



HAL
open science

REECRIRE LES CLASSIQUES, SE REECRIRE SOI-MEME OU LES MUSES CHEZ HERBERTO HELDER

Daniel Rodrigues

► **To cite this version:**

Daniel Rodrigues. REECRIRE LES CLASSIQUES, SE REECRIRE SOI-MEME OU LES MUSES CHEZ HERBERTO HELDER. FOEHN, Salomé; LAGET, Laurie-Anne. Aux sources de la création artistique : pastiche, citation et variations autour de l'emprunt, , 2012. hal-02006818

HAL Id: hal-02006818

<https://hal.science/hal-02006818>

Submitted on 4 Feb 2019

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

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

Daniel RODRIGUES

Université Sorbonne Nouvelle – Paris III

Introduction au style anthologique

Dans le texte cadre du colloque *Aux sources de la création artistique*, une question nous est posée : « Ne faut-il pas, en fin de compte, envisager la création artistique comme une re-création inscrite au sein d'une tradition qu'elle actualise ? » Nous sommes aujourd'hui invités à penser l'emprunt comme source de création, en déplaçant la notion de création à celle de re-création. Le préfixe « re » active ici un effet palimpseste, et donc une réaction en chaîne qui configurerait la tradition suggérée par la question. Nous voudrions ajouter une image dynamique à cette chaîne, une image autre : une chaîne alimentaire.

Nous proposons alors d'analyser l'œuvre du poète portugais Herberto Helder car, ici, l'acte de création et de re-création dessinent un geste unique. Dans la préface d'une anthologie organisée par le poète, il raconte deux histoires. La première nous intéresse ; il s'agit de l'histoire d'une tribu africaine qui embaumait ses morts à l'intérieur d'un arbre. Voici un extrait : « As árvores, a que tinham dado o nome do povo: baobab, devoravam os cadáveres, deles iam urdindo a sua própria carne natural »¹. Et il rajoute : « 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 imagem devolvida ao mundo »². 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 : *Edoi Lelia Doura – Anthologie des voix communicantes de la*

¹ Herberto Helder, *Edoi Lelia Doura – Antologia das vozes comunicantes da poesia moerna portuguesa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1985, p. 7 (les traditions, sauf indication, sont de notre fait)

² Herberto Helder, *Ibid.*, *ibidem*, p. 7.

poésie portugaise moderne. Le titre est le refrain d'une chanson de Pedro Eanes Solaz du XIII^e siècle, tandis que le sous-titre souligne la communication – presque scientifique puisque le poète fait référence au principe de vases communicants – entre les poètes de la modernité portugaise. Moderne pour Herberto Helder veut dire depuis Gomes Leal au début du XX^e siècle jusqu'aux années 70. De plus, dans la préface, Herberto 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 parçalíssima »³.

L'histoire des baobabs de la préface nous invite alors à penser la communication/emprunt non pas comme filiation ou influence mais comme métamorphose de la matière : alimentation. Toutefois, pour Herberto Helder, chaque texte développe un style, et il rajoute : « O estilo é a criação da dignidade »⁴. Création et non pas re-création, puisque la dignité d'un poète sera toujours le fruit de l'écriture qui n'est autre que la vie, comme il le souligne : « O autor é criador de um símbolo heróico: a sua própria vida »⁵. Or, rappelons-nous que l'arbre puise sa vie – sa chair – dans la chair des morts ; ainsi, la création de la vie d'un auteur puise sa force dans la tradition qu'il actualise.

De plus, Herberto Helder puise dans son œuvre elle-même l'inspiration et la matière des ouvrages futurs. C'est un acte de mutilation qui crée un continuum – l'un de ses recueils s'intitule *Ou le poème continu* – où les textes sont déplacés d'une œuvre à l'autre et où des livres sont abandonnés, par exemple *Apresentação do Rosto*, publié en 1968 et dont le poète empêchera les éditions ultérieures. L'acte de création est ainsi un acte de voracité et de survie : ou de relation entre la charogne et son prédateur.

En effet, Herberto 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 insinua ainda o odor

³ Herberto, Helder, *Ibid. ibidem*, p. 8.

⁴ Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, Lisboa : Assírio & Alvim, 2006, p. 54.

⁵ Herberto Helder, *Ibid., ibidem*, p. 54

e o gosto do sangue, e um tigre juvenil não decorou tão bem a identidade que se não confunda desprevenidamente com uma jovem hiena.⁶

La re-création peut être envisagée comme l'acte de la 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.

