

“Ismália” et “L’Idiote aux cloches”: deux hallucinations poétiques

Résumé: Troisième volet d’une trilogie centrée sur Nelligan, ce travail met en parallèle le poème “Ismália”, du Brésilien Alphonsus de Guimaraens et “L’Idiote aux cloches”, du Canadien Émile Nelligan. Son but est de faire ressortir les intersections et les écarts entre les deux compositions et de présenter des données pour l’évaluation des multiples possibilités offertes par les études comparatives dans le domaine de la poésie lyrique.

Mots-clés: poésie francophone; littérature comparée; Alphonsus de Guimaraens; Émile Nelligan.

Abstract: Third moment of a trilogy focusing on Nelligan, this paper draws a parallel between the poem “Ismália”, written by brazilian Alphonsus de Guimaraens and “L’idiote aux cloches”, by canadian Émile Nelligan. Its objective is to lay stress upon intersections and differences between both compositions and to present some data in order to estimate the multiple possibilities offered by comparative studies in the field of lyric poetry.

Keywords: francophone poetry; comparative literature; Alphonsus de Guimaraens; Émile Nelligan.

Un même thème, la folie d’une femme, modulé par deux poètes, Émile Nelligan et Alphonsus de Guimaraens: voilà l’objet de notre attention dans ce travail. Les deux poèmes focalisant ce thème sont “Ismália”¹, du poète brésilien Alphonsus de Guimaraens et “L’Idiote aux cloches”², du québécois Émile Nelligan; l’un en portugais et l’autre en français, ces textes, placés ici en annexe, serviront de base pour notre analyse qui permettra de mettre en lumière des intersections et des écarts entre les deux compositions afin de présenter des données pour évaluer les multiples possibilités des études comparatives dans le domaine de la poésie lyrique. Le support théorique pour le développement de cette étude, nous l’avons puisé notamment dans l’ouvrage d’Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, publié en Suisse par Atlantis-

Verlag³, car nous estimons qu'à partir de ses idées concernant la philosophie du langage, ce critique propose une interprétation de la parole poétique satisfaisante pour appuyer notre analyse.

S'inscrivant dans un cadre plus vaste, cette étude constitue le troisième volet d'un triptyque que nous avons construit à partir de l'oeuvre de Nelligan. Né à Montréal en 1879 et mort en 1941, ce poète canadien écrit l'essentiel de son oeuvre entre 1896 et 1899 car, à partir de cette année, il vit interné dans des asiles pour des aliénés mentaux, incapable, à dix-neuf ans, de poursuivre sa production poétique dont la fortune littéraire se montrera exceptionnelle. Sous le titre *Émile Nelligan et son Oeuvre*, ses poèmes sont publiés en 1904 avec une préface "Émile Nelligan", de Louis Dantin, et le succès du livre est tel que quatre éditions verront le jour au cours de la première moitié du siècle.⁴

Nous promenant dans cette oeuvre fascinante de Nelligan dans le but d'y retrouver des échos et des affinités avec d'autres textes littéraires, nous nous sommes tout d'abord fixés sur l'influence que pourrait y exercer Baudelaire, influence que nous avons tout de suite ressentie comme significative. À partir de l'analyse de deux sonnets, "À une passante", du poète français, et "La passante", du poète québécois, nous avons proposé, dans un texte inaugural de la trilogie, que l'on considère le premier comme source d'inspiration du second, bien que la composition nelliganienne se présente enrichie par d'autres apports de la tradition littéraire, notamment celle liée aux poètes romantiques. Nous insistons encore, dans ce travail, sur l'habileté de Nelligan à amalgamer cet héritage afin de recréer un texte poétique nouveau, construit selon un schéma lyrique propre et sans recourir à l'imitation, à la parodie ou au pastiche. (SCHEINOWITZ, 2007)

Dans notre trilogie nelliganienne, un autre pan retenu concerne le rapprochement de deux poèmes, également deux sonnets, "Ma Bohème (Fantaisie)", de Rimbaud, et "Rêve de Watteau", de Nelligan, compositions que nous voyons sans lien généalogique mais qui autorisent une analyse de type structural en vue de dévoiler des zones d'intersection et d'indépendance. Nous estimons que cette deuxième confrontation pourrait fournir des jalons pour l'évaluation de la permanence des thèmes littéraires et des principes esthétiques à travers l'espace et le temps (SCHEINOWITZ, 2008).

Nous arrivons enfin au troisième moment de notre investigation et nous osons y faire un pas en avant, dans le sens d'élargir notre horizon de travail par l'introduction d'un second terme de comparaison n'appartenant pas au domaine de la francophonie mais s'insérant dans l'espace lusophone. Dans cette troisième étude, nous rapprochons Nel-

ligan d'un poète symboliste brésilien, Alphonsus de Guimaraens, né en 1870 à Ouro Preto (État du Minas Gerais) et mort en 1921. Celui-ci a écrit, à partir de 1899, cinq recueils poétiques,⁵ réunis dans le volume *Poesias*, publié sous la direction de Manuel Bandeira à Rio de Janeiro par le Ministère brésilien de l'Éducation, en 1938. "Ismália", poème faisant partie du recueil *Pastoral aos crentes do amor e da morte*, est écrit en portugais, bien que son auteur ait composé des poèmes en langue française, poèmes qui ont été rassemblés dans *Pauvre lyre*, recueil posthume revu par l'auteur et publié en 1921, par l'Editora Mineira d'Ouro Preto. Ces poèmes en français, par ailleurs, ont récemment été divulgués en France par Alain Vuillemin, qui a organisé une nouvelle édition de ce livre de poèmes francophones, publiée dans la collection "Pour une Terre interdite" par les Éditions Rafael de Surtis, en 2006.

