nuno Júdice, Herberto Helder,* Braga: Irmandades da Fala da Galiza e de Portugal, 1997.

EIRAS, Pedro, *Esquecer Fausto: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol,* Porto: Campo das Letras, 2005, 757 p.

FARRA, Maria Lucia Dal, *A Alquimia da Linguagem: leitura da Cosmogonia poética de Herberto Helder*, Lisboa: INCM, 1986, 308 p.

FREITAS, Manuel de, *Uma Espécie de Crime: Apresentação do Rosto de Herberto Helder,* Lisboa: & etc., 2001.

GUEDES, Maria Estela, *Herberto Helder/ Poeta Obscuro*, Lisboa: Moraes Editores, 1979, 242 p. [Partiellement disponible sur internet : http://triplov.com/poeta_obscuro/index.html]

LOPES, Silvina Rodrigues, *A Inocência do Devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder*, Lisboa: Vendaval, 2003, 107 p.

MARINHO, Maria de Fátima, *Herberto Helder: A Obra e o Homem*, Lisboa: Arcádia, 1982.

MARTINS, Manuel Frias, *Herberto Helder, Um Silêncio de Bronze*, Lisboa: Livros Horizonte, 1983, 103 p.

PIMENTEL, Diana, *Ver a Voz, Ler o Rosto – Uma polaróide de Herberto Helder*, Porto: Campo das Letras, 2007, 201 p. [Col. autores da Madeira/ ensaios]

REBELO, Marco Alexandre, *O Espaço sem Volta – Do spleen de Baudelaire aos passos de Herberto Helder*, Lisboa: Vendaval, 2008.

SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da, *Os Selos de Herberto Helder. Entre a Apresentação do Rosto e a biografia rítmica*, Braga: Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, 2000.

_____, *A Poesia de Herberto Helder. Do Texto ao Contexto: Uma Palavra Sagrada na Noite do Mundo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

II.A.2 - Articles

A.A.V.V., *Textos e Pretextos*, n° 1, Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras do Porto, Inverno, 2002. 54 p.

_____, "Herberto Helder", *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, Braga: Universidade do Minho, n° 23/ 3, 2009, 320 p.

ALVES, Ana Luísa, "Nexos Intertextuais entre O Amor em Visita, de Herberto Helder e O Cântico dos Cânticos", *Textos e Pretextos,* n°1, inverno 2002, Lisboa, p. 6

AGUIAR, Alberan d', "Na 2° edição de Os Passos em Volta", *Jornal de Letras e Artes,* Lisboa, 15/ 07/ 1964, p. 2 e 10.

ALEXANDRE, Margelino António, "Os Passos em Volta de Herberto Helder – A refracção mitológica da história", *Diário Popular – Suplemento "Letras e Artes",* Lisboa, 02/ 03/ 1978, p. 2 e 9.

AMARAL, Fernando Pinto de, "Herberto Helder: O texto sonâmbulo", *A Phala, Um Século de Poesia (1888 – 1988),* Lisboa: Assírio & Alvim, 1988, p. 133 – 137.

_____, "Um verso infinito", *Ler,* n° 14, Lisboa: Círculo de Leitores, Primavera 1991, p. 5 – 60.

ALMEIDA, José Ferreira de, "Os cantos do corpo: Uma leitura da "versão" de Herberto Helder do Cântico dos Cânticos", *Brotéria,* n° 140, Mai./ Jun. 1995, p. 589 – 600.

BAPTISTA-BASTOS, "Photomaton sem voz", *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* Lisboa, 12/ 10/ 1994, p. 22.

BARBAS, Helena, "Demanda em espiral", *Expresso – Cartaz,* Lisboa, 17/12/1984, p. 23.

BARROSO, Eduardo Paz, "A esfinge vegetal do retrato – Sobre O Corpo O Luxo A Obra, de Herberto Helder", *Diário de Notícias,* Lisboa, 21/09/1971, p. 18.

BASTOS, Jorge Henrique, "A fala adâmica", *Expresso – Cartaz,* Lisboa, 10/ 01/ 1988, p. 20.

BELO, Ruy, "Poesia e arte poética em Herberto Helder", *Obra Poética,* vol. 3, Lisboa: Presença, 1984, p. 153 – 165.

_____, "[Com um novo livro de poesia, Herberto Helder]", *Obra Poética,* vol. 3, Lisboa: Presença, 1984, p. 393 – 395.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais, "Autor fragmento", *O Texto de João Zorro,* Porto: Inova, 1974, p. 255.

BUESCU, Helena Carvalhão, "Os Passos em Volta – Um Itinerário Circular", *O diário – Suplemento Cultural,* Lisboa; 06/ 12/1981, p. 12 – 13.

_____, "Os Passos em Volta – Um Itinerário Circular (conclusão)", *O diário – Suplemento Cultural,* Lisboa, 13/12/1981, p. 12 – 13.

_____, "Herberto Helder: Uma Poesia Omnívora", *Diacrítica,*n° 23/ 3, Braga: Universidade do Minho, 2009, p. 49 – 63.

CABRAL, António, "Harpa, harpa de ervas", *Letras & Letras,* n° 51, Porto, 17/07/1991, p. 9.

CARVALHO, Gil, "Herbertiana", *Colóquio-Letras,* n° 125/ 126, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Jul./ Dz. 1992, p. 231 – 233.

CATTANEO, Carlo Vittorio, "Introduzzione", *in* Helder, Herberto, *Vocazione Animale,* Siena: Messapo, 1982, p. 5 – 19.

COELHO, Eduardo Prado, "A dança imóvel (1)", *República – Suplemento "Artes e Letras",* Lisboa, 29/11/1973, p. 3.

_____, “A poesia vitaliza a vida”, *Abril*, n° 1, Lisboa: ??, 1978, p. 46.

_____, “O doce terror das imagens”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias,* Lisboa, 01/ 02/ 1994, p. 17.

_____, “Velocidade e efeitos especiais”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias,* Lisboa, 26/ 10/ 1994, p. 40 – 41.

_____, “Herberto Helder: A não separabilidade”, *O Cálculo das Sombras,* Lisboa: Asa, 1997, p. 321 – 325. [Texte publié pour la première fois au 04 décembre 1990, *Público,* p. 31 – 32.]

_____, “Como falar de Herberto Helder?”, *O Cálculo das Sombras,* Lisboa: Asa, 1997, p. 326 – 330.

_____, “Questão de tacto”, *O Cálculo das Sombras,* Lisboa: Asa, 1997, p. 331 – 335.

COELHO, Eduardo Prado, CRUZ, Gastão, “[Recensão crítica a Os Passos em Volta]”, *Seara Nova,* n° 1418, Lisboa, Dez. 1963, p. 228.

CRUZ, Gastão, “Última Ciência ou a arte plenilúnia das palavras”, *A Phala,* n° 11, Lisboa: Assírio & Alvim, Nov./ dez. 1988, p. 1 – 2.

_____, “Como se ele fosse o poema*”, Jornal de Letras, Artes e Ideias,* Lisboa, 12/ 10/ 1994, p. 23.

DAL FARRA, Maria Lucia, “Para o leitor ler de/ vagar: Herberto Helder”, *Letras,* n° 24, Curitiba: Universidade Sul do Paraná, Dez. 1975, p. 219 – 227.

_____, “Herberto Helder, leitor de Camões”, *Revista Camoniana,* 2ª série, vol. I, São Paulo: Centro de Estudos Portugueses USP, 1978, p. 67 – 90.

_____, "Herberto Helder: a *ars* poética do assassino assimétrico", *Estudos Portugueses e Africanos*, n° 1, Campinas: Universidade de Campinas, 1983, p. 79 – 94.

_____, "Vôo de Teco-Teco sobre a Poesia de Herberto Helder", *Estudos Portugueses e Africanos*, n° 31, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1° sem. 1998, p. 17 – 22.

DÉCIO, João, "[Recensão crítica a Os Passos em Volta]", *Alfa*, n° 16, Marília: Faculdade de Filosofia e Letras de Marília, 1970, p. 354 – 355.

_____, "Introdução ao estudo da poesia de Herberto Helder I e II", *Alfa*, n° 17, Marília: Faculdade de Filosofia e Letras de Marília, 1971, p. 37 – 47.

_____, "Introdução ao estudo da poesia de Herberto Helder III", *Alfa*, n° 20/ 21, Marília: Faculdade de Filosofia e Letras de Marília, 1974/ 1975, p. 143 – 146.

_____, "Para um estudo do processo criador na poesia de Herberto Helder", *Língua e Literatura*, vol. 6, Recife: Centro de Estudos Portugueses UFPE, 1977, p. 127 – 134.

DIOGO, Américo António Lindeza, "Metáforas sobredeterminadas em Herberto Helder", Diacrítica, n° 2, Braga: Universidade do Minho, 1987, p. 97 – 122.

_____, "Herberto Helder e a arte", *Linguagem de fazer, afazeres sem linguagem*, Braga: Cadernos do Povo/ Ensaio, p. 51 – 89.

_____, "Herberto Helder", Biblos Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, Lisboa: Editorial Verbo, 1997, p. 974 – 975.

_____, "Da Poética da Decosntrução", *Taíra,* n°2, Grenoble : Université Sthendal – Grenoble III, 1990, p. 9 – 23.

_____, "Herberto Helder: Poesia e Trauma", *Rivista di studi Portoguesi e Brasiliani,* n° 3, 2001, Pisa/ Roma: Instituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, p. 27 – 53.

FARIA, Duarte, "Photomaton & Vox: Imagens do Enigma", *Outros Sentidos da Literatura,* Lisboa: Vega, 1981, p. 125 – 133.

EIRAS, Pedro, "Scherzo com Helicópteros: A Metáfora do vôo em Herberto Helder", Separata de *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXII, Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2005, p. 151 – 184.

FERREIRA, Agostinho de Jesus Ribeiro, "Rejeição e Religião em *Os Passos em Volta* I", *Brotéria*, vol. 143, n° 2/3, Lisboa : Brotéria – Associação Cultural e Científica, Agosto/ Setembro, 1996, p. 169 – 187.

_____, "Rejeição e Religião em *Os Passos em Volta* II", *Brotéria*, vol. 143, n° 4, Lisboa: Brotéria – Associação Cultural e Científica, Outubro, 1996, p. 291 – 321.

_____, "Herberto Helder: rejeição e sociedade", *Revista Portuguesa de Humanidades,* vol. 1, fasc. 1 e 2, Braga: Faculdade de Filosofia de Braga, 1997, p. 241 – 286.

FERREIRA, Serafim, "Herberto Helder ou a alquimia do corpo e da escrita", *O Diário,* Lisboa, 16/ 01 1988, p. 5.

FONSECA, António Barahona da, "Nótula a O Corpo O Luxo A Obra de Herberto Helder", *Diário Popular – Suplemento "Artes e Letras"*, 09/ 11/ 1978, p. 1 – 2.

FREY, Bernardo, "Para uma ciência selvagem (ou a velhice de Tarzan) Notas sobre (C)Obra de Herberto Helder", *Arco Íris*, n° 5, Porto, 06/ 10/ 1978, p. 111 – 114.

FURTADO, Maria Teresa Dias, "A dialéctica do silêncio em Herberto Helder", *Colóquio-Letras*, n° 35, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Jan. 1977, p. 73 – 76.

GALHOZ, Maria Aliete, "[Recensão Crítica a A Colher na Boca]", *Colóquio Revista de Artes e Letras,* n° 18, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian , Mai. 1962, p. 65 – 66.

GARCIA, Mário, "Poesia Toda, de Herberto Helder: Uma Apresentação", *Brotéria,* n° 133, Lisboa: Brotéria, Jul. 1991, p. 92 – 97.

_____, "Um Itinerário para Deus, em quatro livros de Poesia Portuguesa Contemporânea", *Brotéria*, vol. 134, N° 5/ 6, Lisboa: Brotéria, Mai./ Jun. 1992, p. 546 – 558.

