



HAL
open science

António Nobre, un parisien fin-de-siècle

Fernando Curopos

► **To cite this version:**

| Fernando Curopos. António Nobre, un parisien fin-de-siècle. Reflexos , 2019. hal-03934480

HAL Id: hal-03934480

<https://hal.science/hal-03934480v1>

Submitted on 11 Jan 2023

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.

António Nobre, un parisien fin-de-siècle

Fernando Curopos

MCF, Sorbonne Université – CRIMIC

curoposfernando@yahoo.fr

Résumé : Dans une lettre adressée depuis Paris à son ami José de Castro, António Nobre écrit « nem como poeta vim cá buscar coisa alguma ». Or, c'est bien les nouveautés qu'il entend dans les cafés-concerts de Montmartre, dans les cafés littéraires de Saint-Michel ou découvre dans les librairies du Quartier Latin qui vont l'aider à se forger un style inimitable. Son écriture s'insère ainsi dans un certain univers fin-de-siècle, mais au symbolisme qu'il découvre à Paris, il préfère des esthétiques parisiennes marginales, celles d'un Laforgue, d'un Tristan Corbières ou d'un Charles Cros.

Mots-clés : António Nobre ; poésie portugaise fin-de-siècle ; décadentisme ; symbolisme.

Alors que les lecteurs et auteurs portugais de la fin du XIX^e siècle suivent avec avidité les mouvements littéraires européens, la poésie portugaise fin-de-siècle tarde à s'ouvrir aux audaces venues de France, de Belgique ou d'Angleterre. En effet, les ouvrages de Stéphane Mallarmé (1842-1898) et Paul Verlaine (1844-1896) sont certes lus et débattus dès leurs parutions, mais la littérature nouvelle manière s'impose avec peine. Si sur le plan de l'histoire littéraire l'on peut considérer qu'Eugénio de Castro (1869-1944) introduit le Symbolisme au Portugal en publiant son recueil *Oaristos* (1890), ce n'est qu'à partir de la création de la revue *Arte*¹ (1895) que cette école prendra son plein essor dans le pays, soit neuf ans après sa naissance officielle² et trois ans après la publication, à Paris, du recueil d'António Nobre (1867-1900), *Só*. Bien que l'écriture du poète, arrivé dans la capitale française en octobre 1891, comporte quelques traits symbolistes, ce mouvement ne compte encore que fort peu d'adeptes parmi les écrivains portugais. Ces innovations sur la scène littéraire lusitanienne, auxquelles s'ajoute un imaginaire décadent tout droit issu de son vécu parisien, font que le recueil est aussitôt associé au Symbolisme et au Décadentisme :

¹ Cette revue résolument cosmopolite publie en français les symbolistes Paul Verlaine, Pierre Louys, Henry de Régnier, Émile Vehaeren, Gustave Khan, Robert de Montesquiou, ainsi que des traductions d'auteurs suédois, allemands ou anglais. La revue comportait aussi un Bulletin International qui informait ses lecteurs des mouvements culturels de nombreux pays.

² Le poète Jean Moréas publie le *Manifeste du symbolisme* dans *Le Figaro* du 18 septembre 1886.

Acabamos de ler o livro de versos de António Nobre, publicado em Paris. Intitula-se: *Só*. É uma amostra da poesia decadentista — esotérica — instrumentista — simbolista — rosa cruz³.

A engrossar a legião dos instrumentistas, decadistas, simbolistas ou o quer que eles são — os poetas novíssimos — surge agora António Nobre, sobraçando o *Só*, [...] com a honra do patrocínio de Léon Vanier, o editor parisiense de todos os nefelibatas ilustres⁴.

Néanmoins, dès sa publication, et par la suite également, son recueil est perçu comme le réceptacle de diverses écoles, un objet singulier, hybride, comme le résume le spécialiste de la littérature fin-de-siècle, José Carlos Seabra Pereira :

A história e a crítica literárias foram atribuindo-[l]he, indiscriminadamente ou increteriosamente, perfil de “um romântico, se não um ultra-romântico” (José Régio), mas com elementos “parnasianos” e “realistas” (Guilherme de Castilho), ou de “decadente” e “neogarrettista” promotor de deletério nacionalismo e de alienante ruralismo (Castelo Branco Chaves, Costa Dias), ou, pelo contrário, perfil de quem “não era, como se tem dito, um romântico ou um neo-romântico, mas um simbolista, decadentista”⁵.