"Ismália" et "L'Idiotie aux cloches", deux poèmes symbolistes qui disent la folie d'une femme et sa mort, dans une langue poétique marquée par une extrême musicalité. Voilà une double convergence entre les deux poèmes que nous analysons, convergence de forme imbriquée dans le contenu, car forme et contenu ne se séparent pas dans la création lyrique. D'après Emil Staiger, "mètre, rime et rythme surgissent à l'unisson des phrases. Ils ne se distinguent pas entre eux et on ne peut pas dire que la forme est ici et le contenu, là." (STAIGER, 1969, p. 26)

"Ismália" raconte l'histoire de cette femme qui, devenant folle, rêvait d'avoir la lune qu'elle voyait dans le ciel et sur la mer. Un soir, elle se jette dans la mer afin de rejoindre l'objet de son désir. "L'Idiotie aux cloches" relate l'histoire d'une femme qui voulait retrouver les cloches du Jeudi-Saint pour les avoir dans ses mains. Elle sortait aux heures vespérales pour les chercher et un jour son rêve est exaucé car on la retrouve, à l'aube, morte, dans un fossé.

On peut déceler une nouvelle convergence entre les deux poèmes dans la manière de présenter la démence des deux femmes, les deux poètes se fixant sur un seul aspect dans la description de celle-ci. Dans le cas du poète brésilien, il se concentre sur le désir d'Ismália de posséder la lune (qu'elle voyait dédoublée, dans le ciel et sur la mer), alors que l'Idiotie aux cloches du poète québécois rêvait d'avoir dans ses mains les cloches du Jeudi-Saint. Un autre rapprochement thématique peut être saisi si l'on focalise la mort des deux femmes. Nous remarquons que, dans les deux poèmes, celle-ci est marquée par une chute, leurs corps glissant soit dans la mer (Ismália), soit dans un fossé (l'Idiotie aux cloches). Un instantané se crée ainsi dans la mémoire du lecteur, à notation à la fois visuelle et auditive, car on retient que ces corps, en tombant, non seulement décrivent un mouvement descendant, mais on

pourrait presque entendre ou deviner le bruit de leur impact dans l'eau et dans le fossé. Cette convergence du regard des deux poètes dans la présentation matérielle de la mort n'est pas à négliger et on peut souligner sa valeur symbolique.

Si nous pénétrons dans la trame des deux poèmes, nous y découvrons une première divergence: dans la composition d'Alphonsus de Guimaraens, le personnage au coeur de l'inspiration poétique a une identité, c'est *Ismália*, prénom féminin qui figure comme titre du poème, alors que pour Nelligan, c'est *l'Idiot aux cloches*, avec une majuscule dans le titre, mais en minuscule au quatrième vers de la strophe III, le personnage étant plutôt désigné par le pronom *elle*, qui apparaît trois fois dans la strophe I et trois fois, également, dans la strophe II. Ce titre nelliganien souligne le vide identitaire du personnage; sans nom et sans identité, c'est sa folie qui est mise en exergue dès le début du poème.

Autre différence que l'on peut dégager dans la comparaison c'est que le premier vers du poème brésilien, "Quando *Ismália* enloqueceu" (*Quand Ismália est devenue folle*), suggère que celle-ci était saine d'esprit et qu'un jour elle devient folle, tandis que *l'Idiot aux cloches* est montrée comme étant aliénée depuis toujours. Le poète brésilien révèle plus d'indulgence et de commisération envers son personnage que son homologue canadien. Une subtile différence de ton glisse ainsi entre les deux poèmes, le premier adoptant une attitude plutôt romantique, car pleine d'illusions et de fantaisies et le second se révélant plus cruel et réaliste. Deux conceptions différentes et deux prises de positions philosophiques diverses face à la vie et à ses adversités.

Si *Ismália* est présentée entourée d'un halo d'irréalité et de rêverie, Nelligan montre *l'Idiot aux cloches* marquée par les stigmates de la folie: quand elle part, dans son délire, à la recherche des cloches qui l'obsèdent, elle "saigne" et "meurtrit ses pieds aux roches" (v. 3, 6, str. I); quand elle élève "tout au loin sa voix", on entend "de fous râles" (v. 8, 7, str. II) et le poète canadien n'hésite pas à la traiter avec la dérision habituelle que l'on dispensait autrefois, dans les villages des pays pauvres, aux fous, cible des railleries, notamment des enfants: "On lui disait: 'Fouille tes poches'. / - Nenni, sont vers les cieus romains" (v. 7, 8, st. I).

Outre les thèmes de la folie et de la mort liés à des femmes, d'autres rapprochements thématiques jalonnent les deux poèmes et méritent d'être ciblés dans cette analyse, comme celui qui se révèle à travers les mots *rêve / sonho*, dans leur forme nominale ou encore comme verbe, *rêver / sonhar*, présents dans "*Ismália*" ("Quando *Ismália* enloqueceu, / Pôs-se na torre a *sonhar*..." - v. 1, 2, str. I; "No *sonho* em que se perdeu"

- v. 5, str. II) ainsi que dans "L'Idiotie aux cloches" ("Elle rêvait des cathédrales" - v. 15, str. II; "Son rêve d'or fut exaucé" - v. 32, str. III). Nous voilà transportés, dans les deux contextes, dans le royaume de l'onirique et de la fantaisie, un monde où tout devient possible.