GOMES, Álvaro Cardoso, "Herberto Helder", *in* Moisés, Massaud (dir.) *A Literatura Portuguesa em perspectiva Simbolismo/ Modernismo,* vol. 4, São Paulo: Ática, 1994, p. 189 – 190.

GOMES, Manuel João, "Aquém e além da escrita", *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* Lisboa, 23/ 02 1987, p. 5.

_____, "Passear de bicicleta à descoberta da realidade", *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* Lisboa, 26/ 01/ 1988, p. 16.

GUEDES, Maria Estela, "Cobra de Herberto Helder (1)", *Diário Popular – Suplemento "Letras e Artes",* Lisboa, 29/ 09/ 1977, p. 2.

_____, "Cobra de Herberto Helder (2)", *Diário Popular – Suplemento "Letras e Artes",* Lisboa, 06/ 10/ 1977, p. 5.

_____, "Cobra de Herberto Helder (3)", *Diário Popular – Suplemento "Letras e Artes"*, Lisboa, 13/ 10/ 1977, p. 8.

_____, "Cobra de Herberto Helder (conclusão)", *Diário Popular – Suplemento "Letras e Artes"*, Lisboa, 20/ 10/ 1977, p. 8.

_____, "Teoria Poética do Conhecimento e Prática de Resistência ao Silêncio em *Os Animais Carnívoros* de Herberto Helder", *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, IV série, n° 2, Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 1978, p. 87 – 102.

_____, "Herberto Helder: Viagem e Utopia", *Colóquio-Letras*, n° 46, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Nov. 1978, p. 36 – 45.

_____, "Magia e Rito Florestal em Herberto Helder", *Boca do Inferno: revista de cultura e pensamento*, n° 10, Cascais: Boca do Inferno, Maio, 2005, p. 29 – 40.

GUERREIRO, António, "O idioma demoníaco", *Expresso Revista*, Lisboa, 23/ 02/ 1991, p. 48.

_____, "Estado de Catástrofe", *Expresso – Cartaz*, Lisboa, 15/ 10/ 1994, p. 22 – 23.

GUIMARÃES, Dórdio, "Poemacto de Herberto Helder ou "o ilimite em poesia"", *Távola Redonda*, n° 15, Jul. 1962, p. 11.

GUIMARÃES, Fernando Manuel Martinho, "Herberto Helder ou o fogo de todas as metáforas", *Letras & Letras*, n° 51, 17/ 07/ 1991, p. 10.

GUIMARÃES, Fernando, "Acerca da publicação de Poesia Toda de Herberto Helder", *Colóquio-Letras*, n° ?, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Set. 1973, p. 70 – 73.

_____, "A aventura das palavras", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 01/03/1983, p. 6.

_____, "Herberto Helder: De uma impossível análise crítica da sua obra a uma antologia polémica", *Colóquio-Letras*, n° 86, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Jul. 1985, p. 66 – 69.

_____, "Um novo caminho na poesia portuguesa contemporânea?", *Colóquio, Letras*, n° 16, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Novembro de 1973.

GUISADO, Alfredo, "[Recensão crítica a Os Passos em Volta]", *República*, Lisboa, 21/ 06/ 1963, p. 5.

JÚDICE, Nuno, "O inferno é branco", *O Processo Poético Estudos de teoria e crítica literárias*, Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1992, p. 145 – 147.

_____, "O mundo e a palavra", *Visão*, Lisboa, 27/10/1994, p. 102.

_____, "Helder, Herberto", in Machado, Álvaro Manuel (org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença, 1996, p. 238 – 239.

_____, "As Fronteiras do Poético na Poesia de Herberto Helder", *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, Braga: Universidade do Minho, n° 23/ 3, 2009, p. 145 – 149.

LADEIRA, António, "Sentido e soberania em "Poesia Toda" de Herberto Helder", *Os Sentidos e o Sentido, Literatura e Cultura Portuguesas em Debate – Homenagem a Jacinto Prado Coelho*, Lisboa: Edição Cosmos, 1997, p. 387 – 399.

LAGE, Rui, "Somos Aquilo que Perdemos: a Elegia e as suas Perdas na Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea", *Relâmpago,* n° 27, Lisboa: Fundação Luis Miguel Nava, outubro 2010, p. 168 e 169.

LEAL, Izabela, "O Poeta e O Ciclista: Quando Pedalar é Escrever", *Subjectividades em Devir – Estudos da Poesia Moderna e Contemporânea,* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 148 – 225.

LEPECCKI, Maria Lúcia, "Ofício de dizer", *Meridianos do Texto,* Lisboa: Assírio & Alvim, 1979, p. 177 – 191.

_____, "Aspectos da poesia de Herberto Helder (1) O sujeito poético", *Diário Popular,* Lisboa, 24/ 01/ 1974, p. 6 e 9.

_____, "Aspectos da poesia de Herberto Helder (2) O poema-corpo", *Diário Popular – Suplemento "Letras e Artes",* Lisboa, 31/ 01/ 1974, p. 7 e 9.

_____, "Aspectos da poesia de Herberto Helder (conclusão) A palavra profética", *Diário Popular – Suplemento "Letras e Artes",* Lisboa, 07/ 02/ 1974, p. 5 e 7.

MARINHO, Fernando J. B., « Recensão crítica a Poesia Toda – 2 », *Colóquio, Letras*, n° 25, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Maio de 1975.

_____, "Herberto Helder: uma poética da Obscuridade", *Boca do Inferno,* n° 10, Cascais: Câmara Municipal de Cascais, maio de 2005.

MARINHO, Maria de Fátima, "A Femilidade da Poesia de Herberto Helder", *Colóquio Letras*, n° 67, Lisboa, 1982, p. 72 – 75.

_____, "Poesia Portuguesa 1960 – 1990: a experiência dos limites", separata de *Iberomania,* n° 34, Tublingüen : Max Niemeyer, 1994.

MARTELO, Rosa Maria, "Corpo, Velocidade e dissolução (de Herberto Helder a Al Berto)", *Cadernos de Literatura Comparada – Corpo e Identidades,* n° 3 e 4, Porto : Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Dez. 2001, p. 43 – 58.

_____, "'Os Poetas Futuros com Máquinas de Filmar nas Mãos': Relações entre Poesia e Cinema em Herberto Helder e Manuel Gusmão", *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani,* n° VII, Pisa/ Roma: Instituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2006, p. 49 – 61.

_____, "Alguém, Ninguém, *Algo*¸ Escreve? (Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder)", *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil – Homenagem a Arnaldo Saraiva,* Porto: Afrontamentos, 2011, p. 462 – 468.

_____, « Salas Escuras », *Técnicas do Olhar – Cadernos de Literatura Comparada,* n° 21, dez. 2009, org. Ana Luísa Amaral, Catherine Dumas e Rosa Maria Martelo, Porto: Instituto de Literatura Comprada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

MARTINS, Manuel Frias, "De "Cobra" para "Cobra" ou a de "Cobra", a linguagem total", *Seara Nova*, Lisboa: Seara Nova, Dezembro 1978/ Janeiro 1979, p. 25 – 31.

MELO, José de, "Recensão crítica a Poemacto", *Colóquio, revista de Artes e Letras,* n° 22, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fevereiro de 1963.

MONGELLI, Lenia Márcia de Medeiros, "O *Teorema* Ambíguo de Herberto Helder", *Caderno de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra*, n° 23, Coimbra : Universidade de Coimbra, Avril, 1986, p. 77 – 83.

MOURÃO, João Augusto, "H. Helder, O Nome do Enigma", *A Sedução do Real (Literaura et semiótica),*Lisboa, Vega, 1998, p. 193.

NOGUEIRA, Goulart, "Recensão a A Colher na Boca", *Tempo Presente*, n°24, III ano, Lisboa: José Maria Alves, 1961.

NUNES, Maria Leonor, "A Face Oculta do Poeta", *Jornal de Letras e Artes,* 12 de Outubro de 1994, p. 15.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de, "Entre o Conto e o Poema: Uma leitura de António Ramos Rosa e Herberto Helder", *Estudos Portugueses e Africanos*, n° 5, Campinas: Universidade de Campinas, 1° semestre, 1985, p. 57 – 60.

PAPAHAGI, Marian, "Algumas Considerações sobre a Poesia de Herberto Helder", *E Vós, Tágides Minhas – Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio,* Viareggio-Lucca: Mauro Baroni editore, 1999, p. 445 – 454.

PIMENTEL, Diana, "Do Mundo: recensão crítica", *Colóquio Letras*, n° 140 et 141, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Abril – Setembro, 1996, p. 285 – 286.

RIBEIRO, Eunice, "O sombrio trabalho da beleza (notas sobre o barroco em Herberto Helder)", *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos,* Braga: Universidade do Minho, n° 23/ 3, 2009, p. 23 – 48.

ROCHA, Luís de Miranda, "Sobre fragmentos de Flash de Herberto Helder", *Mealibra: Revista Cultural*, n° 1, Viana do Castelo: Centro Cultural do Alto Minho, 1982, p. 5 – 12.

SARAIVA, Arnaldo, "A Energia e a Magia de Herberto Helder", *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 17, n° 21, Belo Horizonte: UFMG, 1997, p. 267 – 270.

SARAIVA, Arnaldo, " "Húmus" de Herberto Helder", *Diário de Notícias,* Lisboa, 25 de maio de 1967, p. 17, 18.

SENA-LINO, Pedro, "O Princípio do Inferno: uma leitura de dois contos de Herberto Helder", *Brotéria*, vol. 158, n° 1, Lisboa: Brotéria – Associação Cultural e Científica, Janvier, 2004, p. 67 – 80.

SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da, "Os "Poemas Mudados para Português" de Herberto Helder – Uma Epopéia da Palavra", *Brotéria*, vol. 147, n. 2/ 3, Lisboa: Brotéria – Associação Cultural e Científica, Agost./ Setembro, 1998, p. 163 – 200.

_____, "Os Selos de Herberto Helder e o Apocalipse: Uma leitura intertextual (I)", *Brotéria*, vol. 138, Lisboa: Brotéria – Associação Cultural e Científica, 1994, p. 301-326.

_____, "A *faca não corta o fogo:* contextos poéticos de uma biografia", *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, Braga: Universidade do Minho, n° 23/ 3, 2009, p. 65 – 82.

SIMÕES, João Gaspar, "Recensão crítica a *Ofício Cantante*", *Diário de Notícias*, Lisboa, 22 de fevereiro de 1968, p. 1 e 2.

VILELA, Eugénia, "A Memória do Silêncio", *Cadernos de Literatura Comparada*, n° 3 e 4, Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras do Porto, Dez. 2001, p. 169 – 195.

II.A.3 – thèses et mémoires

DAUD, Roberto, *A Máquina de Letras (Um estudo da linguagem poética de Herberto Helder)*, dissertação de mestrado, or. Nelly Novaes Coelho, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979, 127 p.

LEAL, Izabela Guimarães Guerra, *Doze Nós num Poema: Herberto Helder e as Vozes Comunicantes*, tese de doutoramento, or. Jorge Fernandes da Silveira, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008, 153 p.

MAFFEI, Luís Cláudio de Sant'Anna, *Do Mundo de Herberto Helder,* tese de doutoramento, or. Jorge Fernandes da Silveira, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, 504 p.

OLIVEIRA, Estela Campos de, *João Cabral e Herberto Helder – a palavra entre brechas e vazios*, tese de doutoramento, or. Benjamin Abdala Junior, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001, 314 p.

PICOSQUE, Tatiana Aparecida, *Da Poética movente: uma prática quinhentista em diálogo com Herberto Helder,* dissertação de mestrado, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, 235 p.

II.A.4 – Article internet

ANTUNES, Patrícia Alexandra Matias Gomes dos Santos de, *Herberto Helder, Cobra, Dispersão Poética – Edição Evolutiva,* Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011. [http://triplov.com/herberto_helder/patricia_antunes.htm. Consulté le 31 janvier 2012].

BARRAUD, Jim, *As Folhas Ardem,* Disponible sur l'internet: http://asfolhasardem.wordpress.com/tag/herberto-helder/]. Consulté le 02/08/12.