Dans toute la richesse de son écriture, aucune unité n’apparaît vraiment, déroutant par là ses exégètes et déjouant la critique taxonomiste. Nobre s’affirme plutôt par la différence, voire l’antagonisme avec toute école. Si son discours poétique est original c’est aussi parce qu’il se construit sans grand lien avec ce qui se produisait dans le Portugal d’alors tout en se montrant rétif face au Symbolisme français, lui préférant des esthétiques parisiennes marginales, celles d’un Laforgue, d’un Tristan Corbières ou d’un Charles Cros, comme nous le verrons. En effet, son univers poétique ne se calque pas sur celui de ses pairs lusitaniens ni sur celui des symbolistes parisiens : « Duas das componentes fundamentais do *Só* contrariam a poética simbolista : a simplicidade da expressão, que quase chega em certos poemas, a uma transparência do dizer, e por outro lado, a dimensão realista que insistentemente é renovada⁶ ».

Alors que les auteurs symbolistes cherchent le raffinement linguistique et que leurs poésies s’emplissent de vocables rares et insolites, jusqu’à l’hermétisme d’un Mallarmé, Nobre est

³ Sans nom d’auteur, « Nosso livro », *O Século*, 18 de Abril de 1892.

⁴ Sans nom d’auteur, « *Só* », *Diário popular*, 13 de Abril de 1892.

⁵ Pereira, José Carlos Seabra, *António Nobre: projecto e destino*, Porto, Edições Caixotim, 2000, p. 17-18.

⁶ Silva, Teresa Ribeiro da, « Dois poetas nos arredores do simbolismo: Tristan Corbière e António Nobre », *Nova renascença*, n° 35-38, 1989-1990, p. 228.

bien loin de polir son discours. En effet, les poètes de cette école dépoussièrent les gros dictionnaires pour révéler leurs trésors cachés et en user, parfois jusqu'à l'excès, comme ce sera le cas pour Eugénio de Castro. Dans la préface à son *Oaristos*, il critique justement la pauvreté toute « franciscaine » des poètes lusitaniens. Leur inspiration serait banale, leurs rimes communes, leur vocabulaire indigent :

Com duas ou três luminosas excepções, a Poesia portuguesa contemporânea assenta sobre algumas dezenas de coçados e esmaiados *lugares-comuns*. [...]

No tocante a rimas uma pobreza franciscana, [...] um imperdoável abuso de rimas em *ada, ado, oso, osa, ente, ante, ão, ar*, etc. [...]

No tocante a vocabulário uma não menos franciscana pobreza : talvez dois terços das palavras, que formam a língua portuguesa, jazem absconsos, desconhecidos, inertes, ao longo dos dicionários, como tarecos sem valor em lojas de arrumação⁷.

Nobre ne faisait pas partie du panthéon des « luminosas excepções » d'Eugénio de Castro ; son lexique n'est ni très riche ni très varié (l'utilisation d'un lexique fin-de-siècle clairement connoté se réduit à peu de compositions) et ses rimes ne sont ni le paradigme du raffinement ni le reflet de la variété symboliste. Maria Lourdes Viegas Góis note à ce sujet que :

Um simples estudo do adjectivo em duas obras vindas a público com intervalo de dois anos apenas — o “Oaristos” e o “Só” — bastaria para pôr em contraste personalidades, interesses e ideias estéticas de seus autores. No primeiro, com frequência se nos depara uma verdadeira torrente de adjectivos ; na segunda, algumas páginas por vezes passamos sem nelas descortinar mais do que um, dois, três, sem relevo, e como perdidos no meio de gritos ou de soluços... Mas a diferença está sobretudo na qualidade : em Eugénio de Castro, é o raro, o precioso, o imprevisito e sempre novo, embalando voluptuosamente os sentidos ; em Nobre, o que domina é o vulgar, o trivial, o correntio, dir-se-ia indiferentemente aplicado a pessoas e coisas, monotonamente repetido. Num, só por este traço de estilo, se deixa adivinhar o artista para uma elite, [...] no outro o poeta que, servindo-se da linguagem de todos, por todos procura ser compreendido⁸.