Autre présence commune aux deux textes poétiques, celle de *l'ange / o anjo*. Dans le poème brésilien, c'est Ismália qui, comme un ange, tend les ailes pour s'envoler: "E como um *anjo* pendeu / As asas para voar..." - v. 13, 14, str. IV; dans le poème canadien, "Un *ange* mit les cloches, cloches, / Lui mit toutes les cloches, / Là-haut, lui mit toutes aux mains" - v. 9, 10, 11, str. III. L'image de l'ange introduit dans les deux poèmes une donnée liée au sacré. Cet élément hiératique joue un rôle significatif dans le poème de Nelligan, où il est question de "cloches", "le Jeudi-Saint", "les cieus romains" (str. I), "heures vespérales", "cathédrales" (str. II) et enfin d'un "ange" (str. III). La folie baigne donc dans le sacré. Dans le poème d'Alphonsus de Guimaraens, c'est le mot "céu" (*ciel*), présent dans toutes les cinq strophes, qui contribue à créer le climat surnaturel et mystérieux où se situe la folie d'Ismália. Ici, l'insistance, la mélodie et la répétition sont utilisées par le poète brésilien pour suggérer l'intromission dans l'espace divin.

Comme dernier exemple de coïncidence thématique, nous rappelons qu'Ismália, "[...] dans son délire, / Dans la tour elle se mit à chanter..." ("E, no desvario seu, / Na torre pôs-se a cantar" - v. 9, 10, str. III), rejoignant de la sorte l'Idiotie aux cloches et ses refrains chantonnés "Ah ! lon lan laire" et "Ah ! lon lan laire et lon lan la", répétés aux trois strophes du poème, aux vers 5 et 12.

Cette convergence lexicale que nous venons d'examiner, révélatrice d'un parallélisme de contenu entre les deux textes poétiques, n'exclut pourtant pas la présence exclusive de termes dans l'un ou l'autre poème, leur assurant une caractéristique propre, sans que l'on entende des échos de leur trajectoire dans l'autre composition. Nous pensons notamment à l'emblématique "torre" (*tour*) qui figure deux fois dans le poème d'Alphonsus de Guimaraens, tout au début et dans la strophe III. Ce type de bâtiment, qui domine par sa hauteur, peut être associé à la poésie et à la folie, depuis que Hölderlin, le poète allemand, s'est enfermé dans sa tour de Tübingen, pour y vivre sa démence: "Quando Ismália enlouqueceu, / Pôs-se na torre a sonhar..." (*Quand Ismália est devenue folle, / Elle alla en la tour rêver...*) - v. 1, 2, str. I; "E, no desvario seu, / Na torre pôs-se a cantar..." (*Et, dans son délire, / Dans la tour elle s'est mise à chanter...*) - v. 9, 10, str. III. D'autre part, il conviendrait d'étudier, dans le poème de Nelligan, le sens symbolique introduit par des vocables tels que *mains, pieds, roches, saigner, meurtrir...*

Une discussion qui s'impose dans cette analyse comparative est celle liée au concept de "disposition de l'âme" (*Stimmung*), posé par Emil Staiger (STAIGER, 1969, p. 26 et s., p. 59), signifiant le "discret embrasement du monde dans le sujet lyrique" (STAIGER, 1969, p. 28)⁶ et qui se trouve à la base du lyrisme. L'émotion émerge, dans la poésie lyrique, sans qu'une distance se crée entre le sujet et l'objet et elle se présente comme étant *l'un-dans-l'autre*, selon l'expression d'Emil Staiger (STAIGER, p. 59 et s.). Celui-ci ajoute que le terme qu'il considère adéquat pour exprimer ce manque de distance est "se souvenir". A partir de ces fondements théoriques, on se demande qui exprime l'émotion poétique transmise au lecteur par les vers que nous examinons; autrement dit, il s'agit de savoir où se situe le sujet lyrique, dans le cas d' "Ismália" et de "L'Idiotte aux cloches". Nous remarquons que, dans les deux cas, nous sommes face au même procédé stylistique, par lequel le *je* lyrique s'efface, pour céder la place à l'objet même du récit poétique. Cette façon de "se souvenir" de ses émotions par effacement du sujet est bien différente de celle que l'on retrouve, par exemple, chez les poètes romantiques, comme Lamartine, dans "Le lac", où un *je* se souvient de manière explicite des scènes vécues, ou Vigny, qui délègue ses confidences à une tierce personne, Samson, Moïse ou au Loup.

La composition formelle d' "Ismália" est plus simple que celle de "L'Idiotte aux cloches", car le premier poème est formé de cinq quatrains comprenant un total de vingt vers et le second de trois strophes plus longues, chacune ayant douze vers, l'ensemble totalisant trente-six vers. Nous remarquons aussi, en comparant les deux poèmes, que la diction d' "Ismália" est unitaire et marquée par la continuité, alors que "L'Idiotte aux cloches" présente une construction tripartite, étant donné que chacune des trois strophes, numérotées en chiffres romains, forme un sous-ensemble ayant une certaine autonomie et réitérant le même schéma structural et mélodique, comme si à chaque début de strophe on renouvelait le cycle d'une chanson ou d'une romance toujours recommencée. Chaque strophe finit par un refrain de quatre vers, identiques, si l'on considère les deux premières strophes et avec des modifications, dans le cas de la dernière strophe.