BLOCK, Friedrich W., TORRES, Rui, « Numérique : l'art des transformations poétiques », *e-poetry2007*, Paris : Paris 8, p. 5. [Disponible sur l'internet : http://epoetry.paragraphe.info/french/articles/blocktorresfr.pdf consulté le 16/07/2012].

LADEIRA, António, "'The Poet is not a Faker': Herberto Helder and the Myth of Poetry". *Portuguese Literary and Cultural Studies*. Vol. 7. University of Massachusetts-Dartmouth. October. 2005. pp 1 – 39 [Disponible sur internet : http://www.depts.ttu.edu/classic_modern/graduate/spanish/ALadeiraPrint.aspx]. Consulté le 15/10/2008.

LOURENÇÃO, André Luiz, *"A questão da autoria em* Os Passos em Volta, *de Herberto Helder",* ", *Revista Desassossego*, n° 3, São Paulo: FFLCH Universidade de São Paulo, junho 2010 [Article consulté sur l'internet: http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/desassossego/conteudo/03/3edi cao_dossie_Andre_Lorencao_artigo1.pdf]. Consulté le 02/04/11.

MAIA, Nuno Migel, SILVA, Nuno, "Menores terão usado pau para molestar a vítima", *Jornal de Notícias,* Porto, 25/02/2006. Article consulté sur le web le 05/09/2012.

PICOSQUE, Tatiana Aparecida, "A Poética Obscura e Corporal de Herberto Helder", *Revista Desassossego*, n° 3, São Paulo: FFLCH Universidade de São Paulo, junho 2010. [Article consulté sur l'internet: http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/desassossego/conteudo/03/3edicao_dossie _Tatiana_Pscosque_artigo7.pdf]. Consulté le 02/04/11.

PRESSNITZER, Gil, « Herberto Helder : Le déluge du langage, la transe du poème », [Article consulté sur l'internet : http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/helder/helder.html]. Consulté le 11/06/2012.

TORRES, Rui, "Húmus Poema Contínuo", [Article consulté sur internet : http://telepoesis.net/humus/humus.html]. Consulté le 03/05/2009.

II.B – Sur la littérature portugaise

II.B.1 – Œuvres littéraires

BRANDÃO, Raul, *Húmus,* édition critique de Maria João Reynauld, Porto: Campo das Letras, 2000.

CAMÕES, Luís de, *Lyrique*, traduction d'Anne-Marie Quint et Maryvonne, Paris : Chandeigne, 1998.

_____, *Os Lusíadas*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, 314 p.

_____, *Les Lusiades*, trad. F. Ragon, Paris : Hachette/ Grosselin, 1842, [version électronique : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5849359g]

CASTRO, E.M. de Melo e, HATHERLY, Ana (org), *PO.EX Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, 1981.

FREITAS, Manuel de (org), *Os Poetas sem Qualidades*, Lisboa: Averno, 2002.

PESSOA, Fernando, *Quando Fui Outro*, org. Luiz Ruffato, Lisboa: Alfaguara, 2010.

RIBEIRO, Cristina Almeida, *Cancioneiro Geral de Garcia de Rezende*, Lisboa: Editorial Comunicação, 1993, 340 p.

SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Poemas Completos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, 274 p.

_____, *Poésies complètes*, trad. Dominique Touati et Michel Chandeigne, Paris : La Différence, 2007, 319 p.

SÁ DE MIRANDA, Francisco, *Poesia e Teatro*, Lisboa: Editora Ulisseia/ Verbo, 2005, 352 p.

II.B.2 – Ouvrages sur la poésie portugaise

BUESCO, Helena Carvalhão, BASÍLIO, Kelly Benoudis (org), *Poesia e Arte – A Arte da Poesia: Homenagem a Manuel Gusmão*, Lisboa: Caminho, 2008, 419 p.

COELHO, Eduardo Prado, (org. Margarida Lages), *A Poesia Ensina a Cair*, Lisboa: INCM, 2010, 215 p.

_____, *A Noite do Mundo*, Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1988.

_____, *Os Universos da Crítica*, Lisboa: Edições 70, 1982, 561 p.

CORREIA, Natália, *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, Lisboa: Publicações Europa – América, 1973.

CRUZ, Gastão, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa: Relógio d'Água, 1999, 231 p.

_____, *A Vida da Poesia – textos críticos reunidos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 398 p.

DIOGO, Américo António Lindeza, *Modernismos, pós-modernismos, anacronismos: para uma história da poesia portuguesa*, Lisboa: Cosmos, 1993.

EIRAS, Pedro, *A Lenta Volúpia de Cair*, Vila Nova de Famelicão: Edições Quasi, 2007, 247 p.

GUIMARÃES, Fernando, *A Poesia Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa: Caminho, 1989, 165 p.

GUIMARÃES, Fernando, *Conhecimento e Poesia*, Porto : Ofina Musical, 1992 , 78 p.

GUSMÃO, Manuel, *Tatuagem & Palimpsesto – da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa : Assírio e Alvim, 2010, 552 p.

KLOBUCKA, Anna M., SABINE, Mark, (org.), *O Corpo em Pessoa – Corporalidade, género, sexulaidade*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, 366 p.

LOPES, Óscar, SARAIVA, António José, *Historia da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora, 1996, 1216 p.

LOPES, Silvina Rodrigues, *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa: Litoral Edições, 1990.

LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Lisboa: Gradiva, 2003, 241 p.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Rima pobre – Poesia Portuguesa de Agora*, Lisboa: Editora Presença, 1999, 328 p.

MARTELO, Rosa Maria, *A Forma Informe – leituras de poesia,* Lisboa: Assírio & Alvim, 350 p.

MOURÃO, Paula, *Viagens na Terra das Palavras – Ensaios sobre Literatura Portuguesa,* Lisboa: Edições Cosmos, 1993, 179 p.

QUADROS, António, *Crítica e Verdade – Introdução à Actual Literatura Portuguesa*, Lisboa: Clássica Ed., 1964.

ROSA, António Ramos, *Incisões Oblíquas – Estudos Sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa: Caminho, 181 p. [Col. Universitária]

_____, *A Parede Azul*, Lisboa: Caminho, 1991.

_____, *Poesia, Liberdade Livre,* Lisboa: Morais Editora, 1962.

II.B.3 – Articles sur la littérature portugaise

CASTRO, E. M. de Melo e, "Inquérito « Vanguarda ideológica » e « Vanguarda literária »", *Colóquio, Letras*, n° 23, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro de 1975, p. 8 – 11.

EIRAS, Pedro, "Raul Brandão e o Marquês de Sade: *ars moriendi* para iconoclastas", separata do livro *Derivas,* s. l: Universidade de Aveiro, 2007, p. 9 – 33.

GUIMARÃES, Fernando, "Revisão da moderna poesia portuguesa", *Colóquio-Letrsa,* n° ?, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Mar. 1971, p. 34 – 44.

_____, "Um novo caminho da moderna poesia portuguesa contemporânea?", *Colóqio-Letras,* n° ?, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Nov. 1973, p. 30 – 43.

MAFFEI, Luis, "Os Poetas sem Qualidades: Em Busca da Contemporaneidade Impossível", *Revista de Letras,* N° 45, São Paulo: Unesp, 2005.

MARGARIDO, Alfredo, "Esboço de viagem no mundo onírico de Edmundo Bettencourt", *Colóquio, Letras,* n°14, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Julho de 1973, p. 66 – 68.

MARTINHO, Fernando J. B., "Avatares da Memória e do Corpo em *Vulcão*", *Relâmpago,* n° 1, Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d'Água Editores, Out. 1997, p. 21 – 25.

REYNAUD, Maria João, "Árvore – um olhar tranversal", *Estudos em homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela,* vol. 2, Porto: Universidade do Porto, 2005, pag. 679-684. [Disponible sur internet: ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4597.pdf. Consulté le 05/04/12.]

SOUSA, Carlos Mendes de, "A Coroação das Vísceras: representações do avesso na poesia de Luís Miguel Nava", *Relâmpago,* n° 1, Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d'Água Editores, Out. 1997, p. 31 - 55.

II.B.4 – Articles internet

JÚDICE, Nuno, "Inquérito OLAM: Nuno Júdice", disponible sur internet: http://olamtagv.wordpress.com/2008/10/23/inquerito-olam-nuno-judice/, consulté le 31/07/12, à 16:45.

REYNAUD, Maria João, "Árvore – um olhar tranversal", *Estudos em homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela,* vol. 2, porto: Universidade do Porto, 2005, pag. 679-684. Disponible sur internet: *ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4597.pdf. Consulté le 05/04/12.*

II.B.5 – Thèses et mémoires

DOS SANTOS, Thierry Proença,, *D'*Ilhéus *à* Canga, *d'Horácio Bento de Gouveia : Le Récit et ses (ré)écritures (avec une proposition d'édition critique et génétique et avec une traduction partielle du roman en français),* vol. 1, thèse de doctorat dirigée par Jacqueline Penjon et João David Pinto Corrêia, Paris : Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3, 2007, p. 57. [Disponible sur le net : *digituma.uma.pt/bitstream/10400.13/.../Doutoramento**THIERRY**.pdf Consulté le 18/08/2011*]

III – Œuvres théoriques et de référence générale.

III. A. – Ouvrages

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris : Gallimard, 1994, 506 p.

AGAMBEN, Giorgio, *L'Ouvert de l'homme et de l'animal*, Paris : Éditions Payot et Rivages, 2006, 155 p.

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau,* Paris : Dunod, 1995, 291 p.

_____, *Le Corps de l'œuvre,* Paris : Gallimard, 1981, 377 p.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double suivi de Le Théâtre de Séraphin,* Paris : Gallimard, 1964, 251 p.

ARISTOTES, *Art Rhétorique et Art Poétique*, trad., introd. et notes par Voilquin, Jean, Capelle, Jean, Paris : Garnier, 1944.

_____, *De l'âme,* Paris : Flammarion, 1993, 293 p.

ASSOUN, Paul-Laurent, *Le Regard et la Voix,* Tome 1 – Fondements, Paris : Antropos, 1995, 108p.

AUERBACH, Erich, *Mimésis – La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris : Gallimard, 1968, 559 p.

BANU, Georges, *L'Acteur qui ne revient pas : Journées de théâtre au Japon*, Paris : Gallimard, 1993, 244 p.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et le rêve*, Paris : Le Livre de Poche, 1942, 221 p.

_____, *La psychanalyse du feu*, Paris : Gallimard, 1949, 190 p.

_____, *La Poétique de l'espace*, Paris : Quadrige/ PUF, 2009, 215 p. [Col. Grands Textes]

_____, *L'Intuition de l'instant,* Paris : Éditions Stock, 1992, 154 p.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie,* Paris : Gallimard, Seuil, 1980, 192 p.

_____, *L'empire des signes*, Paris : Editions du Seuil, 2005, 154 p.

_____, *Le Grain de la voix : Entretiens 1962 - 1980,* Paris : Editions du Seuil, 1981, 394 p.

_____, *Le Plaisir du texte*, Paris : Editions du Seuil, 1973, 89 p.

_____, *Sur Racine*, Paris : Editions du Seuil, 1963, 167 p.

_____, *Mythologies*, Paris : Editions du Seuil, 1957, 233 p.

BATAILLE, Georges, *L'Erotisme*, Paris : Les Editions de Minuit, 2004, 306 p.

_____, *L'Expérience intérieure,* Paris : Gallimard, 1954, 189 p.

_____, *La littérature et le mal*, Paris : Gallimard, 1957, 201 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris : Gallimard, 1996, 343 p.

BERNARD, Michel, *Le corps*, Paris : Éditions du Seuil, 1995,166 p.

BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959, 344 p.

_____, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, 376 p.

BONNEFOY, Yves, *L'improbable et autres essais,* Paris : Gallimard, 1992, 349 p.

_____, *Poésie et architecture*, Bordeaux : William Blake & Co., 2001, 42 p.

_____, *La beauté dès le premier jour*, Bordeaux : William Blake & Co., 2002, 70 p.

BORGEAUD, Philippe (org.), *Orphisme et Orphée en l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève : Librairie Droz, 1991.