⁷ Castro, Eugénio de, *Obras poéticas – vol. I*, Lisboa, Lumen Editora, 1927, p. 19-20.

⁸ Góis, Maria Lourdes Viegas, *O “Só” de António Nobre: ensaio de análise literária e estilística*, Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa, 2000, p. 97.

En effet, chez notre poète, ce sont toujours les mêmes termes et les mêmes univers thématiques qui reviennent, comme ressassés, révélant ainsi de véritables « métaphores obsédantes⁹ ». De plus, contrairement aux poésies qui se dessinent à l'horizon de l'univers fin-de-siècle, ses vers ne sont pas d'une grande complexité grammaticale. La phrase est en expansion, les propositions relatives, les tours participiaux, les conjonctions de coordination s'entassent. L'auteur préfère de toute évidence la parataxe à la subordination, l'écriture mimant l'oral avec ses accélérations et ses hésitations, s'offrant au lecteur avec l'apparence de l'improvisation, dans une sorte de laisser-aller à l'immédiateté de l'imagination créatrice, plus affective et émotionnelle que rationnelle : « A poesia surge, pois, como expressão espontânea e directa de emoções e sensações do Poeta e como ditada por uma necessidade interior: cada palavra dir-se-ia saltar tão depressa da mente do autor e toda a frase parece formar-se progressivamente e sem ordenação lógica¹⁰ ». En effet, dans de nombreuses compositions, les phrases sont tout simplement juxtaposées ou liées par la conjonction de coordination « e » ou sa variante populaire « mais », ou par la conjonction adversative « mas » :

Mais vejo o Sol, áurea cabeça do Senhor,
Mais vejo os cravos, notas de clarim em flor!
Mais vejo no quintal as papoilas vermelhas,
Mais vejo o lar das andorinhas, sob as telhas,
Mais oiço o tanque a soluçar soluços d'água,
[...]
Ainda vejo a tua casa, e oiço os teus gritos
(Mas nas janelas e na porta vejo escritos.)
O Vasco é ainda sempre triste, sempre sério
(Mas mais ainda quando vem do cemitério.)
Meu quarto de dormir vejo-o no mesmo estado
(Mas não sei que é, não me parece tão caído)¹¹.

E a noite, pouco a pouco, descera...

E tudo acabará.

E depois e depois, o Anjo há-de se ir deitar,

⁹ Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1995.

¹⁰ Góis, Maria de Lourdes Viegas, *op. cit.*, p. 202.

¹¹ « Na estrada da beira », *Só*, p. 161.

E a sua Mãe há-de a abraçar...E hão de chorar
E a sua alcova deitará sobre o jardim¹².

Maria de Lourdes Viegas Góis note à ce sujet que l'utilisation de la conjonction de coordination « e » « tem o dom de [...] nos evocar a linguagem viva – familiar, infantil ou popular¹³ ». Les anaphores et les répétitions lexicales sont constantes et l'accentuation rythmique très cadencée, donnant même parfois une tonalité festive à des vers pourtant emprunts de pathos :

Que asseada vai prà cova!
Olhai! olhai!
Sapatinhos de sola nova,
Olhai! olhai!
[...]
Ó ricos sapatos de solinha nova,
Bailai! bailai!
Nas eiras que rodam debaixo da cova...
Bailai! bailai!¹⁴

Sous la multiplication des accents, les formes fixes, décasyllabes et alexandrins, se désagrègent comme l'a analysé Lindley Cintra :

São numerosíssimas as variantes introduzidas por novos acentos. Analisando os alexandrinos dos poemas *À toa*, *Menino e moço*, *Males de Anto*, *Febre vermelha* e *Enterro de Ophelia*, encontrei perto de sessenta. [...] Partindo dos esquemas fundamentais, António Nobre chegou à máxima desagregação¹⁵.