Nous allons donc analyser l'emprunt fait à d'autres auteurs et l'emprunt personnel. Pour le premier cas nous allons nous attarder sur deux exemples parmi ceux que l'on trouve dans l'œuvre heldérienne, car ils semblent éclairer la relation de l'auteur avec l'altérité de l'espace littéraire : la réécriture d'*Humus* de Raul Brandão et celle d'un sonnet de Luis de Camoens. Pour l'emprunt personnel, nous allons analyser deux problématiques de sa poésie : le poème assassiné et le poème continu.

La réécriture des classiques

Raul Brandão, écrivain portugais né en 1867 et décédé en 1930, nous a laissé trois versions de son roman⁷ *Humus* : la première de 1917, la deuxième de 1921 et la troisième de 1926. Il récrivait sans cesse toute son œuvre ; toutefois les critiques sont d'accord pour dire que les trois versions d'*Humus* configurent trois ouvrages différents, comme l'explique Rui Torres :

A existência de três versões do Húmus coloca-nos, segundo a autora, “perante um processo descontínuo de enunciação escrita de grande complexidade, em que cada uma delas se apresenta como uma variação da mesma obra, como um testemunho da mobilidade da escrita, que alimenta a utopia do Livro total”.⁸

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

⁶ Herberto Helder, *Ibid., ibidem.*, p. 11.

⁷ *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 – a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Herberto Helder, Fernando Pessoa e Maria Gabriela Llansol*, Porto: Campo das Letras, 2005. Et Maria João Reynauld, *Metamorfoses da Escrita*, Porto: Campo das Letras, 2000.

⁸ Rui Torres, « *Húmus Poema Contínuo* », [En ligne], 2008.
<http://telepoesis.net/humus/humus.html>. Consulté le 24 avril 2011.

attitude risque pourtant de faire éclater la définition de réécriture telle que nous la présente Anne-Claire Gignoux : « Esta estratégia de (re)escrita gera a fragmentação da obra que deixa de coincidir com ela mesma »⁹. Si, chez certains écrivains, la pulsion de récrire 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 proche 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 nous parle Anne-Claire Gignoux.

Chez Raul Brandão, la réécriture correspond à la quête d'une unité perdue. Nous sommes véritablement dans l'action des avant-gardes et dans leur impossibilité de réorganiser le monde, car il est question de mort, comme l'explique Pedro Eiras : « Lemos em Húmus a impossibilidade de trabalho de luto de Deus e do homem »¹⁰. Les deux dernières versions, celles de 1921 et 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 »¹¹. 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. En 1967, Herberto Helder publie son *Humus* à lui. Dans une petite note de préface, il explique son œuvre :

Material: palavras, frases, fragmentos, imagens
metáforas do Húmus de Raul Brandão.

Et il fixe la règle :

⁹ Pedro Eiras, *Esquecer Fausto*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰ Pedro Eiras, *Esquecer Fausto*, *op. cit.*, p. 60

¹¹ Raul Brandão, *Húmus*, 1926, p. 222, in Brandão, Raul, *Húmus*, édition critique de Maria João Reynauld, Campo das Letras, Porto, 2000.

Regra: liberdades, liberdade.¹²

Cette liberté rend possible la création d'un autre *Humus* où les morts ne dictent plus la règle, comme chez Raul Brandão. Une création qui actualise le roman de Raul Brandão mais le possède et le dévore. C'est la voix poétique de Herberto Helder qui nous parvient et non pas un dialogue entre les deux écrivains. Chez Herberto Helder, les morts sont issus de l'énonciation du poète, 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.¹³

Ici, la question « entends-tu le cri des morts ? », qui est déjà la reformulation du passage final du roman de Raul Brandão et qui se répète tout au long du texte heldérien comme un refrain, et surtout la sentence finale :

É preciso matar os mortos
outra vez
os mortos.¹⁴

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 : « Je suis l'arbre et le ciel, / je fais partie de l'effroi, je vis et je meurs », nous dit le poète. Il est tout autant le baobab qui se nourrit des morts que le fond qui rend possible la présentation de sa forme.