BRAGUE, Rémi, *La sagesse du monde – histoire de l'expérience humaine de l'univers*, Paris : Le Livre de Poche, 1999, 345 p.

BRECHT, Bertold, *Petit organon pour le théâtre*, Paris : Éditions de l'Arche, 1948.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme* [1924 – 1953], Paris : Gallimard, 1985, 175 p.

BRUNEL, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris : Librairie José Corti, 2003, 257 p.

BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et les limites discursives du « sexe »*, Paris : Éditions Amsterdam, 2009, 249 p.

_____, *Troubles dans les genres. Le féminisme et la subvertion de l'identité,* Paris : Le Découverte, 2006, 284 p.

CHAPOUTHIER, Georges, PARIZEAU, Marie-Helène (org), *L'être humain, l'animal et la technique*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2007, 241 p.

CLÉMENT, Catherine, KRISTEVA, Julia, *Le féminin et le sacré*, Paris : Pocket, 1998, 299 p.

COHEN – LEVINAS, Danielle, *La Voix au-delà du chant : une fenêtre aux ombres*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2006, 315 p.

COLLOT, Michel, *Le Corps Cosmos*, Bruxelles : La Lettre Volée, 2008, 110 p.

_____, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : Presses Universitaires de France, 2ème édition, 2005, 264 p.

_____, *La matière-émotion,* Paris : Presses Universitaires de France, 1997, 334 p.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie, Littérature et sens comun,* Paris : Editions du Seuil, 1998, 338 p.

DANIEL, Jean (dir), *Le Vivant*, Paris : Le Nouvel Observateur/ CNRS Éditions, 2011, 678 p.

DAGOGNET, François, *Le corps*, Paris : Presses Universitaires de France, 2008, 180 p.

_____, *La peau découverte,* Paris : Les Empêcheurs de penser en rond, 1993, 186 p.

DARNTON, Robert, *Apologie du livre : demain, aujourd'hui, hier,* Paris : Gallimard, 2011, 218 p.

DEGUY, Michel, *La raison poétique*, Paris : Galilée, 2000, 220 p.

DELBONO, Pippo, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage, six entretiens romains avec Hervé Pons,* Besançon : Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2004, 92 p.

DELEUZE, Gilles, *Empirisme et subjectivité – essai sur la nature humaine selon Hume*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003, 152 p.

_____, *Francis Bacon : Logique de la sensation,* Paris : Éditions du Seuil, 2002, 159 p.

_____, *Logique du sens*, Paris : Les Editions de Minuit, 2005, 392 p.

_____, *Le Pli : Leibniz et le Baroque,* Paris : Les Éditions de Minuit, 1988, 192 p.

_____, *Nietzche et la philosophie,* Paris : Presses Universitaires de France, 2010, 232 p.

_____, *Différence et répétition,* Paris : PUF, 2011,409 p.

_____, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 1 – L'anti-Œdipe*, Paris : Les Editions de Minuit, 2006, 494 p.

_____, *Capitalisme et Schizophrénie 2 – Mille plateaux,* Paris : Les Editions de Minuit, 2006, 645 p.

DENEYS – TUNNEY, Anne, *Écritures du corps : De Descartes à Laclos,* Paris : Presses Universitaires de France, 1992, 327 p.

DERRIDA, Jacques, *Foi et Savoir, suivi de Le Siècle et le Pardon*, Paris : Editions du Seuil, 2000, 133 p.

_____, *Parages*, Paris : Galilée, 1985, 286 p.

_____, *La dissémination*, Paris : Editions du Seuil, 1972, 447 p.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Introduction et notes par Étienne Gilson, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1964.

_____, *Les passions de l'âme,* Paris : Flammarion, 1996, 302 p.

_____, *Méditations métaphysiques,* Paris : Flammarion, 2009, 226 p.

DETREZ, Christine, *La construction sociale du corps,* Paris : Éditions du Seuil, 2002, 257 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image Survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2002, 592 p.

_____, *La Ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreint,* Paris : Les Éditions de Minuit, 2008, 379 p.

_____, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels,* Paris : Gallimard, 2007, 408 p.

_____, *Les danseurs des solitudes,* Paris : Les Éditions de Minuit, 2010, 186 p.

DUMOULIÉ, Camille, RIAUDEL, Michel (org), *Le corps et ses traductions,* Paris : Éditions Desjonquères, 2008, 166 p.

DUPOUY, Christine, *La Question du lieu en poésie – du surréalisme à nos jours,* Amsterdan/ New York : Ropopi, 2006.

ECO, Humberto, *Obra Aberta*, trad. Sebastião Uchoa Leite, São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1976, 288 p.

FISCH, Stanley, *Is There a Text in This Class – The Autority of Interpretive Communities,* Harvard: Harvard College, 1980, 397 p.

FONSECA, Orlando, *O Fenômeno da Produção Poética,* Santa Maria: Editora UFSM, 2001, 336 p.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits 1954 – 1988,* vol. I, Paris : Gallimard, 1994, 1735 p.

_____, *Surveiller et punir,* Paris : Gallimard, 1975, 360 p.

_____, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies,* Fécamp : Editions Lignes, 2009, 61 p.

_____, *Les Mots et les choses,* Paris : Gallimard, 1992, 400 p.

FRAISSE, Emmanuel, *Les Anthologies en France*, Paris : PUF, 1997, 284 p.

FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne,* traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Le Livre de Poche, 1999, 316 p.

GIL, José, *Les Métaphores du corps,* Paris: Editions de la Différence, 1985, 293 p.

HALL, Stuart, *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade,* trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, Rio de Janeiro: DP&A, 2001, 102p.

HENRY, Michel, *Incarnation: une philosophie de la chair*, Paris : Éditions du Seuil, 2000, 374 p.

HEIDEGGER, Martin, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique – monde, finitude, solitude,* Paris : Gallimard, 1992, 548 p.

HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes*, Paris : Libraire Philosophiques J. Vrin, 2008, 256 p.

KLEIN, Mélanie, RIVIERE, Joan, *L'amour et la haine*, traduit de l'anglais par Annette Stronck, Paris : Edition Pavot, 2001, 170 p. [Col Petite Bibliothèque pavot]

KOYRE, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, traduit de l'anglais par Raissa Tarr, Paris : Gallimard, 2005, 349 p. [Col. Tel]

KRISTEVA, Julia, *Au commencement était l'amour – Psychanalyse et foi,* Paris : Hachette, 1985, 90 p.

_____, *Σημειωτιχή – Recherches pour une sémanalyse,* Paris : Éditions du Seuil, 1969, 319 p. [Col. Points essais]

_____, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris : Gallimard, 1998, 293 p.

_____, *Histoires d'amours,* Paris : Denoël, 1983, 476 p.

_____, *La révolution du langage poétique – L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautéamont et Mallarmé,* Paris : Éditions du Seuil, 1974, 643 p.

LACAN, Jacques, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, livre II,* Paris : Éditions du Seuil, 1978, 452 p.

_____, *Écrits I*, Paris : Éditions du Seuil, 1978, 572 p.

_____, *Écrits II,* Paris : Éditions du Seuil, 1978, 452 p.

LE BRETON, David, *L'Adieu au corps,* Paris : Éditions Métailié, 1999, 236 p.

_____, *Anthropologie du corps et modernité,* Paris : Presses Universitaires de France, 2008, 331 p.

_____, *Des Visages*, Paris : Métaillé, 2003, 328 p.

LECOURT, Dominique, *Prométhée, Faust, Frankenstein – Fondements imaginaires de l'éthique,* Paris : Éditions Synthélabo, 1996, 188 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, 357 p.

LEVINAS, Emmanuel, *Altérité et transcendance,* Paris : Le Livre de Poche, 1995, 186 p.

_____, *Totalité et infini – essai sur l'extériorité,* Paris : Le Livre de Poche, 2006, 348 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris : Plon, 1955.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne,* Paris : Editions de Minuit, 1979, 109 p.

MACDOUGALL Joyce, *Théâtre du je,* Gallimard, 1982, 355 p.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme,* Paris, José Corti, 2000, 442 p.

_____, *Pour un lyrisme critique,* Paris : José Corti, 2009, 256 p.

MESCHONNIC, Henry, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage,* Paris : Éditions Verdier, 1982, 713 p.

_____, *La rime et la vie*, Paris : Gallimard, 2006, 483 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le monde sensible et le monde de l'expression,* Genève : MétisPress, 2011, 223 p.

_____*, Le visible et l'invisible,* Paris : Gallimard, 1964, 361 p.

_____, *L'oeil et l'esprit,* Paris : Gallimard, 1964, 93 p.

_____, *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*, notes prises au cours à l'École Normale Supérieure 1947 – 1948 par Jean Deprun, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1968.

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris : Editions Métailié, 2006, 164 p. [Col. Suites Sciences Humaines]

_____, *Les Muses,* Paris : Éditions Galilée, 2001, 187 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Les livres de poche, 1983, 440 p.

_____, *Humain trop humain I,* Paris : Gallimard, 1988, 385 p.

NOETINGER, Elise, *L'imaginaire de la blessure : Etude comparée du Renégat ou un esprit confus d'Albert Camus, de Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, de Light in August de William Faulkner, et de The Snow of Kilimanjaro d'Ernest Hemingway*, Amsterdam – Atlanta : Rodopi, 2000.

PAZ, Octavio, *Children of the Mire : Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*, trad. Rachel Phillips, Cambridge : Harvard University Press, 1974.

_____, *L'autre voix : poésie et fin de siècle*, trad. de l'espagnol par Jean-Claude Manson, Paris : Gallimard, 1992, 172 p.

_____, *L'arc et la lyre*, trad. de l'espagnol par Roger Munier, Paris : Gallimard, 1965, 384 p.

PERROT, Michelle, *Histoire de chambres,* Paris : Éditions du Seuil, 2009.

PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète : Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel : Edition Champ Vallon, 1995, 279 p.

_____, *A Piatigorsk, sur la poésie,* Nantes : Éditions Cécile Defaut, 2008, 138 p.

_____, *Sentimentale et naïve – nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel : Champ Vallon, 2002, 267 p.

PLATON, *Timée/ Critias*, prés. et trad. Luc Brisson, Paris : Flammarion, 1992, 450 p.

_____, *Apologie de Socrate. Criton. Phédon*, (trad. du grec par Léon Robin), Paris : Gallimard, 1968, 249 p.

POE, Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires,* traduction Charles Baudelaire, Paris : A. Quantin, 1884, p. 15. [Disponible sur wikisource : http://fr.wikisource.org/wiki/Notes_nouvelles_sur_Edgar_Poe].

PONGE, Francis, *Méthodes,* Paris : Gallimard, 2001, 249 p.

POUND, Ezra, Early Writings: Poems and Prose, New York: Penguin Books, 2005, 408 p.

QUIGNARD, Pascal, *Rhétorique speculative*, Paris : Gallimard, 1997, 198 p.

RABATÉ, Dominique (dir), *Figures du sujet lyrique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1996, 162 p.

RANCIERE, Jacques, *La Parole Muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris : Hachette, 1998, 190 p.

RICŒUR, Paul, *La Métaphore Vive*, Paris : Éditions du Seuil, 1975, 412 p.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes,* Paris : Éditions Flammarion, 2010, 423 p.

_____, *Poésis. Une saison en enfer. Illuminations,* Paris : Gallimard, 1999, 342 p.

RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Paris : Le Livre de poche, 1989, 221 p.

RUSSELL, Bertrand, *Science et religion*, Paris : Gallimard, 1971.

SCHLANGER, Judith, *Les Métaphores de l'organisme,* Paris : L'Harmattan, 1995, 262 p.

_____, *Penser la bouche pleine*, Paris : Mouton et Co, 1975, 212 p.

SOLLERS, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris : Editions du Seuil, 1968, 190 p.