En ce qui concerne le choix du type de vers utilisé par Alphonsus de Guimaraens et par Nelligan dans leurs compositions, nous constatons qu'ils se servent des vers le mieux adaptés à l'expression de leur message poétique, la *redondilha maior* ou heptamètre (vers de sept pieds), dans le premier cas, et l'octosyllabe (vers de huit pieds), dans le second. Ces deux mètres se prêtent bien à traduire la musicalité qui caractérise les deux compositions et nous estimons que, malgré la disparité appa-

rente, il y a au contraire une équivalence entre les deux types de vers, cela s'expliquant par la structure syllabique des mots dans le contexte poétique, différente dans les deux langues, car spécifique à chaque système phonologique, la versification du portugais acceptant plus volontiers les vers impairs que celle du français, qui se montre plus ouverte à l'hexamètre, à l'octosyllabe et au décasyllabe, autrement dit, aux vers pairs. En effet, quoique Du Bellay et d'autres poètes, aussi bien du XVI^e que du XVII^e siècle, les aient pratiqués, les vers impairs introduisent un déséquilibre de rythme et sont peu utilisés par les poètes du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Ces vers sont cependant remis à l'honneur à la fin du XIX^e siècle, par les symbolistes: Verlaine, percevant un certain charme dans ce déséquilibre, qui transmettait l'impression que les vers impairs boitaient joliment, encourage même leur utilisation, dans la célèbre strophe de son "Art poétique": "De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair, / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose".

Dans la tradition lyrique du portugais, par contre, le vers de sept pieds, la *redondilha maior*, prédomine, notamment dans les quatrains et dans les chansons populaires, pour traduire, par le rythme et la musicalité des vers, l'émotion poétique tendre et spontanée, autrement dit, le lyrisme. Du point de vue des lois métriques, c'est le vers le plus simple car, la dernière syllabe étant accentuée, il admet que les autres accents retombent sur n'importe quelle autre syllabe, bien que le schéma canonique de la poésie lyrique préconise l'accent sur la troisième et la septième syllabes. Déjà fréquent dans les chansons médiévales, ce vers de sept pieds est courant, seul ou combiné avec d'autres mètres, dans les *cantigas de roda*, les chansons de ronde ("Ciranda, cirandinha / Vamos todos cirandar / Vamos dar a meia volta / Volta e meia vamos dar"⁷), dans les chansons folkloriques ("Como pode o peixe vivo / Viver fora da água fria? / Como poderei viver / Sem a tua companhia"⁸) et dans toute sorte de poèmes lyriques de toutes les époques, au Brésil et au Portugal. Nous illustrons cette présence marquante de la *redondilha maior* avec quelques exemples significatifs de la littérature brésilienne: "Minha terra tem palmeiras / Onde canta o Sabiá; / As aves, que aqui gorgeiam, / Não gorgeiam como lá. / Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossos bosques têm mais vida, / Nossa vida mais amores. / Em cismar, sozinho, à noite, / Mais prazer encontro eu lá; / Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o Sabiá."⁹ (Gonçalves Dias); "Oh ! que saudades que tenho / Da aurora da minha vida, / Da minha infância querida / Que os anos não trazem mais! / Que amor, que sonhos, que flores, / Naquelas tardes fagueiras

/ À sombra das bananeiras, / Debaixo dos laranjais!"¹⁰ (Casimiro de Abreu); "Pelas rosas, pelos lírios, / Pelas abelhas, sinhá, / Pelas notas mais chorosas / Do canto do sabiá, / Pelo cálice de angústias / Da flor do maracujá!"¹¹ (Fagundes Varela); "Ora, se deu que chegou / (isso já faz muito tempo) / no bangüê dum meu avô / essa negra bonitinha / chamada negra Fulô. // Essa negra Fulô! / Essa negra Fulô! // Ó Fulô! Ó Fulô! / (Era a fala da Sinhá) / - Vai forrar a minha cama / pentear os meus cabelos / vem ajudar a tirar / a minha roupa, Fulô! // Essa negra Fulô!"¹² (Jorge de Lima); "Vou-me embora pra Pasárgada / Lá sou amigo do rei / Lá tenho a mulher quer quero / Na cama que escolherei / Vou-me embora pra Pasárgada"¹³ (Manuel Bandeira); "Nossa terra tem coqueiros, / sapotis e manguezais, / tamarindos e jaqueiras, / quixabeiras e umbuzeiros, / cajueiros e jambeiros, / que não mais encontram leira: / até mesmo as bananeiras / já rareiam nos pomares / e de nossos avatares - / temporais, tempos, temperos"¹⁴ (Maria da Conceição Paranhos).