Ses vers sonnent faux et finissent donc par se rapprocher du rythme de la prose ou de « versos contados » selon l'expression de Vitorino Nemésio¹⁶. Il s'avère que la rigidité de l'alexandrin et du sonnet appartient à un autre temps, celui d'avant sa rencontre avec Paris. En effet, des

¹² « Purinha », *Só*, p. 52.

¹³ Maria de Lourdes Viegas Góis, *op. cit.*, p. 153.

¹⁴ « Os Sinos », *Só*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁵ Cintra, Luís Filipe Lindley, *O decassílabo, o alexandrino e o verso livre no "Só"*, Lisboa, Edições Brotéria, 1968, p. 13-16.

¹⁶ Nemésio, Vitorino, *Conhecimento de poesia*, Bahia, Publicações da Universidade da Bahia, 1958, p. 128.

51 poèmes que compte la première édition de *Só*, 21 sont des sonnets, mais seuls trois ont été écrits à Paris. Dans la capitale française, le poète s'affranchit, se libère des règles formelles en inventant les siennes, une diction, une musique et un rythme qui lui sont propres, certes, mais qu'il partage avec certains auteurs fin-de-siècle français, Charles Cros, Tristan Corbière et Jules Laforgue tout particulièrement.

Dans ses poèmes parisiens, les strophes sont des plus variées, toutes les combinaisons rimiques, jusqu'au vers blanc, et tous les mètres sont utilisés. Cette hétérométrie peut se réaliser dans plusieurs vers séquentiels, comme par exemple dans le poème « Lusitânia no Bairro Latino¹⁷ » (composition de 152 vers) où l'on passe dans la première partie du poème d'un vers monosyllabique (toutefois le seul du recueil), à l'hétérométrie la plus totale : 59 décasyllabes, 36 alexandrins, 17 enéasyllabes, 15 octosyllabes, 10 heptasyllabes, 7 hexasyllabes, 2 pentasyllabes, 3 tetrasyllabes, 1 trisyllabe, 1 dissyllabe. La contestation du code poétique est donc une voie (mais aussi une voix) par laquelle se construit l'identité lyrique du poète : « Ele, que é feito de literatura e por um dos poetas mais "literatos" (no sentido de astúcia estética), torna-se afinal um livro simples, poderosamente natural, ingénuo, dado¹⁸ ». Fernando Guimarães précise à ce sujet que :

Em António Nobre e Eugénio de Castro esta disponibilidade para a diversificação torna-se ainda maior com o recurso à heterometria, como se assim se quisesse encontrar uma forma de expansão ou ampliação rítmica. É a liberação do verso, a qual coincide com o modo como, entre os simbolistas, a prosa poética e o poema em prosa encontraram a sua figuração rítmica própria¹⁹.

Alors que pour Eugénio de Castro il s'agit bien d'une quête formelle pour se rapprocher des symbolistes parisiens, pour Nobre cette diversité correspond à sa nature profonde, à l'essence d'un art poétique qu'il découvre dans les marges parisiennes, dans ses cabarets plutôt que dans ses cercles ou ses revues littéraires. Bien que le poète participe très brièvement à la revue *Boémia Nova*, dont le rédacteur en chef n'est autre que son ami Alberto de Oliveira, à Paris, il se cherche une voie autre, loin « da fútil coimbrice »²⁰. Aussi, l'auteur de *Só* affranchit sa voix de celle de ses pairs, dont Eugénio de Castro, le maître incontesté du symbolisme portugais, le

¹⁷ « Lusitânia no Bairro Latino », *Só, op. cit.*, p. 35-40.

¹⁸ Nemésio, Vitorino, *op. cit.*, p. 127.

¹⁹ Guimarães, Fernando, *Poética do simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 50.