SONTAG, Susan, *La Maladie comme métaphore*, trad. de l'anglais par Marie-France Paloméra, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 2005, 111 p.

TADIÉ, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris : Gallimard, 1999, 367 p.

VALÉRY, Paul, *Tel Quel*, Paris : Gallimard, 2008, 497 p.

VERRIÈLE, Philippe, *La Muse de mauvaise réputation – danse et érotisme*, Paris : La Musardine, 2006, 320 p.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Éditions du Seuil, 1983, 307 p.

III.B. – Articles et extraits

ARISTOTE, *Les Parties des animaux*, *in Le Vivant*, Paris : Le Nouvel Observateur/ CNRS Éditions, 2011, p. 39 – 65.

ATLAN, Henri, *Le Vivant post-génomique*, *in Le Vivant*, Paris : Le Nouvel Observateur/ CNRS Éditions, 2011, p. 653 – 678.

BOYER, Frédéric, « Un animal dans la tête », *Qui sont les animaux ?*, Paris : Gallimard, 2010, p. 11 – 26.

BREMMER, Jan, « Orpheus : from Guru to Gay », *Orphisme et Orphée en l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève : Librairie Droz, 1991, p. 13 – 30.

CHAPOUTIER, Georges, PARIZEAU, Marie-Helène, « Introduction », *in* CHAPOUTIER, Georges, PARIZEAU, Marie-Helène, *L'être humain, l'animal et la technique,* Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2007, p. 6 – 14.

COMBE, Dominique, « La référence dédoublée – le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », *in* RABATÉ, Dominique (direction), *Figures du sujet lyrique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

GOETZ, Benoît, « L'araignée, le lézard et la tique : Deleuze et Heidegger lecteurs de Uexküll », *Le Portique*, n° 20, 2007, p. 4. [Disponible sur internet : http://leportique.revues.org/index1364.html]. Consulté le 04/05/11.

LARRÈRE, Catherine, « La naturalisation des artifices », *L'être humain, l'animal et la technique,* Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2007.

MARTIN, Jean-Pierre, « De la voix en littérature : entre roublardise et psychose », *Éclats de voix – L'expression de la voix en littérature et en musique,* Paris : Éditions L'improviste, 2005, p. 45 – 55.

PELBART, Peter Pál, « La Vie à nu », *in* DUMOUILÉ, RIAUDEL, *Le corps et ses traductions,* p. 40 – 54.

RABATÉ, Dominique « Sujet ou voix ? Quelques remarques théoriques », *Éclats de voix – L'expression de la voix en littérature et en musique,* Paris : Éditions L'improviste, 2005, p. 35 – 44.

RIVALS, Claude, « L'animal et les sciences humaines et sociales », *in* COURET, Alain et OGE Frédéric (org), *Histoire et animal*, Toulouse : Presses de l'Institut d'Etudes Politiques de Toulouse, 1989, p. 29 – 32.

RUDHARDT, Jean, « Quelques réflexions sur les hymnes orphiques », *Orphisme et Orphée en l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève : Librairie Droz, 1991.

SABBATUCCI, Dario, « Orfeo secondo Pausania », *Orphisme et Orphée en l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève : Librairie Droz, 1991.

III.C. - thèses et mémoires

MARCHAL, Hugues, *Corpoèmes : L'inscription textuelle du corps dans la poésie en France au vingtième siècle*, thèse de doctorat, dir. Michel Collot, Paris : Université de Paris 3, décembre 2002, 774 p.

SILVEIRA, Fernando de Almeida, *Corpos Sonhados – Vividos : a questão do corpo em Foucault e Merleau-Ponty*, or. tese de doutoramento, Reinaldo Furlan, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005, 220 p.

SENNA, Janaína Guimarães, *Flores de antanho: As antologias oitocentistas e a construção do passado literário*, Rio de Janeiro, PUC, 2006. [Disponible en ligne: http://ged1.capes.gov.br/CapesProcessos/926829-ARQ/926829_6.PDF - Consulté le 27/06/2011]

REINER, Nery Nice Biancalana, *A Poética de Manoel de Barros e a Relação Homem – Vegetal*, tese de doutoramento, or. Maria Lucia P. Sampaio Góes, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006, 228 p.

III.D. – articles internet

GIGNOUX, Anne-Claire, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie* [Disponible sur internet : http://narratologie.revues.org/329]. Consulté le 16/04/ 2011.

SICHERE, Bernard, « A quoi bon des poètes en temps de détresse ? », E*TVDES, revue de culture contemporaine,* Paris : ETVDES, septembre, 2008. [Disponible sur internet : http://www.revue-etudes.com/Arts_et_philosophie/_A_quoi_bon_les_poetes_en_temps_de_detresse__/7498/10257]. Consulté le 03/05/2010.

III.E. – dictionnaires

Grand dictionnaire des lettres, Paris : Larousse, vol. 2, 1989.

Le Petit Larousse, Paris : Larousse, 1995.

Index des auteurs cités

A

Abirached · 296, 304, 305, 407
Agamben · 257, 276, 277
Alexandre · 217, 253
Almeida · 75
Alves · 107, 109, 110
Amaral · 61
Antunes · 141
Anzieu · 237, 266, 303
Aristote · 275
Artaud · 29, 50, 178, 222, 284, 285, 299, 308, 407, 421
Assoun · 278, 309, 369, 370
Atlan · 219, 220

B

Bachelard · 79, 216, 238, 245, 246, 274, 364, 392, 419
Banu · 402
Barthes · 17, 42, 89, 90, 91, 248, 265, 287, 313, 315, 382, 383, 416
Bataille · 136, 285, 318, 342, 417
Baudelaire · 41, 42, 59, 60, 217, 254, 356, 394
Belo · 21, 121, 124, 201, 391
Bernard · 10, 69, 213, 231, 232, 362
Blanchot · 54, 221, 241
Bonnefoy · 216, 231, 265, 394, 396, 420, 421
Boyer · 275
Brague · 256
Brandão · 15, 68, 135, 136, 191, 201, 202, 203, 204, 205, 224, 418
Brecht · 407, 408
Bremmer · 333
Breton · 82, 191, 198, 199, 421
Brunel · 264
Butler · 31, 32, 37, 227, 342, 343, 351, 359, 364, 365, 375, 376, 412, 413

C

Cabral · 125
Camões · 9, 103, 128, 132, 171, 181, 201, 205, 208, 224, 317, 382, 418
Carvalho · 9, 13, 18, 33, 40, 67, 96, 97, 150, 171, 174, 175, 195
Carvalho da Silva · 33, 40, 96, 97, 150, 174, 175
Cattaneo · 168
Coelho · 29, 30, 31, 110, 113, 143, 181, 182, 191, 194, 195, 200, 201, 207, 368, 369
Cohen-Levinas · 317, 318, 322, 326
Collot · 27, 77, 78, 79, 80, 227, 228, 231, 239, 241, 251, 256, 263, 267, 316, 328, 329, 382, 419, 421
Combe · 254
Cruz · 191, 195, 200

D

Dagognet · 19, 21, 99, 236, 237, 349
Dal Farra · 16, 18, 111, 118, 119, 121, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 173
Darnton · 41, 46
Daud · 130
Deguy · 69, 412, 421
Deleuze · 64, 72, 84, 112, 212, 213, 232, 244, 277, 282, 307, 321, 334, 335, 353, 354, 368, 383, 384, 385, 408, 409, 414
Deneys-Tunney · 212, 213
Derrida · 40, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 112
Descartes · 22, 23, 60, 84, 212, 229
Didi-Huberman · 84, 247, 259, 261, 262, 266, 289, 292
Diogo · 126, 178, 374, 391
Dumoulié · 12
Dupoun · 398

E

Eiras · 15, 71, 91, 92, 151, 152, 153, 156, 157, 165, 178, 182, 202, 203, 204, 313, 333, 390, 391, 405, 411

F

F. Marinho · 102, 103, 110, 116, 121, 124, 137, 139, 142, 144, 155, 156, 162, 165
Fisch · 143
Foucault · 12, 26, 27, 31, 118, 253, 286, 375
Fraisse · 74, 75, 76
Freitas · 156, 158, 159, 184, 299, 386
Friedrich · 49, 55, 60, 70, 95, 127, 380

G

G. Nogueira · 109
Garcia de Resende · 75
Gignoux · 140, 141, 203
Gil · 13
Goetz · 277, 279, 280, 282
Gomes · 141, 179, 181, 184, 345
Guattari · 64, 84, 112, 212, 282, 334, 335, 353, 354, 368, 383, 384, 385, 408, 409, 414
Guedes · 116, 194, 388
Guerreiro · 178
Guimarães · 8, 29, 48, 49, 74, 75, 105, 106, 107, 109, 136, 172, 173, 190, 192, 193, 194, 198, 199, 200, 202, 275, 310, 391
Gusmão · 70, 85, 131, 142, 151, 158, 159, 160, 171, 182, 184, 190, 327, 362, 386

H

Hall · 252
Hasse Brandão · 195
Hatherly · 57
Heidegger · 194, 257, 276, 277, 279, 280, 282
Henry · 23, 24, 35
Husserl · 23, 36, 231, 232, 233, 269

J

Júdice · 112, 113, 126, 164, 208

K

Klein · 362
Koyré · 253
Kristeva · 64, 251, 261, 342, 343, 350, 359, 361, 362, 364, 366, 367, 378, 388, 390, 396, 408, 414

L

Lacan · 230, 252, 273, 294, 342, 343, 347, 355, 359, 387, 413
Ladeira · 17, 18, 142, 143, 146
Lage · 114, 115
Larrère · 82, 282
Le Breton · 20, 22, 23, 82, 84, 283
Leal · 121, 132, 135, 179, 181, 184, 345
Lecourt · 52, 53
Lejeune · 168
Levinas · 317, 357
Lévy-Strauss · 300
Lourenção · 17
Lourenço · 13, 140

M

MacDougall · 312
Maffei · 18, 148, 149, 180, 183, 184, 232, 244, 285, 287, 288, 299, 317, 343, 344, 353, 354, 356, 373, 386, 387, 412, 419
Magalhães · 21, 22, 207, 208, 224, 329, 330
Marchal · 382
Margarido · 188
Marinho · 33, 103, 111, 116, 125, 137, 139, 144, 162
Martelo · 61, 97, 98, 149, 153, 174, 284, 411, 417
Martin · 277, 280, 311, 314
Martinho · 50, 89, 149
Maulpoix · 24, 25, 27, 46, 82, 227, 228
Melo · 57, 63, 64, 120, 125, 195, 196, 201
Melo e Castro · 57, 63, 64, 195, 196, 201
Merleau-Ponty · 24, 228, 229, 231, 233, 268, 269, 281, 419
Meschonnic · 36, 326, 327, 328
Mourão · 87, 146, 178

N

Nancy · 13, 34, 41, 72, 77, 80, 81, 94, 318, 368, 413
Nietzsche · 94, 95, 156, 247, 254, 276, 278, 292, 380
Nunes · 155

O

O. Lopes · 125
Oliveira · 33, 40, 96, 97, 150, 174, 175, 182, 184, 190

P

Papahagi · 123, 124, 125, 126, 127, 134, 135, 141, 142, 145
Parizeau · 281
Paz · 31, 357
Pelbart · 37
Perrot · 403
Pessoa · 15, 17, 36, 75, 95, 123, 127, 157, 181, 182, 183, 184, 190, 192, 207, 208, 223, 275, 323, 390, 418
Picosque · 18, 119, 120, 158
Pimentel · 150, 165, 166, 168, 265
Pinson · 27, 28, 35, 63, 65, 68, 332, 412
Platon · 21, 27, 84, 332, 351, 364
Poe · 50, 59, 229, 238, 284
Pressnitzer · 13