Le poème de Nelligan est donc écrit en octosyllabes (chaque strophe de douze vers est formée, en vérité, de dix octosyllabes, d'un vers de quatre pieds et un vers de six pieds). L'octosyllabe est le plus ancien vers du français, déjà attesté à la fin du X^e siècle, dans la *Vie de saint Léger*. C'est le vers par excellence de la poésie lyrique et des chansons, depuis le Moyen Âge; on constate cependant que, dans la poésie médiévale, il a été utilisé dans tous les genres, moins souvent dans la poésie épique (*Gormont et Isembart*), que dans les romans d'aventure, la poésie didactique, les fabliaux, le *Roman de la Rose*, les farces et les mystères. Parfois, il présente une pause accentuelle, après la quatrième syllabe, mais, comme il est court, il est généralement conçu pour être émis d'un seul jet de voix et accentué sur la dernière syllabe. Pour illustrer l'emploi de l'octosyllabe au Moyen Âge, nous citons quelques vers de Bérroul, trouvère anglo-normand, qui l'utilise, vers 1170, dans son long poème *Roman de Tristan*: "Seignors, I. grant pierre lée / Out u mileu de cel rochier. / Tristan i saut molt de légier. / Li vens le fiert entre les dras, / Qui'l defent qu'il ne chie a tas. / Encor clament Cornevalan / Cele pierre "le Saut Tristan"... / Tristan saut sus, l'araine ert mobile... / Cil l'atendent defors l'eglise, / Mais por noient: Tristan s'en vet! / Bele merci Dex li a fait. / La rivièrre granz sauz s'enfuit: / Molt par ot bien le feu qui bruit! / N'a corage que il retort: Ne puet plus corre que il cort"¹⁵.

L'octosyllabe, c'est un vers qui convient tout à fait aux passages lyriques du français et dès qu'un poète veut donner un ton intimiste à son texte, il s'en sert. Ainsi Corneille l'a-t-il utilisé, après une série d'alexandrins: "Toute votre félicité / Sujette à l'instabilité / En moins

de rien tombe par terre". De même La Fontaine l'emploie souvent, seul ou mêlé à des vers plus longs: "Une Grenouille vit un Boeuf / Qui lui sembla de belle taille. / Elle, qui n'était pas grosse en tout comme un oeuf, / Envieuse, s'étend, et s'enfle, et se travaille, / Pour égaler l'animal en grosseur"; "D'où vient que personne en la vie / N'est satisfait de son état? / Tel voudrait bien être soldat / À qui le soldat porte envie. // Certain Renard voulut, dit-on, / Se faire loup. Hé ! qui peut dire / Que pour le métier de mouton / Jamais aucun loup ne soupire?"

Les poètes du XIX^e et du XX^e siècles utilisent aussi le vers de huit pieds, seul ou avec d'autres mètres: "Avez-vous vu dans Barcelone, / Une Andalouse au sein bruni? / Pâle comme un beau soir d'automne! / C'est ma maîtresse, ma lionne! / La marquesa d'Amaëgui!" (Musset); "Tes pas, enfants de mon silence, / Saintement, lentement placés, / Vers le lit de ma vigilance / Procèdent muets et glacés" (Valéry); "Le ciel est, par-dessus le toit, / Si bleu, si calme! / Un arbre, par-dessus le toit, / Berce sa palme" (Verlaine); "Mon beau navire ô ma mémoire / Avons-nous assez navigué / Dans une onde mauvaise à boire / Avons-nous assez divagué / De la belle aube au triste soir" (Apollinaire); "Elle est debout sur mes paupières / Et ses cheveux sont dans les miens, / Elle a la forme de mes mains, / Elle a la couleur de mes yeux, / Elle s'engloutit dans mon ombre / Comme une pierre sur le ciel" (Éluard); "Vivre une sonorité légère / parmi les citrons, le soleil // un absolu de l'éphémère. // Nous renaîtrons au temps cruel // du moins // ce ne sera pas sans l'avoir démenti / avec ce petit point d'infailible" (Marie-Claire Bancquart).

L'octosyllabe est également le mètre de plusieurs chansons populaires françaises, de même que la *redondilha maior* par rapport à la langue portugaise: "Le roi Renaud de guerre vint, / Portant ses tripes en sa main. / Sa mère était sur le créneau / Qui vit venir son fils Renaud"; "Cadet Rousselle a trois maisons, / Qui n'ont ni poutres ni chevrons. / C'est pour loger les hirondelles, / Que direz-vous d' Cadet Rousselle, / Ah! Ah! Ah! Oui vraiment, / Cadet Rousselle est bon enfant"; "Il était un petit navire, / dessus la mer s'en est allé. // A bien été sept ans sur mer, / sans jamais la terre aborder. // Au bout de la septième année, / les vivres vinrent à manquer. // Faut tirer à la courte paille / pour savoir qui sera mangé" ...

La phrase de Valéry, "Les routes de Musique et de Poésie se croisent"¹⁶, signalant les rapports étroits entre les deux arts et rappelant qu'à l'origine toute poésie était chantée et accompagnée d'instruments musicaux, s'applique bien à notre cas de figure, car "Ismália" et "L'Idiotie aux cloches" sont deux poèmes fortement marqués par

la musicalité. Les titres des deux poèmes annoncent déjà le ton et la cadence des deux compositions, proches de la musique. “Is-má-lia” est un vers de trois pieds, le deuxième, marqué d’un accent, vient précédé et suivi de syllabes atones. Sa sonorité s’accroît par une double répétition vocalique, celle du a accentué, qui s’adoucit en a inaccentué (soulignés ci-dessus) et celle de la voyelle atone initiale i, qui atténue sa sonorité à la fin du mot, sous la forme d’une semi-voyelle, “Is-má-lia”. Quant au titre du poème de Nelligan, “L’Idiote aux cloches”, nous proposons de le lire en scandant ses éléments en quatre unités métriques, en conservant la synérèse, en introduisant une élision et en sentant bien l’assonance qui frappe les deuxième et quatrième pieds, assonance que nous avons mise en relief ci-dessus.