²⁰ « Carta a Manuel », *Só, op. cit.*, p. 66.

seul ayant gagné une reconnaissance internationale de son vivant. Son exil parisien le tient bien loin des agitations littéraires lusitaniennes, et c'est de sa rencontre avec Paris que naît sa propre identité lyrique. Des 53 poèmes de la deuxième édition de *Só*, 20 ont été écrits dans la capitale française, dont les plus célèbres : « António », « Lusitânia no Bairro Latino », « Purinha », « Viagens na Minha Terra », et « Males de Anto ». Or pour ces compositions, la rigueur formelle n'est plus de mise, les vers prennent de nouvelles tournures sur le plan rythmique et métrique, à tel point que Fernando Cabral Martins considère *Só* comme « un carnaval de ritmos »²¹.

Quand bien même l'écrivain indique que, « nem como poeta vim cá buscar coisa alguma »²², c'est bien les nouveautés qu'il entend dans les cafés-concerts de Montmartre ou découvre dans les librairies du Quartier Latin qui vont l'aider à se forger un style inimitable, précurseur de la modernité poétique au Portugal. Son écriture s'insère ainsi dans un certain univers fin-de-siècle où les vers se délitent, où le populaire et la chanson deviennent objets poétiques. En France, la période intermédiaire entre la fin de la guerre franco-allemande et la Commune d'une part et, d'autre part, la publication du *Manifeste du Symbolisme* (1886), est le théâtre de ce que les critiques ont appelé la « dernière bohème ». Les cercles littéraires qui se retrouvaient naguère dans les salons font place aux cafés et cabarets où les auteurs décadents viennent lire leurs compositions²³. Ceux-ci y forment des groupes éphémères qui s'autodésignent Zutistes (1871), Vilains Bonshommes (1871), Hydropathes (1878), Hirsutes (1881) ou Jemenfoutistes (1883-1884). En 1882 est créé le plus célèbre de tous ces cafés-concerts, Le Chat Noir ainsi que la revue éponyme (1882-1895), un café aussi célébré à Lisbonne du temps de Nobre (image n° 1).

²¹ Martins, Fernando Cabral, *Poesia simbolista portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, col. Textos literários, 1990, p. 24.

²² Nobre, António, *Correspondência*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 248.

²³ Pour avoir un aperçu de ce vaste mouvement, voir l'anthologie de Grojnowski, Daniel ; Sarrazin, Bernard, *L'esprit fumiste et les rires fin-de-siècle*, Paris, José Corti, 1990. Pour le cas d'António Nobre, voir notre article « Nobre et le rire fin-de-siècle », *Quadrant*, n° 24, Université Paul-Valéry – Montpellier III, 2007, p. 85-120.



Image n° 1 : *O António Maria*, 28 de fevereiro de 1893, p. 30.

Bien qu'aucune revue littéraire ne porte ce nom au Portugal, son enseigne ornera néanmoins une collection de contes érotiques, écho ludique et fantasmatique des nuits du Chat Noir et des cafés interlopes de la butte Montmartre (image n° 2), fréquentés également par António Nobre.



Image n° 2 : 1^{er} número de la collection *Nu e cru...*, Bruxelles [Lisboa], Imprimerie Amoureuse, 1893.

Sur les planches du cabaret parisien Maurice Rollinat vient lire ses poèmes, Aristide Bruant y récite Laforgue ou Corbière, Charles Cros y pratique l'art du monologue. Bruant reprend

l'enseigne en 1885 et fonde le Mirliton que Nobre fréquentera tout comme le cabaret du Moulin Rouge²⁴. La parole poétique récitée dans ces lieux où se côtoient intellectuels, bourgeois noceurs et tout un monde de bohème, perd de sa sacralité. Elle devient plus populaire, prosaïque. Ainsi, aux rythmes précieux et raffinés recherchés par un Eugénio de Castro et les symbolistes français, Nobre s'inscrit davantage dans cet univers de la marge, préférant le mélange adultère de tout, cher à Tristan Corbière ou à Rimbaud :

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs²⁵.