Dans son premier recueil de poèmes, *La cuillère dans la bouche*, en 1961, Herberto Helder effaçait déjà 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 son objet de désir. Dans ce premier livre, un triptyque commence par le célèbre vers du

¹² Herberto Helder, *Ofício Cantante*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2009, p. 224.

¹³ Herberto Helder, *Ibid.*, *ibidem.*, p. 228

¹⁴ Herberto Helder, *Ibid.*, *ibidem.*, p. 239.

sonnet de Luis de Camoens : « En être aimé l'amant est transformé »¹⁵, 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.¹⁶

Même si les quatre strophes du sonnet sont respectées, la forme est libre ; la règle « libertés, liberté » qui régit son *Humus*, s'applique également au « Triptyque ». Le poème travaille alors l'amour, à coups de marteau, comme le montre ce vers :

Ele bate, bate, bate.
O amador é um martelo que esmaga.¹⁷

La violence de l'amour – imaginaire chez Camoens, 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
craíndo a carne em extremas atmosferas, acima
de todas as coisas mortas.¹⁸

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 une nouvelle intitulée « Style », le poète nous dit que l'altérité, ici les ombres de la mélancolie, appartient au monde :

Conseguí um estilo. Aplico-o à noite, quando acordo às quatro da madrugada. É simples: quando acordo aterrorizado, vendo as grandes sombras incopreensíveis erguerem-se no meio do quarto, quando a pequena luz se faz na ponta dos dedos, e

¹⁵ Luis de Camões, *Lyrique*, traduction d'Anne-Marie Quint et Maryvonne.

¹⁶ Herberto Helder, *Ofício Cantante*, op. cit., p. 13.

¹⁷ Herberto Helder, Ibid., ibidem, p. 13

¹⁸ Herberto Helder, Ibid., ibidem., p. 13.

toda a melancolia do mundo parece subir do sangue com a sua voz obscura...
Começo a fazer o meu estilo.¹⁹

Le style et l'effort de maîtrise participent à la pulsion créatrice. Ils sont simultanés. Dans un autre poème de « La Cuillère dans la bouche », le poète raconte 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 »²⁰. Or, le monde incorporé au poème ne se limite pas à l'extériorité du champ littéraire, mais incorpore également la propre production poétique heldérienne, car chaque geste de création est un geste d'assassinat.

Se réécrire soi-même

De l'altérité créée au sein même d'un individu par le temps qui s'écoule, naît un abîme entre le poète qui écrit et celui du livre antérieur. L'acte d'écrire actualise sa condition de poète ; mais il efface également son passé. Chez Herberto Helder, cette altérité est radicale.

En 1963, Herberto Helder publie *Ofício Cantante*, anthologie qui réunit sa jeune production poétique. Dix ans plus tard, il publie *Poesia Toda*, deuxième anthologie de son œuvre qui introduit les textes produits pendant cette période. Dans une petite note d'introduction, il écrit :

Em dois volumes se reúnem todos os poemas, tidos pessoalmente como aproveitáveis, que o autor escreveu entre 1953 e 1971. Com a evidente ressalva dos inéditos, os textos foram publicados em jornais, revistas e livros entre 1953 e 1972. Introduziram-se neles algumas alterações de composição, e outras ainda na organização dos conjuntos, havendo a indicar terem mesmo determinados destes conjuntos sido absorvidos por outros. Esta edição pretende-se completa e definitiva.²¹

¹⁹ Herberto Helder, *Os Passos em Volta*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006, p. 11.

²⁰ Herberto Helder, *Ofício Cantante*, op. cit., p. 28. [la traduction est de Magali Montagné et Max de Carvalho, in Helder, Herberto, *Le poème continu – somme anthologique*, Paris : Institut Camões/Chandeigne, 2002, p. 27.]

²¹ Herberto Helder, *Poesia Toda*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1973, p. 5.

A cette époque, on s'attendait à ce que l'auteur publie également une anthologie de sa prose, projet qui n'a jamais vu le jour – deux livres en prose ont été réédités séparément jusqu'à aujourd'hui, *Les pas en rond* et *Photomaton & Vox* ; d'autres ont été complètement abandonnés, par exemple *Apresentação do Rosto* ; et d'autres encore sont à l'origine des ouvrages futurs, comme *Retrato em Movimento* qui a été réécrit en vers sous le titre *Do Mundo* en 1994. Remarquons que l'auteur, qui n'avait que 43 ans, indique la fin de sa production – l'édition est complète et définitive. L'ironie se fait sentir, car H. Helder avait affirmé en 1968 – donc trois ans auparavant – qu'il avait cessé d'écrire et *Poesia Toda* contenait des textes produits après ce silence. L'envie majeure de l'auteur reste pourtant l'effacement des livres publiés antérieurement. Et cette stratégie est en place jusqu'à présent, car tous ses livres, une fois intégrés à l'anthologie, ne sont plus publiés séparément.