Q

Quignard · 28, 29

R

Rabaté · 311, 316, 340
Ramos Rosa · 16, 21, 119, 191, 195, 330, 333, 334, 415
Rancière · 43, 52, 315, 321
Rebelo · 217
Reynaud · 156
Ribeiro · 75, 125, 237, 243
Ricœur · 242, 391
Rilke · 22, 25, 94, 95, 115, 192, 256, 275, 276, 278
Rimbaud · 49, 56, 60, 120, 127, 160, 199, 222, 241, 254, 255
Rivière · 362
Rocha · 143, 144, 398
Rodrigues Lopes · 10, 11, 18, 77, 87, 89, 91, 129, 130, 146, 147, 151, 197, 217, 218, 247, 248, 322, 383, 421
Rudhardt · 330, 331
Russel · 253

S

Sá de Miranda · 28
Sabbatucci · 331
Sá-Carneiro · 184, 185, 186, 290, 291, 390
Saraiva · 16, 68, 71, 124, 125, 174, 188
Sichère · 10, 405
Simões · 101, 102, 175, 187
Sollers · 63, 65, 411
Sontag · 300

T

Tadié · 307
Torres · 127, 203

V

Valéry · 82, 205, 220, 234
Verrièle · 291, 292, 305
Vilela · 156

Z

Zumthor · 324, 325, 327

Index des notions et concepts

A

abandon 158, 165
acteur. 2, 7, 117, 118, 119, 199, 223, 234, 252, 271, 272, 273, 274, 287, 288, 293, 296, 299, 308, 310, 313, 375, 387, 390, 402, 415, 416, 419, 456
action ... 38, 45, 58, 68, 90, 105, 106, 118, 119, 124, 145, 150, 168, 172, 187, 204, 236, 237, 238, 249, 257, 271, 273, 274, 278, 282, 283, 284, 289, 302, 307, 310, 312, 315, 316, 327, 336, 340, 360, 369, 372, 379, 399, 414
âge ... 20, 35, 40, 176, 218, 244, 245, 331, 346, 355, 356, 357, 397, 404, 413
agissante 10, 118, 271
air 86, 207, 209, 210, 226, 240, 260, 270, 295, 298, 301, 326, 328, 337, 398, 402, 404
alchimie.... 18, 22, 52, 113, 146, 227, 234, 243, 244, 300, 390, 410
alchimique 18, 123, 215, 234, 243, 360, 365, 368
amant..... 205, 206, 267, 269, 345, 347, 358, 359
amour 16, 83, 103, 105, 106, 109, 112, 116, 121, 123, 179, 188, 205, 206, 208, 211, 221, 234, 245, 258, 266, 267, 269, 295, 344, 354, 361, 362, 363, 368, 369, 405, 411, 412, 459
animal .. 2, 3, 82, 102, 183, 202, 217, 230, 257, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 284, 285, 288, 290, 295, 313, 353, 374, 381, 384, 385, 414, 452, 455, 465, 466
animalité 35, 230, 291
animaux ... 7, 83, 227, 271, 275, 276, 279, 280, 294, 299, 403, 420, 464, 465
anthologie .. 2, 10, 13, 25, 33, 34, 35, 37, 40, 43, 46, 56, 59, 61, 62, 71, 73, 74, 75, 76, 85, 88, 93, 98, 101, 102, 111, 114, 135, 145, 151, 152, 153, 154, 155, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 175, 176, 177, 178, 179, 182, 184, 187, 189, 191, 198, 201, 208, 210, 212, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 275, 303, 307, 309, 311, 323, 404, 409, 412, 413, 416, 418
Anvers 394, 395, 396, 397
archipel 270
artificiel 82, 282, 375
autotélique 255
avant-garde 18, 63, 64, 70, 192, 193, 195, 196, 204, 229, 277, 390, 418, 460
avant-gardes .. 63, 70, 192, 193, 196, 204, 229, 277, 390, 418
avant-gardistes 48, 65
axe ... 33, 34, 47, 50, 61, 67, 68, 72, 73, 93, 95, 103, 104, 106, 109, 111, 128, 135, 159, 170, 184, 215, 417

B

beauté.... 6, 40, 49, 52, 53, 55, 79, 81, 92, 140, 260, 351, 354, 355, 356, 357, 374, 376, 377, 382, 405, 406, 420, 454
bic 10, 246, 274, 283, 406
biobibliographie 40, 131, 413
biographie 18, 34, 40, 43, 85, 138, 142, 168, 174, 175, 176, 186, 188, 189, 271, 280, 302, 312, 407, 413
blessure.. 12, 93, 170, 174, 181, 214, 239, 256, 286, 287, 294, 295, 300, 322, 387, 462
blessures 66, 96, 170, 239, 288, 294, 363
bois 6, 16, 211, 214, 232, 373, 395
bouche ... 7, 13, 16, 26, 39, 44, 55, 67, 79, 132, 133, 140, 155, 174, 212, 213, 218, 237, 239, 288, 297, 312, 314, 327, 337, 349, 352, 367, 368, 370, 381, 389, 393, 397, 400, 404, 420, 431, 464
boutures..... 57
Bruxelles 7, 115, 392, 393, 396, 397, 455

C

cercle.....130, 141, 268, 275, 327, 335, 390
chair 12, 19, 23, 24, 27, 37, 65, 66, 78, 92, 102, 115, 117, 123, 124, 130, 178, 179, 185, 200, 206, 225, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 256, 258, 260, 267, 269, 270, 272, 277, 295, 301, 307, 311, 312, 313, 320, 342, 379, 381, 387, 390, 415, 419, 459
chant 25, 75, 109, 116, 124, 128, 228, 234, 263, 271, 309, 310, 311, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 326, 327, 334, 341, 369, 380, 382, 398, 415, 418, 455
chanter.....310, 324, 369, 380, 405, 415
chien 280
cicatrice.....111, 185, 186, 259, 261, 287
cicatrices 33, 47, 93, 154, 185, 217, 363
cinéma 42, 58, 60, 169, 241, 248, 263, 284, 369, 372, 373, 411
circulaire 45, 105, 106, 133, 181, 210, 229, 285, 387, 394, 395, 396, 397, 405
circulation 63, 66, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 106, 111, 112, 115, 135, 138, 141, 145, 177, 219, 239
communicantes ..177, 178, 191, 201, 210, 216, 418
connexion 81, 186, 251, 406, 421
connexions 11, 77, 81, 151, 321, 412
construction ... 15, 20, 26, 27, 31, 32, 34, 37, 46, 55, 73, 79, 85, 88, 95, 104, 107, 121, 122, 152, 166, 173, 180, 181, 187, 188, 212, 216, 219, 227, 228, 231, 244, 251, 254, 255, 256, 261, 267, 270, 274, 278, 281, 286, 302, 307, 313, 314, 340, 361, 369, 375, 389, 391, 410, 411, 413
contamination..... 134, 173
continuité..... 34, 41, 56, 85, 87, 89, 92, 96, 97, 100, 101, 104, 109, 113, 114, 116, 122, 123, 124, 131, 150, 151, 152, 212, 239, 249, 251, 319, 322, 330, 340, 342, 363, 388, 409, 410, 411, 417
corpora..... 34, 40, 217
corps de la mère ..81, 306, 339, 341, 342, 360, 363, 387, 402, 413
corps malade..... 2, 296, 321, 414
corps maternel.....38, 132, 251, 307, 341, 343, 360, 361, 362, 363, 366, 378, 379, 391, 408, 413
corps-acteur 282, 283, 285, 287, 291, 295, 296, 298, 301, 302, 304, 327, 341, 353, 375, 379
corps-animal 283

corpus 12, 34, 35, 40, 44, 46, 71, 73, 78, 88, 101, 131, 134, 135, 141, 152, 170, 172, 176, 181, 197, 201, 211, 218, 219, 224, 411, 419, 422, 432
courant7, 18, 31, 46, 63, 64, 95, 107, 241, 362, 376, 379, 387, 406
création 2, 45, 48, 49, 50, 54, 56, 57, 71, 72, 86, 93, 94, 96, 99, 104, 105, 106, 112, 113, 116, 117, 124, 127, 130, 131, 132, 134, 152, 154, 165, 171, 172, 173, 179, 180, 182, 188, 199, 200, 202, 204, 205, 206, 209, 210, 217, 234, 259, 262, 265, 267, 269, 279, 283, 303, 309, 310, 326, 329, 332, 345, 361, 365, 379, 380, 382, 385, 388, 389, 401, 407, 408, 412, 415, 420

D

danse.....133, 288, 290, 291, 300, 338, 353, 464
danseur 288, 289, 290, 292, 305, 415, 458
danseurs..... 37, 289, 292, 305
déconstruction..... 51, 124, 267, 410
dedans .39, 172, 234, 236, 237, 289, 360, 368, 381, 390, 392, 393, 400, 401, 403, 404, 405, 408
dehors 20, 23, 27, 50, 52, 65, 88, 94, 148, 212, 234, 236, 237, 271, 286, 289, 306, 312, 338, 339, 390, 392, 400, 401, 402, 404, 405, 408, 418
démon..... 403, 407, 456
destruction...38, 44, 63, 69, 89, 123, 132, 139, 183, 215, 226, 246, 255, 259, 260, 289, 318, 337, 391, 411
déterritorialisation..... 146, 385, 408
devenir...26, 37, 68, 73, 85, 95, 211, 216, 219, 244, 279, 282, 283, 296, 300, 313, 322, 329, 344, 369, 382, 384, 385, 396, 400, 408, 414
diaphragme..... 236, 311, 392
discontinuité 41, 42, 86, 91, 99, 109, 112, 118, 128, 211, 212, 236, 239, 321, 322, 324, 340, 342, 376, 387, 409, 413, 414, 415
donne corps118, 229, 232, 236, 238, 240, 241, 258, 261, 283, 288, 292, 303, 350

E

eau 113, 214, 235, 238, 239, 240, 241, 246, 247, 260, 270, 298, 308, 334, 351, 352, 359, 365, 383, 413, 419, 453
eaux 65, 227, 235, 238, 280, 290, 334, 337, 340, 341, 344, 364, 401
écart.....55, 157, 279, 296, 306, 318, 324
échec..... 240, 390, 405
éclatement..... 106, 249
effacement. 25, 26, 90, 91, 132, 145, 166, 202, 204, 210, 228, 265, 269, 301, 313, 318, 322, 336, 351
élément 48, 106, 143, 173, 238, 240, 243, 245, 255, 264, 328, 334, 337, 360, 364, 365, 371, 381, 387
enfant. 46, 61, 73, 82, 116, 130, 170, 213, 216, 237, 245, 260, 261, 268, 280, 304, 320, 321, 322, 343, 351, 359, 360, 362, 366, 377, 385, 387, 401, 413, 420
équation..... 92, 330
érotique87, 116, 176, 215, 251, 285, 290, 307, 318, 333, 343, 344, 350, 353, 358, 368, 370, 378, 383, 416, 420
érotisme37, 136, 285, 291, 303, 306, 307, 318, 342, 343, 366, 412, 417, 464
espace .. 6, 15, 16, 20, 26, 27, 30, 44, 45, 46, 48, 59, 64, 66, 86, 91, 92, 107, 116, 129, 134, 148, 156, 172, 173, 174, 177, 178, 185, 205, 211, 213, 214, 215, 216, 221, 223, 229, 235, 236, 241, 247, 249, 253, 264, 269, 271, 277, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 296, 297, 298, 302, 304, 305, 309, 310, 311, 319, 323, 324, 325, 328, 329, 334, 336, 337, 340, 348, 352, 357, 360, 364, 366, 368, 387, 390, 392, 393, 394, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 404, 405, 406, 408, 414, 418, 419, 453, 454
espace du dedans 241, 392
état poétique 233, 297, 414
étoile....92, 146, 148, 159, 186, 239, 240, 244, 245, 249, 250, 251, 310, 318, 350
être-pour-la-mort 85, 197, 313, 382
eux ... 29, 31, 40, 57, 74, 79, 92, 113, 137, 147, 221, 230, 294, 302, 303, 322, 331, 345, 369, 406, 419
excès 51, 57, 63, 81, 88, 113, 126, 186, 370
expérimental..... 127
expérimentalisme 134, 198, 361
externe..... 162, 303