Loin de sa « Lusitânia », Nobre fait resurgir « no Bairro Latino » les voix de son « Entre Douro e Minho ». Paroles de soi et paroles d'un monde recréé avec nostalgie coexistent dans un même espace poétique en une véritable « Alchimie du verbe ». Le prosaïsme déjà présent chez Cesário Verde l'est plus encore chez Nobre. En effet, lorsqu'il décrit, depuis Paris, ses paysages lusitaniens et son vécu portugais, c'est un registre populaire qu'il utilise, mimant la voix du peuple pour décrire son peuple. C'est ainsi que toute une mémoire orale s'inscrit dans ses vers : refrains folkloriques, « ladainhas », parler des gens de rues et des marins, voix des femmes qui ont bercé son enfance. Par ailleurs, il va même jusqu'à intégrer des dialogues dans son discours poétique ; des vers entiers de « Viagens na minha terra », « Balada do caixão », « Males de Anto », tous rédigés à Paris, sont écrits sur ce mode dialogique donnant voix à l'altérité et aux petites gens :

— Olhe, Sra. Júlia, às vezes, desespero...

Mas, eu quero-lhe tanto! ajudei-o a criar...

Em pequenino era tão bom de aturar...

E depois era tão alegre, tão esperto!

²⁴ Dans une lettre à Alberto de Oliveira, le poète mentionne ces lieux ainsi que certaines chansons à la mode connues de son ami : « [...] nossos irmãos latinos, nem por tal deixam de ir ao “Cabaret do Mirliton” com alguma raparigueta pelo braço ouvir Bruant cantar “oh ! là, là, cette gueule, cette binette, Oh ! là, là, cette gueule, qu'est là !” [...] Ah, bem dizia o do Moulin Rouge : “et, c'est ça la fraternité?” ». *Correspondência, op. cit.*, p. 138. Aristide Bruant lui avait par ailleurs offert et dédié un de ses livres de « Chansons et monologues » lors de son séjour parisien, ce qui prouve bien que le poète avait une connaissance certaine de l'esthétique qui s'affichait au Mirliton, lieu dont l'enseigne proclamait : « Au Mirliton, public aimant à se faire engueuler ».

²⁵ Rimbaud, Arthur, « L'Alchimie du verbe », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1992, p. 106.

E então que lindo! era mesmo um cravo aberto!
Mas, hoje é aquilo : tem os olhinhos sumidos,
Tão faltinho de cor, os cabelos compridos,
E tosse tanta vez! já arqueia das costas...
[...]
— Ó Sra. Carlota
E se eu falasse à Ana Coruja, essa que bota
As cartas? foi talvez malzinho que lhe deu...²⁶

Dans ce dernier poème, le sujet lyrique s’efface et ne prend pas part au dialogue qui s’impose. La parole de l’autre s’incruste dans le texte en une espèce d’aparté théâtral dont le lecteur/spectateur ne serait que le seul destinataire et supplante celui du *je* pour mieux le montrer. Ainsi, certaines de ses compositions procèdent d’une dramaturgie de la parole, d’une théâtralité évidente, celle justement mise en scène dans les « caf’conc’ » du Paris fin-de-siècle. Ce sont parfois des monologues ou dialogues dans lesquels la parole est déléguée par l’auteur à des locuteurs définis. De la sorte, la singularité de la parole lyrique s’efface pour laisser place à des structures polyphoniques. Dans ces compositions, des voix concomitantes se profèrent et se construisent mutuellement dans un même espace textuel. Ces poèmes sont à même d’accueillir plusieurs voix qui s’entrelacent et se construisent de façon complexe. Elles peuvent mixer plusieurs voix de source spécifique (« António », « Lusitânia no Bairro Latino », « Saudade », « Os Figos pretos », « À Toa », « Os Cavaleiros », « Certa velhinha », « Meses depois, num cemitério ») ou n’en présenter qu’une, mais dédoublée, comme dans « Poentes de França ».

Grâce à la polyphonie, le poète adopte des structures proches du théâtre. « Meses depois, num cemitério » en est même symptomatique puisque le dialogue entre « Anto » et le « Coveiro » n’est autre que la réinterprétation de l’acte V, scène I de *Hamlet* de Shakespeare :

ANTO

Olá, bom velho! é aqui o Hotel da Cova
Tens algum quarto ainda para alugar?
Simples que seja, basta-me uma alcova...
(Como eu estou molhado! é do luar...)
[...]