Ces deux titres intègrent leurs textes poétiques respectifs, ils leur sont soudés et on ne saurait les modifier. Ici réside une spécificité propre à la poésie et à la musique, qui par ailleurs nous a toujours intriguée: l’impossibilité de modifier le moindre détail lié à leur forme ou le refus à toute tentative d’atteinte à l’intégralité de leur phrasé mélodique. De même que toutes les grandes oeuvres poétiques (et musicales), “Ismália” et “L’Idiote aux cloches” sont comme les diamants purs qu’on ne saurait jamais couper, car, immuables, ils existent pour toujours.

Les procédés utilisés par Alphonsus de Guimaraens pour rapprocher son poème de la musique sont la répétition (“Viu” (v. 3) / “Viu” (v. 4); “lua” (v. 3) / “lua” (v. 4); “Queria” (v. 7) / “Queria” (v. 8); “lua” (v. 15) / “lua” (v. 16); “asas” (v. 14) / “asas” (v. 17) et surtout la répétition obsédante de deux unités lexicales, présentes dans chaque strophe du poème, “céu” (v. 3, 7, 11, 15 et 19) et “mar” (v. 4, 8, 12, 16 et 20), l’emploi d’antonymes (“subir” (v. 7) / “descer” (v. 8); “perto” (v. 11) / “longe” (v. 12); “subir” (v. 19) / “descer” (v. 20)) et d’oppositions (“céu” (v. 3) / “mar” (v. 4); “alma” (v. 19) / “corpo” (v. 20)), l’allitération (“Sua alma subiu ao céu” (v. 19); “Seu corpo desceu [...]” (v. 20); “As asas [...]” (v. 17); “Ruflaram de par em par” (v. 19)) et les assonances et rimes internes (“Queria subir ao céu”(v.7); “Na torre pôs-se a cantar” (v. 10); “Estava perto do céu” (v. 11); “As asas para voar” (v. 14)).

Un autre élément fondamental pour l’enrichissement de la musicalité du poème brésilien est sa rime monocorde, en ton de mélodie, car tout le texte poétique se construit en faisant appel aux mêmes rimes, en “eu” et en “ar”, des rimes masculines (aiguës ou oxytones, selon la nomenclature de la versification brésilienne), disposées dans chaque strophe conformément au schéma *a-b-a-b* des rimes croisées. Le choix du poète d’utiliser les mêmes rimes *a* et *b* tout au long des cinq strophes

du poème crée une sorte de martèlement monotone que nous voyons comme intentionnel, représentant une quête exaspérée du poète pour s'approcher de la musique...

Last but not least, le rythme ternaire du poème "Ismália" contribue également à assurer une mélodie poétique servant à exprimer l'état d'âme et l'émotion du sujet lyrique. Pour battre la mesure de ce poème à trois temps, on se sert de deux temps forts et d'un temps faible, celui-ci intercalé entre les deux premiers. Les deux accents forts retombent sur les deuxième et septième pieds ("No sonho em que se perdeu, / Banhau-se toda em lua... / Queria subir ao céu, / Queria descer ao mar..." - v. 5, 6, 7, 8), sauf dans la première strophe, qui reçoit l'accent fort au troisième et au septième pieds (v. 1) et aux premier et septième pieds (v. 2, 3 et 4) ("Quando Ismália enlouqueceu, / Pôs-se na torre a sonhar... / Viu uma lua no céu, / Viu outra lua no mar" - v. 1, 2, 3, 4); le premier vers de la strophe III fait aussi exception au rythme de l'ensemble de la composition, car le premier accent fort du vers retombe sur la syllabe initiale et il vient souligné par la présence d'une virgule, "E, no desvario seu", alors que celle-ci est supprimée au premier vers de la strophe suivante, "E como um anjo pendeu", qui récupère le rythme dominant. D'autre part, l'accent secondaire agit sur le quatrième pied de chaque vers des strophes, sauf au premier vers de la première et de la troisième strophe ainsi qu'au troisième et au quatrième vers de la deuxième strophe et aux trois derniers de la dernière strophe, dont les accents secondaires frappent le cinquième pied, dans les sept cas. Les déplacements rythmiques que nous avons signalés sont par ailleurs significatifs et s'intègrent à la thématique du texte, ainsi celui du premier vers de la troisième strophe annonce la mort d'Ismália et ceux des deux derniers vers du poème, son accomplissement.

Dans le but de faire sentir la cadence rythmique de la *redondilha maior* telle qu'elle est immortalisée par Alphonsus de Guimaraens dans son poème, nous présentons ici le schéma rythmique du poème "Ismália" et, pour bien le saisir, nous rappelons que le premier et le troisième accents sont forts et le deuxième, faible: 3 / 5 / 7 // 1 / 4 / 7 // 1 / 4 / 7 // 1 / 4 / 7 (1^{ère} strophe); 2 / 4 / 7 // 2 / 4 / 7 // 2 / 5 / 7 // 2 / 5 / 7 (2^{ème} strophe); 1 / 5 / 7 // 2 / 4 / 7 // 2 / 4 / 7 // 2 / 4 / 7 (3^{ème} strophe); 2 / 4 / 7 // 2 / 4 / 7 // 2 / 4 / 7 // 2 / 4 / 7 (4^{ème} strophe); 2 / 4 / 7 // 2 / 5 / 7 // 2 / 5 / 7 // 2 / 5 / 7 (5^{ème} strophe).

Après avoir examiné la musicalité du poème "Ismália" sous toutes les coutures, c'est-à-dire, du point de vue de sa mélodie, ses rimes et ses rythmes, notre conclusion va dans le sens de reconnaître que cette spécificité de la poésie est singulière et se départ de celle de la musique.