F

faim..... 284, 285, 414, 420
fantasme 282, 317, 350, 356, 358, 370
fécondation..... 342, 386, 388
féminin..... 7, 82, 108, 209, 264, 291, 307, 320, 340, 345, 347, 348, 350, 351, 352, 356, 359, 364, 365, 367, 370, 375, 376, 381, 383, 386, 387, 388, 393, 403, 408, 419, 455
femme-mère 345, 346, 355
fermé 92, 237, 358, 365
feu22, 34, 113, 152, 199, 209, 210, 245, 246, 284, 358, 364, 365, 367, 370, 383, 403, 419, 453
fils 77, 81, 114, 132, 215, 256, 261, 307, 317, 340, 341, 343, 345, 346, 359, 360, 361, 362, 363, 367, 369, 383, 391, 401, 408
flux64, 123, 131, 145, 211, 212, 233, 249, 309, 314, 320, 323, 325, 327, 334, 336, 339, 385, 401, 414
folie 10, 64, 163, 197, 200, 217, 261, 284, 291, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 318, 332, 390, 414
folle..... 250
fou.....9, 261, 273, 292, 308, 320, 415
fragment .. 14, 22, 55, 57, 58, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 76, 88, 91, 110, 116, 121, 138, 144, 145, 208, 227, 229, 240, 256, 258, 270, 310, 311, 312, 313, 320, 328, 349, 361, 369, 377, 379, 400, 401

G

gorge.....186, 213, 297, 306, 312, 324
grand-mère 245, 299, 345, 372

H

hermaphrodite 370, 381
hermétique 2, 16, 330
hermétisme 13, 51, 52, 124, 146, 164
hétérogène 64, 68, 77, 192, 217, 421
hétérosexuel 379
hétérosexuelle 343, 344
hétérotopie 26, 320, 415
hétérotopique 26, 119, 286, 287, 305, 316, 369
hiérarchie . 20, 52, 93, 105, 113, 164, 230, 274, 275, 342
homogène 41, 65, 71, 156, 172, 239

I

île 189, 280
illisibilité 15, 16, 18, 146, 147, 152, 365
image . 20, 42, 45, 47, 48, 49, 50, 53, 59, 60, 62, 82, 83, 84, 90, 97, 122, 133, 174, 179, 187, 221, 226, 229, 231, 238, 241, 247, 248, 249, 251, 259, 261, 262, 264, 265, 269, 270, 274, 277, 287, 288, 302, 318, 319, 326, 338, 350, 352, 353, 363, 370, 377, 380, 382, 388, 396, 401
incarnation 35, 48, 70, 211, 231, 259, 261, 269, 284, 458
insectes 250
intentionnalité 82, 233, 234, 268, 275, 282, 283, 414, 420
interne 72, 78, 139, 162, 220, 266, 323, 402, 404

J

jeune fille 352, 357, 371, 377

L

langage 12, 13, 24, 25, 29, 30, 32, 42, 48, 49, 50, 52, 62, 63, 64, 76, 85, 89, 106, 107, 111, 116, 120, 123, 124, 126, 129, 130, 134, 139, 156, 157, 161, 193, 197, 200, 207, 208, 214, 223, 227, 228, 230, 232, 251, 252, 257, 259, 261, 270, 286, 296, 297, 298, 302, 312, 322, 325, 326, 328, 342, 343, 350, 354, 358, 364, 366, 367, 368, 369, 370, 379, 387, 389, 390, 410, 411, 414, 447, 456, 460, 461
lecteur 2, 13, 15, 16, 18, 41, 50, 59, 80, 91, 93, 111, 117, 125, 141, 143, 148, 152, 172, 174, 180, 185, 203, 212, 216, 261, 262, 267, 275, 279, 322, 336, 337, 354, 357, 372, 386, 388, 393, 395, 401, 409, 411, 415, 416, 421
léopard 276, 277
léopards 279
lèpre 7, 293, 294, 295, 297, 298, 321
lieu 12, 13, 22, 26, 27, 41, 49, 55, 57, 60, 64, 65, 73, 100, 116, 124, 130, 131, 132, 140, 174, 184, 189, 195, 203, 216, 220, 224, 228, 231, 235, 237, 239, 251, 262, 271, 281, 286, 288, 290, 297, 299, 305, 312, 318, 325, 327, 336, 345, 363, 364, 385, 387, 389, 392, 393, 398, 399, 400, 402, 404, 406, 408, 458
lieux 26, 60, 74, 76, 80, 89, 216, 251, 389
liquide 240, 245, 298, 299, 335, 351, 361, 364, 383, 387, 413
liquides 339, 393
lisible 17, 147
livre 6, 15, 18, 25, 33, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 56, 58, 62, 68, 69, 72, 73, 75, 87, 88, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 107, 109, 110, 112, 115, 117, 119, 121, 124, 126, 129, 130, 132, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 149, 151, 153, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 187, 192, 205, 211, 217, 219, 221, 224, 240, 260, 275, 292, 304, 337, 344, 388, 409, 410, 413, 416, 456, 460
locus clausus 237, 388, 397, 403
lune 53, 65, 148, 401

M

machine 15, 23, 41, 46, 50, 62, 64, 83, 126, 211, 212, 213, 214, 215, 220, 236, 281, 327, 335, 336, 338, 339, 340, 380, 384, 385, 409
mains ... 28, 52, 57, 62, 63, 111, 186, 197, 213, 295, 367, 368, 380
maison 42, 64, 79, 104, 105, 116, 122, 150, 197, 282, 293, 298, 358, 371, 396, 402, 404
maisons 44, 55, 79, 402, 404
malade 293, 297, 313
maladie 37, 271, 272, 293, 295, 297, 298, 300, 301, 310, 325, 414
masculin 122, 264, 320, 336, 343, 344, 345, 347, 349, 350, 353, 358, 365, 367, 371, 378, 381, 382, 383, 386, 387, 403, 408, 419
masculinité 2, 122, 185, 370, 381, 386
matérialité 37, 75, 116, 197, 226, 232, 233, 234, 241, 259, 261, 268, 270, 287, 298, 299, 314, 324, 351, 365, 419, 455
matériel 136
matérielle 41
maternité 112
mathématiques 42, 70, 410
matière 6, 7, 23, 31, 32, 35, 37, 64, 80, 93, 108, 114, 119, 129, 132, 146, 147, 172, 179, 192, 193, 197, 212, 214, 226, 227, 228, 231, 232, 234, 235, 237, 239, 241, 243, 244, 245, 246, 250, 251, 253, 267, 268, 286, 287, 298, 299, 303, 316, 319, 321, 324, 327, 338, 351, 358, 364, 372, 373, 383, 413, 419, 455
mémoire .. 44, 45, 46, 55, 58, 59, 60, 61, 64, 74, 75, 87, 120, 130, 148, 152, 170, 213, 216, 230, 242, 249, 261, 265, 270, 287, 295, 302, 307, 308, 312, 322, 346, 359, 373, 385, 388, 397, 398, 406, 410, 416, 464
mère 65, 114, 116, 146, 147, 155, 175, 212, 216, 224, 238, 261, 298, 299, 307, 308, 320, 333, 339, 341, 343, 345, 346, 349, 350, 351, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 367, 369, 373, 413, 417
merveilleux 41
met en scène 160, 246, 257, 309, 407, 408

métamorphose70, 86, 179, 197, 211, 217, 220, 221, 264, 265, 266, 267, 268, 271, 298, 314, 346, 368, 388, 389, 419, 455
métamorphoses.....37, 73, 251, 264, 265, 268, 300, 310, 321, 372
métaphore . 14, 50, 74, 99, 102, 125, 237, 242, 264, 271, 288, 300, 317, 328, 330, 332, 349, 383, 389, 390, 391, 400, 401, 411, 464
métonymie.....182, 298, 299, 344, 351, 383
mimésis.....42, 47, 371, 375, 391, 398, 408
mimétique..... 262, 315
mise en scène7, 27, 37, 48, 135, 169, 185, 293, 312, 317, 320, 345, 364, 389, 390, 393, 416
modèle . 6, 14, 19, 22, 29, 31, 34, 35, 38, 40, 43, 44, 45, 47, 48, 55, 58, 61, 76, 82, 83, 99, 115, 148, 165, 211, 233, 253, 275, 279, 333, 368, 382, 410, 411, 414
moderne .. 16, 17, 42, 60, 64, 70, 77, 84, 89, 90, 95, 120, 143, 179, 184, 191, 192, 215, 221, 223, 227, 234, 241, 254, 281, 291, 296, 329, 331, 332, 396, 418, 452, 455, 459
monde 12, 13, 15, 17, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 35, 36, 45, 52, 53, 54, 57, 62, 65, 66, 69, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 88, 94, 110, 118, 129, 144, 145, 146, 148, 157, 163, 164, 168, 175, 179, 197, 199, 204, 206, 217, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 234, 236, 238, 239, 241, 242, 244, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 262, 263, 264, 268, 269, 272, 274, 277, 279, 280, 282, 283, 285, 287, 295, 300, 303, 309, 310, 313, 315, 318, 321, 326, 327, 333, 336, 338, 341, 342, 347, 361, 362, 378, 381, 385, 386, 389, 392, 395, 401, 405, 406, 408, 419, 454, 459, 461
mort..... 11, 17, 45, 55, 56, 59, 85, 96, 99, 107, 109, 114, 116, 121, 133, 136, 139, 151, 175, 186, 194, 204, 233, 235, 247, 249, 260, 262, 264, 265, 270, 273, 285, 289, 294, 295, 297, 298, 300, 306, 310, 321, 323, 327, 333, 335, 342, 366, 373, 377, 384, 391, 408,417
moulage 38, 60, 83, 84, 383
moule..... 29, 38, 364
mouvement 14, 43, 44, 62, 66, 86, 89, 90, 107, 124, 132, 133, 150, 181, 186, 195, 198, 199, 202, 226, 244, 247, 249, 254, 262, 263, 265, 270, 276, 283, 287, 291, 296, 304, 309, 311, 313, 322, 325, 329, 360, 373, 386, 390, 396, 399, 400, 407, 416, 417
muse 112, 207, 209, 297, 317, 331, 402

N

nature 12, 20, 25, 26, 42, 45, 47, 48, 49, 52, 75, 79, 82, 89, 94, 112, 196, 211, 227, 229, 234, 264, 266, 275, 277, 280, 281, 289, 292, 310, 313, 315, 323, 347, 358, 361, 371, 375, 409, 456
noir.....57, 246, 259, 274, 283, 289
nom26, 33, 40, 44, 56, 70, 80, 90, 97, 100, 114, 121, 126, 137, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 158, 161, 166, 169, 175, 178, 179, 187, 191, 198, 215, 234, 241, 242, 243, 246, 247, 261, 271, 272, 273, 286, 303, 314, 322, 323, 340, 345, 365, 373, 388, 393,413

O

obscur 208, 243
obscure 2, 3, 54, 206, 257, 289, 300, 376
or 3, 7, 25, 214, 230, 233, 243, 244, 275, 299, 301, 308, 329, 333, 334, 363, 368, 404, 420, 445, 446, 466
organe.... 10, 29, 174, 212, 231, 308, 310, 354, 363, 371, 375, 376, 377
organes 77, 82, 84, 212, 307, 308, 398
organique... 6, 43, 56, 126, 127, 173, 184, 211, 384, 385
organisé ... 6, 33, 43, 44, 71, 95, 198, 301, 333, 334, 343, 345, 420
organisée 83, 84, 198
Orphée . 25, 317, 329, 330, 331, 333, 335, 390, 415, 418, 454, 465, 466
orphique 21, 134, 156, 316, 317, 330, 332, 335, 415
orphisme . 18, 21, 164, 329, 330, 331, 332, 336, 414
ouvert 6, 41, 48, 65, 94, 177, 178, 211, 227, 259, 260, 296, 297, 322, 358, 390, 392, 419
ouverture 7, 42, 67, 98, 107, 132, 175, 209, 210, 237, 250, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 270, 271, 278, 288, 293, 294, 295, 310, 322, 325, 373, 381, 389, 390, 401, 405, 415, 419