²⁶ « A Ares numa aldeia », *Só, op. cit.*, p. 184-185.

O COVEIRO

Os quartos meu Senhor, estão tomados,
Mas se quiser na vala (que é de graça...)
Dormem, ali, somente os desgraçados:
Tão bom dormir... bom sítio... ninguém passa...²⁷

Il s'agit, comme le note Maria Madalena Gonçalves, d'une stratégie littéraire « cuja opção formal acusa a variedade classificatória (de um) homem que foi : narrador *popular*, poeta *elegíaco*, actor *trágico*²⁸ ». Selon la théorie de Bakhtine, les écrits polyphoniques sont des constructions hybrides, à savoir « un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux “langues”, deux perspectives sémantiques et sociologiques²⁹ ». La parole de Nobre se disperse, le poète est à la fois élégiaque, populaire et tragique. Le texte devient hybride car il incorpore d'autres voix que la sienne ou parce qu'à travers la sienne parlent d'autres voix et d'autres modes de dire s'énoncent, comme le souligne Óscar Lopes : « Há em Nobre um sensível predomínio do linguajar do povo, [...] e que sentimos por vezes extensivas as entoações femininas indistintamente populares ou burguesas provincianas³⁰ ». Le sujet poétique parle en utilisant les diminutifs si caractéristiques d'un certain discours féminin³¹ fait de tendresse et d'attendrissement ; sa voix prend des inflexions enfantines, mais incorpore aussi le parler des étudiants et des pêcheurs, des paysans ou des jeunes filles en fleur :

Lanchas, ide com Deus! ide e voltaí com ele
Por esse mar de Cristo...
Adeus! adeus! adeus

Georges! anda ver meu país de romarias
E procissões!
Olha essas moças, olha estas Marias!
Caramba! dá-lhes beliscões!

Os corpos delas, vê! são ourivesarias, gula e luxúria dos Manéis!

²⁷ « Meses depois, num cemitério », *Só*, *op. cit.*, p. 187-188.

²⁸ Gonçalves, Maria Madalena, « *Só* » de António Nobre, *op. cit.*, p. 23.

²⁹ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1994, p. 125-126.

³⁰ Lopes, Óscar, « A Oralidade de Nobre », *Modo de ler*, Porto, Inova, 1969, p. 286.

³¹ Voir notre ouvrage *António Nobre ou la crise du genre*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 19-39.

[...]

Vá! Georges, faz-te Manel! viola ao peito,

Toca a bailar !

Dá-lhe beijos, aperta-as contra o peito,

Que hão-de gostar !

[...]

Os anjinhos!

Vêm a suar:

Infantes de três anos, coitadinhos!³²

« Bois a pastar ao longe, aves dizendo missa

À natureza e o Sol a semear Justiça!

Vão pela estrada aleijadinhos de muletas;

Atiro-lhes vinténs: vêm pegar-lhes as netas.

Mas o trem voa à desfilada... — Olá! arreda!

(Ia-o apanhando: foi por um fio de seda...)

E assim neste galope, a charrette rodando,

Já de Tentúgal se vai quase aproximando,

S. João do Campo já nos fica muito atrás...

Assim, *Malhado!* puxa! Bravo, meu rapaz!

Que estamos quase là! mexe-me essas ancas!

Enfim!

Tentúgal toda a rir de casas brancas!

A boa aldeia! Venho cá todos os meses

E contrariado vou de todas essas vezes.

Venho ao convento visitar a linda freira,

Nunca lhe falo: talvez, hoje, a vez primeira...

Vou lá comprar um pastelinho, que eu bem sei

Que ele trará dentro um bilhete, isto sonhei:

Assim o pastelinho, ó ventura sonhada!

Tem de recheio o coração da minha Amada³³.

Si cette facture est toute nouvelle dans le panorama de la littérature fin-de-siècle portugaise, elle est l'une des marques formelles de la poétique de Tristan Corbière³⁴ ou de Jules Laforgue.

³² « Lusitânia no Bairro Latino », *Só, op. cit.*, p. 44-45.