Et de reprendre la phrase de Valéry citée ci-dessus, pour en extraire toutes les conséquences: comme le dit Daniel Briolet, à propos des routes valériennes mises en parallèle, celle de la Poésie et celle de la Musique, elles "Se croisent, oui. Mais ne se confondent jamais."¹⁷ En effet, en regardant de plus près la question, nous constatons que la musique joue sur un registre bien différent de celui de la poésie, car elle fait appel à la différence de hauteur des sons, donc aux notes de la gamme, alors que la poésie mise sur la différence de nature des sons, les mots ayant une longueur et un timbre, en conformité avec le système phonologique de chaque langue, et la phrase poétique, un rythme et des rimes, selon les canons esthétiques dictés par la versification. Si la musique se met en oeuvre par l'intermédiaire des instruments, dont la voix humaine, la poésie est un privilège absolu de celle-ci. Leur but reste cependant le même, émouvoir celui qui s'en approche et les découvre.

De toute façon, ce qui nous intéresse ici, c'est de vérifier en quoi on peut rapprocher le poème d'Alphonsus de Guimaraens de celui de Nelligan et il convient donc d'examiner maintenant la musicalité de "L'Idiot aux cloches", qui nous paraît tout aussi intense et forte que celle d' "Ismália". En fait, les deux poèmes rivalisent de musicalité, mais leurs auteurs se servent, dans leur quête poétique, de moyens divers pour l'exprimer.

La musicalité de son poème, Nelligan l'innove, par rapport à celui d'Alphonsus de Guimaraens, par l'utilisation d'un *refrain* ainsi que d'un *refrain secondaire interne*. Chacune des trois strophes du poème de Nelligan s'organise en deux parties homologues, composées de deux vers introductifs, suivis tout d'abord d'un refrain secondaire interne (renouvelé au milieu de chaque strophe) et du refrain proprement dit (répété littéralement, cette fois-ci, à la fin des strophes).

Le refrain proprement dit apparaît aux quatre derniers vers de chaque strophe, c'est-à-dire aux vers 9, 10, 11 et 12, comme une répétition (presque)¹⁸ identique, en ce qui concerne les deux premières strophes et modifiée, dans la dernière strophe du poème:

"[...]

Je veux trouver les cloches, cloches,
Je veux trouver les cloches
Et je les aurai dans mes mains."
Ah ! lon lan laire et lon lan la.
(strophe I)

"Je veux trouver les cloches, cloches,
Je veux trouver les cloches

Et je les aurai dans mes mains.”
Ah ! lon lan laire et lon lan la.
(strophe II)

Un ange mit toutes les cloches,
Lui mit toutes les cloches,
Là-haut, lui mit toutes aux mains.
Ah ! lon lan laire et lon lan la.
(strophe III)

Dans le refrain des deux premières strophes, c'est l'Idiotte aux cloches qui parle, le refrain de la strophe I ne reproduisant ses paroles qu'à partir du deuxième vers de sa réplique, qui commence donc avant le refrain (ce constat peut être observé par les guillemets d'ouverture, qui précèdent le refrain et sont déplacés dans la strophe II); bien que ces deux refrains soient identiques, nous remarquons cependant que, du point de vue graphique, il y a une divergence concernant l'alignement des vers. Celui-ci est décalé vers la droite au premier vers du premier refrain, alors que, dans la deuxième strophe, le recul de l'alignement se fait au deuxième vers du refrain. Quant au troisième refrain, il suit la disposition formelle du second et se distingue des deux premiers parce que ce n'est plus l'Idiotte aux cloches qui parle, mais le poète ou la voix de celui qui le remplace pour exprimer l'émotion lyrique du texte, en l'occurrence pour raconter la mort du personnage (les guillemets y sont par ailleurs abolis). L'alignement des vers de la première strophe présentés ci-dessus est donc différent de celui des deux autres strophes et nous nous demandons s'il exprime bien une intention du poète ou s'il s'agit d'une faute d'inattention. En effet, dans les strophes II et III, c'est le second vers du refrain qui est décalé vers la droite, justement le vers construit en six pieds ("Je veux trouver les cloches", str. II et "Lui mit toutes les cloches", str. III), en opposition aux autres, qui mesurent huit pieds.

Le dernier segment du refrain, "Ah ! lon lan laire et lon lan la", appartient, à vrai dire, au domaine de la chanson, il imite celle-ci. Cet élément du refrain final vient déjà annoncé, dans les trois strophes, par un premier fredonnement qui, comme dans les chansons, apparaît sous une forme coupée et interrompue, au cinquième vers de chaque strophe, donc aux vers 5, 24 et 36 des strophes I, II et III, respectivement: "Ah ! lon lan laire", alors que, à la fin de chaque strophe, il se montre en son intégralité: "Ah ! lon lan laire et lon lan la".

La présence d'un refrain, c'est-à-dire la reprise de quelques vers à la fin de chaque couplet est habituelle dans les chansons et les poésies populaires ainsi que dans les chansons paysannes de par le monde (*Volkslieder, folk-song*). Cette répétition accentue la musicalité de l'ensemble et y introduit un climat de joie car elle suggère la présence d'un auditoire pour écouter le poème et chacun est de la sorte invité à participer au chant. Ici, le refrain du poème "L'Idiotte aux cloches" fonctionne comme un clin d'oeil que l'on fait au lecteur, qui est ainsi sollicité à adhérer au chant poétique et à la joie du moment. Ce refrain peut aussi nous rappeler la mélodie incohérente qui berce les fous ou dont se bercent les fous.