P

parole. 34, 63, 72, 77, 107, 124, 145, 157, 174, 216, 222, 230, 231, 234, 235, 252, 255, 256, 271, 286, 287, 296, 297, 308, 309, 311, 312, 313, 315, 320, 321, 323, 324, 326, 329, 332, 333, 336, 338, 340, 347, 353, 358, 361, 367, 377, 379, 380, 389, 408, 411
pathos 256, 261, 262, 266, 322, 323
pays..... 73, 394, 395, 402
paysage122, 186, 187, 215, 280, 282, 283, 341, 360, 389, 394
père..... 224, 232, 261, 366
pintade.....281
pintades 183, 279, 284
plaie 259, 260, 295
plomb.....243
pluriel..... 7, 228, 239, 246, 251, 307, 311, 321, 341, 368, 379, 402
pneuma..... 66, 152, 210, 226, 414
poème continu13, 14, 28, 33, 39, 46, 47, 49, 52, 53, 56, 64, 67, 70, 83, 92, 93, 97, 100, 101, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 121, 129, 133, 135, 137, 140, 142, 145, 148, 151, 152, 154, 159, 173, 174, 176, 187, 206, 212, 218, 219, 221, 225, 229, 230, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 249, 250, 256, 258, 259, 260, 264, 266, 267, 270, 281, 297, 304, 306, 309, 311, 313, 318, 319, 320, 322, 327, 341, 342, 348, 349, 351, 353, 359, 369, 371, 373, 379, 381, 387, 388, 389, 399, 401, 409, 410, 416, 420, 431
poème-animal..... 276, 281, 282, 414
poésie en entier 71, 101, 151, 154, 170, 413
portrait... 2, 117, 121, 133, 168, 170, 191, 244, 248, 376, 377, 382

praxis....84, 148, 185, 214, 229, 234, 274, 344, 378, 410
prodige..... 61, 62, 260
promesse 40, 48, 50, 58, 75, 108, 150, 212, 222, 224, 254, 301, 306, 320, 322, 391, 419

Q

quotidien.....11, 13, 22, 57, 62, 175, 338, 339, 405

R

raison poétique.....68, 69, 70, 71, 73, 76, 110, 217, 220, 412, 456
raisons poétique 68, 71, 118, 131, 150, 152, 217, 417
rat 244, 245, 250
rature 141, 152, 203, 304
recommencer.....57
récriture 58, 140, 151, 158, 203
réécrit 17, 220, 274, 357, 418, 419
réécriture47, 51, 135, 140, 149, 153, 162, 203, 204, 219, 282, 311, 416
res extensa 23, 41, 232, 242, 352
résurrection 59, 216, 249, 264, 285, 335
rotation 360

S

sceau 358
sceaux 13, 150, 221, 260
scène15, 32, 114, 115, 118, 160, 221, 233, 292, 296, 297, 304, 305, 316, 321, 336, 340, 364, 380, 388, 390, 399, 400, 402, 407, 408, 415, 419
science 22, 26, 40, 51, 52, 53, 54, 78, 146, 147, 211, 214, 233, 234, 240, 242, 244, 247, 253, 256, 277, 281, 282, 376, 391, 409, 410
séparation....30, 144, 151, 173, 236, 341, 342, 368, 392
serpent..... 197, 288, 414
seuil.....237, 392
sexuel. 246, 253, 278, 342, 343, 353, 358, 363, 370, 378
sexuelle112, 137, 278, 338, 339, 350, 353, 371, 375, 376, 378, 381, 382
silence 17, 18, 44, 45, 56, 88, 118, 138, 146, 183, 196, 198, 206, 221, 223, 242, 247, 258, 288, 325, 326, 341, 346, 347, 372, 393, 400, 421
souffle7, 66, 111, 208, 210, 217, 286, 287, 297, 326, 327, 328, 332, 348
spatialisation.....389, 392
style.. 43, 68, 69, 70, 71, 73, 76, 107, 118, 131, 148, 163, 179, 182, 185, 206, 217, 263, 290, 304, 386, 396, 412
stylo 232, 266, 283, 409
surface . 32, 236, 237, 245, 261, 281, 287, 322, 352, 402
surréalisme 106, 198, 199, 200, 234, 332, 398, 421, 455, 458

T

tension45, 52, 55, 56, 67, 69, 71, 75, 76, 78, 81, 85, 86, 87, 88, 129, 150, 160, 165, 166, 179, 211, 219, 230, 265, 297, 299, 412, 417
territoire 36, 147, 202, 206, 226, 282, 283, 408
territorialisation..... 146, 147
*théâtre*284, 285, 296, 299, 336, 402, 407, 408, 452, 453, 455
tigre..... 202, 278
torsion..... 9, 391, 402, 405
totalité . 2, 38, 40, 45, 46, 48, 50, 54, 65, 67, 68, 69, 71, 73, 75, 76, 85, 87, 88, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 100, 101, 110, 112, 117, 128, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 156, 174, 196, 211, 212, 216, 230, 251, 305, 307, 333, 334, 344, 349, 374, 414
traduction 5, 11, 13, 25, 50, 59, 60, 67, 131, 133, 134, 152, 168, 171, 173, 189, 192, 205, 214, 218, 227, 235, 241, 264, 270, 320, 331, 389, 421, 447, 452, 463
traductions. 11, 12, 13, 37, 134, 135, 138, 166, 169, 171, 172, 173, 178, 185, 222, 417, 418, 458, 465
transe.....13, 50, 61, 136, 183, 227, 447
travesti. 82, 367, 370, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 384, 412, 416
troubadours 73, 358

U

utopie..... 12, 26, 118, 305, 306, 313, 316, 318, 335, 409, 410, 415
utopiques..... 215, 369

V

vaches 385, 403
végétal 215, 217, 348, 349, 373
vie 6, 21, 22, 33, 35, 43, 45, 55, 59, 62, 65, 66, 107, 116, 131, 151, 152, 154, 165, 174, 175, 177, 179, 180, 184, 186, 188, 189, 196, 212, 218, 219, 221, 233, 240, 241, 244, 247, 249, 260, 264, 269, 277, 282, 284, 289, 292, 294, 297, 299, 308, 327, 329, 359, 371, 372, 373, 376, 381, 385, 405, 416, 417, 461
ville..... 116, 129, 303, 319, 393, 395, 396, 397, 404
villes 129, 164, 394, 403, 404
visage20, 28, 35, 170, 177, 188, 199, 209, 210, 220, 243, 283, 287, 339, 340, 351, 357
vision.... 16, 23, 61, 76, 79, 192, 204, 241, 242, 243, 249, 252, 265, 268, 278, 292, 334, 356, 391, 398
visitation 107, 403, 407
vocation 94, 194, 234
voix. 2, 6, 14, 24, 25, 37, 66, 83, 101, 107, 117, 137, 140, 165, 174, 177, 178, 179, 186, 190, 191, 201, 202, 204, 205, 206, 208, 210, 216, 217, 218, 222, 223, 228, 229, 230, 234, 284, 298, 301, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 332, 334, 336, 337, 338, 340, 341, 342, 344, 348, 353, 356, 357, 358, 363,

TABLE DE MATIERES

VOLUME I

Remerciments 04

Abréviations 08

Introduction 10

PREMIÈRE PARTIE : Promesse d'un corps 39

I.A – Un corps organisé : la naissance du recueil *Ofício Cantante* 44

I.A.1 – Le Corps rêvé 47

I.A.1.a – « Science ou beauté : quelque façon nouvelle et soudaine ». 49

I.A.1.b – « pour qu'on se fasse une ordre, une durée ». 67

I.A.2 – Le Corps voulu : le corps brisé 100

I.A.2.a – « ce qui se perd de toi, ma voix le fait rennaître ». 101

I.A.2.b – « L'ancienne lumière des fables a déchiré les limbes ». 126

I.A.3 – D'autres corps 154

I.A.3.a – « le livre effrayant que j'aspirais à écrire ». 157

I.A.3.b – « Ce texte peut être utilisé comme de l'ironie sur le modèle ». 165

I.B – Un corps organique 173

I.B.1 – Un corps ouvert 177

I.B.1.a – « On doit supporter tout l'ennui d'une vieille modernité ». 179

I.B.1.b – « Et là, il y avait déjà matière à l'avoir mauvaise ». 193

I.B.2 – Un corps vivant 209

I.B.2.a – « Il travaille tant le bois pour que soit autre l'espace ». 211

I.B.2.b – « Rendu à la vie. ». 219

VOLUME II

DEUXIÈME PARTIE : Écrire le corps **225**

II.A – La Chair 229

II.A.1 – La matière du poème 235

II.A.1.a – « Amer est le cœur du poème ». 238

II.A.1.b – « Car je suis ouverture ». 250

II.A.2 – Le Corps-acteur 271

II.A.2.a – « Les animaux, leur climat d'or ». 275

II.A.2.b – « les lèvres/ brûlent de par leur « lèpre » et ténèbres et lumières se mèlent ». 293

II.A.3 – Les Flux d'énergies 309

II.A.3.a – « et alors je meurs d'être né dans la bouche ». 315

II.A.3.b – « Nul ne sait d'où cela souffle ». 328

II.B – Le corps pluriel 341

II.B.1 – Le corps féminin 345

II.B.1.a – « Donnez-moi une jeune femme avec sa harpe d'ombre ». 348

II.B.1.b – « Elle est la source ». 360

II.B.2 – La définition d'un genre 368

II.B.2.a – « Trav supermachin haletant bellissime ». 371

II.B.2.b – « Un homme traversait la rosée en courant ». 380

II.B.3 – La mise en scène 389

II.B.3.a – « Bruxelles, un mois (…)». 393

II.B.3.b – « du papier sur la table, ». 403

Conclusion 410

Bibliographie 423

Index des auteurs cités

Index des notions et concepts

Résumé

Notre thèse se propose d'analyser le corps dans l'œuvre du poète portugais Herberto Helder souvent perçue comme obscure et hermétique. Nous présentons une étude sur la dernière anthologie *Ofício Cantante,* publié en 2009. Nous soutenons que ces caractéristiques-là, habituellement considérées comme un obstacle à la lecture, permettent au contraire de mieux appréhender la création poétique heldérienne, car celle-ci peut être comprise comme une expérience corporelle. Nous partons de deux hypothèses : la première prônant que le corps se trouve confondu avec le texte, la deuxième que le corps est une catégorie antérieure à celui-ci ou une création textuelle. Dans les deux cas, le corps est une « démonstration inexplicable », dans les termes utilisés par le poète. Nous allons donc suivre l'évolution des différentes anthologies du poète, montrant que celles-ci, loin d'offrir au lecteur la totalité de l'œuvre et un portrait de son évolution, ne font qu'inscrire des discontinuités dans l'œuvre elle-même. Nous essayerons également de saisir la place du sujet lyrique en étudiant la voix lyrique, la définition de sa masculinité, et nous proposerons une analyse d'un corps acteur qui ressemble à la fois à un corps malade et à un corps animal.

Mots clés : Herberto Helder, poésie, corps, sujet, anthologie

Abstract

Our thesis analyses the presence of the *body* in the works of the Portuguese poet Herbert Helder, which is often considered obscure and hermetic. We study his last anthology, *Ofício Cantante,* published in 2009. It is our opinion that the characteristics we mentioned, in general considered an obstacle to the reading, allow, conversely, the understanding of Helder's poetic creation, as they can be read as a corporal experience. Our starting point is divided into two hypotheses: the first proposes that the body confounds itself with the text. The second proposes that the body is a category prior to the text, or a textual construct. In both cases, the body is an "inexplicable demonstration", if we use the words of the poet. We thus follow the evolution of the poet's different anthologies to show that they offer the reading of the totality of his writings, or their evolution, and that, in fact, they inscribe a discontinuity in the body of his writing. We also try to redeem the persona by studying the poetic voice and the definition of its masculinity. We also propose an analysis of the body as an actor, which is similar to the diseased body and the animal body.

Keywords: Herberto Helder, poetry, body, subject, anthology