³³ « Carta a Manuel », *Só, op. cit.*, p. 69-70.

Ces deux auteurs ont par ailleurs été publiés par l'éditeur parisien de Nobre, Léon Vanier. Ainsi, cette « composante orale » et populaire qui serait la caractéristique de l'écriture nobrienne était déjà très présente chez certains auteurs fin-de-siècle français, oralité qui selon Daniel Grojnowski témoigne :

[...] d'une nouvelle donne qui stimule l'irruption du style parlé dans l'expression poétique, en feignant d'imiter la tradition populaire. Associées aux rondes et romances de Charles Cros, aux dérapages de la voix de Tristan Corbière, aux suggestions de la chanson grise de Verlaine, *Les Complaintes* selon Jules Laforgue consacrent un genre bâtard qui tient du monologue et du couplet de café-conc' [...] où la référence savante fait bon ménage avec le refrain des rues³⁵.

Aussi, António Nobre s'inscrit en droite ligne d'une certaine tradition fin-de-siècle française, celle qui préfère le Cabaret du Chat Noir aux mardis mallarméens. Rien d'étonnant alors à ce que ses vers viennent hanter les modernistes portugais de la première heure, Mário de Sá-Carneiro en particulier. Et Fernando Pessoa d'en conclure : « Quando ele nasceu, nascemos todos nós.³⁶ »

BIBLIOGRAPHIE

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1994.

Castro, Eugénio de, *Obras poéticas – vol. I*, Lisboa, Lumen Editora, 1927.

Cintra, Luís Filipe Lindley, *O decassílabo, o alexandrino e o verso livre no “Só”*, Lisboa, Edições Brotéria, 1968.

Curopos, Fernando, « Nobre et le rire fin-de-siècle », *Quadrant*, n° 24, Université Paul-Valéry – Montpellier III, 2007, p. 85-120.

—, *António Nobre ou la crise du genre*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Góis, Maria Lourdes Viegas, *O “Só” de António Nobre: ensaio de análise literária e estilística*, Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa, 2000.

Gonçalves, Maria Madalena, *“Só” de António Nobre*, Lisboa, Editorial Comunicação, col. Textos literários, 1988, p. 11-50.

³⁴ Teresa Ribeiro da Silva établit un parallèle très pertinent entre les poèmes de Tristan Corbière du recueil *Gens de mer et Lusitânia no Bairro Latino*. Voir son article « Dois poetas nos arredores do simbolismo: Tristan Corbière e António Nobre », *op. cit.*

³⁵ Grojnowski, Daniel, *Aux commencements du rire moderne*, Paris, José Corti, 1997, p. 89.

³⁶ Pessoa, Fernando, « Para a memória de António Nobre », in *Páginas sobre literatura e estética*, Publicações Europa/América, Nem Martins, s.d., p. 152.

- Guimarães, Fernando, *Poética do simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- Grojnowski, Daniel ; Sarrazin, Bernard, *L'esprit fumiste et les rires fin-de-siècle*, Paris, José Corti, 1990.
- Lopes, Óscar, « A Oralidade de Nobre », in *Modo de ler*, Porto, Inova, 1969, p. 277-289.
- Martins, Fernando Cabral, *Poesia simbolista portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, col. Textos literários, 1990.
- Nemésio, Vitorino, *Conhecimento de poesia*, Bahia, Publicações da Universidade da Bahia, 1958.
- Nobre, António, *Só*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1995.
- , *Correspondência*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- Pereira, José Carlos Seabra, *António Nobre: projecto e destino*, Porto, Edições Caixotim, 2000.
- Pessoa, Fernando, « Para a memória de António Nobre », in *Páginas sobre literatura e estética*, Publicações Europa/América, Nem Martins, s.d., p. 151-153.
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1992.
- Silva, Teresa Ribeiro da, « Dois poetas nos arredores do simbolismo: Tristan Corbière e António Nobre », *Nova renascença*, n.º 35-38, 1989-1990
- S.n., « Nosso livro », *O Século*, 18 de Abril de 1892.
- S.n., « Só », *Diário popular*, 13 de Abril de 1892.