Poesia Toda a eu trois éditions entre 1973 et 1994, recueillant en son sein une grande partie de la production du poète, mais également oubliant d'autres poèmes, par exemple *Kodac* qui disparaît à jamais. Et c'est en 2001 que sera publié *Ou o Poema Contínuo - sùmula*, une somme anthologique de son œuvre où disparaissent les séparations entre chaque recueil, créant ainsi un seul poème. La somme contient, elle aussi, une note d'introduction :

Nota para dizer que é uma ressalva ao poema contínuo pelo autor chamado poesia toda. 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 então aceitar a escusa.²²

Herberto Helder abandonne ici tout vers, strophes ou poèmes qui semblaient fragmenter le livre total qu'était pour lui *Poesia Toda*. Pedro Eiras remarque que la note affirme que le poème continu était *Poesia Toda* et non pas le nouveau livre de 2001 : « Uma ressalva? Mas (re-)salvando de quê, contra quê, e porquê? A “nota” diz e não diz. Porque assinala, em primeiro lugar, que o “poema contínuo” não está neste livro, mas em *Poesia Toda* [...] »²³. Trois ans plus tard, *Poesia Toda* sera publié sous le nom *Ou O Poema Contínuo*, où les fragments coupés du poème ressurgissent.

²² Herberto Helder, *Ou o Poema Contínuo: sùmula*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2001, p. 5.

²³ Pedro Eiras, *A Lenta Volúpia de Cair*, Porto: Edições Quasi, 2007, p. 135.

Cette mobilité des textes, qui sautent d'un livre à l'autre, qui forment ou pas une continuité, montre que la stabilité d'une œuvre – et, par là, la stabilité de la vie de l'auteur – peut ne pas être construite sur le rajout d'un ouvrage à l'autre ; ce n'est pas le modèle de la ligne de la vie, où un an s'ajoute à l'autre, créant ainsi l'âge et, d'une certaine manière, l'illusion d'une évolution. Pour H. Helder, chaque texte signe la sentence de mort de tous les autres, et il souligne cette sentence dans le vers : « Tudo morre seu nome noustro nome »²⁴. Un peu plus loin, dans ce même poème, il écrit : « Poema como base inconcreta de criação »²⁵. La création peut alors être pensée comme construction d'une œuvre-pour-la-mort, puisque H. Helder semble adopter le concept heideggérien de l'être-pour-la-mort sans pour autant nier l'éternel retour nietzschéen. Chaque emprunt, ou même chaque acte intertextuel, conscient ou pas, tue la source tout en laissant émaner le cri – de joie ou de terreur – de sa proie.

Les Muses

Si le texte naît déjà destiné à la mort, la mémoire – « entends-tu les cris des morts », nous demande le poète – reste une assise solide de la poétique heldérienne. La question posée ici – création *versus* re-création – n'annule pas cette source de l'acte artistique évoquée par les poètes depuis des temps immémoriaux. La mémoire, mère des Muses, donc du mythe de l'inspiration, impose au poète un chant :

É preciso cantar como se alguém
soubesse cantar.²⁶

Le savoir perdu reste, chez Herberto Helder, puissant dans la mémoire, et force donc le poète à répéter l'acte de création qu'il sait impossible. Ce vers s'inscrit dans les huit poèmes dédiés aux Muses, intitulés « Les muses aveugles ». Mais qu'en est-il alors des Muses ? De ce transport à l'origine de la création ? Jean-Luc Nancy nous rappelle que les Muses – ou la Muse – symbolisent la formation d'une œuvre : « La Muse anime, soulève, excite, met en branle. Elle veille moins sur la forme que

²⁴ Herberto Helder, *Ofício Cantante*, *op. cit.*, p. 112. [La traduction est de Magali Montagné et Max de Carvalho, *op. cit.* p. 93]

²⁵ Herberto Helder, *Ibid.* Ibidem.

²⁶ Herberto Helder, *Ofício Cantante*, *op. cit.*, p. 79.

sur la force. Ou plus exactement : elle veille avec force sur la forme »²⁷. Il existerait une pulsion qui partage les créations artistiques entre elles suivant leurs formes, mais qui les réunit sous le nom d'Art. Pulsion créatrice : l'emprunt et la re-création subissent cette force. H. Helder, en approchant l'emprunt de l'alimentation – et il n'est pas le seul à le faire ; il suffit de se souvenir des modernistes brésiliens et leur anthropophagie –, ne nie pas le transport en dépit de l'effort dont nous parle Paul Valéry. Il inscrit la création et la re-création dans un acte issu du corps, de l'instinct, de la faim et de la mémoire. Souvent, ce corps devient paysage et alors l'acte de création devient celui du mouvement, d'une dynamique entre la maison – ou le style – et le Monde – ou l'altérité.

Chez Herberto Helder la maison est toujours passible de destruction et reconstruction. C'est ainsi que la création heldérienne ne s'oppose pas à la re-création, car le poète n'accepte pas la stabilité du texte littéraire, qu'il soit canonisé, comme celui de Camoens, ou non, comme son propre texte. La stabilité d'un texte reste liée à la vie de l'auteur ; depuis 1973, Herberto Helder ne cesse d'écrire comme si son nouveau recueil était le dernier, en quête d'une stabilité fragile, car lui-même ressuscite les morts pour les tuer une deuxième fois, suivant ainsi l'appel émis par Raul Brandão au début du XXe siècle. La création heldérienne poursuit l'impossible éternité, avec ses contradictions, ses ratures, et même ses biffures, sans pour autant perdre sa force. A la fin de la somme anthologique de 2001, un poème inédit signale que le poète est en soi la puissance latente de la vie :

Redivivo. E foi por essa mínima palavra que apreceu não
se sabe o quê que arrancou
à folha e à esferográfica canhota a poderosa superfície
de Deus, e assim é
que te encontrei redivivo, tu que tinhas morrido um momento antes,
apenas.²⁸

Le terrain de chasse heldérien est ainsi hanté par les charognes de sa prédation/ création, des charognes – des morts qui parlent et sont ainsi capables de se rendre à nouveau à la vie ; des morts crient sans cesse même dans leur silence – qui offrent tant l'aliment que la démarcation de son territoire. Herberto Helder

²⁷ Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Galilée, Paris, 2001, p. 11.

²⁸ Herberto Helder, *Le Poème continu, somme anthologique, op. cit.*, p. 346 et 347.

actualise sans doute une tradition, mais celle-ci ne configure pas une altérité – ou influence, ou angoisse – mais se présente comme une affirmation de soi, comme un corps illuminé ou comme une pulsion inspiratrice : muse aveugle, pulsion animale, violence et puissance.

Bibliographie

HELDER, Herberto, *Poesia Toda*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1973.

Edoi Lelia Doura – Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa, Assírio & Alvim, Lisboa, 1985.

HELDER, *Ou o Poema Contínuo: súmula*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2001.

HELDER, *Photomaton & Vox*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006.

HELDER, *Os Passos em Volta*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006.

HELDER, *Ofício Cantante*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2009,

HELDER, *Le poème continu – somme anthologique*, Institut Camões/ Chandeigne, Paris, 2002.

BRANDÃO, Raul, *Húmus*, Maria João Reynauld (éd.), Campo das Letras, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000.

CAMÕES, Luís de, *Lyrique*, traduction d'Anne-Marie Quint et Maryvonne Chandeigne, Paris, 1998.

EIRAS, Pedro, *Esquecer Fausto – a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Herberto Helder, Fernando Pessoa e Maria Gabriela Llansol*, Campo das Letras, Porto, 2005.

EIRAS, *A Lenta Volúpia de Cair*, Edições Quasi, Porto, 2007.

GIGNOUX, Anne-Claire, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], disponible depuis 2006, URL : <http://narratologie.revues.org/329>. Consulté le 16 avril 2011.

NANCY, Jean-Luc, *Les Muses*, Paris, Galilée, 2001

REYNAULD, Maria João, *Metamorfozes da Escrita*, Campo da Letras, Porto, 2000.

TORRES, Rui, “Húmus Poema Contínuo”, [En ligne], 2008, URL : <http://telepoesis.net/humus/humus.html>. Consulté le 24 avril 2011.