Quant au refrain secondaire interne, il est formé par les vers 3, 4, 5 et 6 de chaque strophe. Chaque fois différent dans les trois strophes, le troisième vers est repris par le sixième, entièrement, dans le cas des strophes II et III et avec une légère modification, dans la strophe I. Quant au cinquième vers, il annonce, nous l'avons déjà dit, le dernier vers du refrain, qui paraîtra plus loin, au vers 12, en se montrant ici de façon interrompue. Cette interruption est d'autant plus sentie qu'elle coupe également le rythme du poème qui, construit en octosyllabes, devient ici un vers de quatre syllabes. Ce cinquième vers introduit donc une suspension de la voix et un changement de rythme et de timbre, qui glisse de son statut poétique vers celui de la chanson:

Elle a saigné ses pieds aux roches
À les chercher dans les soirs maints,
Ah ! lon lan laire,
Elle a meurtri ses pieds aux roches;
(strophe I)

Elle rêvait des cathédrales
Et des cloches dès de longs mois;
Ah ! lon lan laire,
Elle rêvait des cathédrales,
(strophe II)

Dans la nuit du retour des cloches
L'idiote avait trépassé;
Ah ! lon lan laire,
Dans la nuit du retour des cloches,
(strophe III)

Ainsi que le refrain que nous avons examiné auparavant, ces trois ensembles de vers sont très mélodieux. Leur structure est propice à accueillir les sonorités propres à l'inspiration poétique lyrique, car, en résumant l'analyse présentée ci-dessus, nous constatons que cette structure comprend la répétition d'un vers, au début et à la fin de l'ensemble (vers 3 et 6), un vers singulier et autonome (v. 4) et un vers chantonné, sans paroles, imitation d'un chant et interrompu dans son élocution (v. 5)...

Nelligan utilise encore, dans son poème, d'autres procédés, plus conventionnels, pour lui procurer des harmonies musicales, comme la répétition lexicale ("cloches" - présent au titre du poème, aux vers 1, 9, 10 - str. I; v. 4, 9, 10 - str. II; v. 3, 6, 9, 10 - str. III) et les assonances et rimes internes ("Jeudi-Saint sur les chemins" - v. 2, str. I; "saigné ses pieds" - v. 3, str. I; "Elle allait solitaire" - v. 2, str. II; "Elle rêvait" - v. 3, str. II; "Elle rêvait" - v. 6, str. II; "tout à coup, en de fous"; "trepasse" - v. 4, str. III).

Arrivés en bout du parcours, notre conclusion sera de soutenir la permanence des thèmes littéraires à travers l'espace et le temps. Dans des territoires d'Amérique distants les uns des autres, qu'ils soient au nord ou au sud de l'équateur, au Canada ou au Brésil, deux poètes se rencontrent pour aborder un même thème poétique. Tandis qu'Alphonsus de Guimaraens transforme la folie d'une femme en beauté, la pitié de Nelligan envers la démence prend une connotation ludique. Il voit les misères de la vie comme un jouet, peut-être dans un signe annonciateur de sa propre folie, en train de naître. Tous les deux affirment toutefois l'immortalité de la poésie.

Notes

1. GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia*. Anthologie organisée par Gladstone Chaves de Melo. Collection "Nossos Clássicos", publiée sous la direction d'Alceu Amoroso Lima et Roberto Alvim Correa, n° 19. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1958, p. 70-71.
2. NELLIGAN, Émile. *Poésies complètes*. 1896-1941. Nouvelle édition entièrement refondue d'après l'édition critique de 1991, préparée par Réjean Robidoux et Paul Wyczynski, Montréal: Bibliothèque québécoise, 1992, p. 182-183.
3. STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética (Grundbegriffe der Poetik)*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1969.
4. NELLIGAN, Émile. Édition princeps: *Émile Nelligan et son Oeuvre*, Montréal: Librairie Beauchemin, 1903, [viii], 164 p. Paru en février 1904 avec la préface "Émile Nelligan" de Louis Dantin; 2^{me} éd., Montréal: Édouard Garand, 1925, [viii], xxxix, 166 p.; 3^{me} éd., Montréal: Imprimerie Excelsior, 1932, [viii], xlviii, 166 p., avec "Notes pour la troisième édition" (p. xxxix-xlviii) par le père Thomas-M. Lamarche; 4^{me} éd., sous le titre *Poésies*, Montréal: Fides, 1945, 232 p., la préface de Dantin a pour titre "Le poète", à la fin du

volume "Notes et variantes" (p. 223-228), dans plusieurs sections l'ordre des poèmes est modifié.

5. GUIMARAENS, Alphonsus de. *Septenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara Ardente*. Rio de Janeiro: Tip. de Leuzinger e Comp., 1899, 168 p.; *Dona Mística*. Rio de Janeiro: Tip. de Leuzinger e Comp., 1899, 159 p.; *Kiriále*, Porto: Tip. Universal, 1902; *Pauvre lyre*. Ouro Preto: Editora Mineira, 1921, 62 p.; *Pastoral aos crentes do amor e da morte*. São Paulo: Monteiro Lobato e Comp., 1923, 159 p.
6. Cf. Friedrich Theodor Vischer. *Estética*, 2^e ed., Munich, 1923, vol. VI, p. 208. Apud STALGER, E. Op. cit., p. 28.
7. Ronde, petite ronde / Allons tous faire la ronde / Allons, faisons demi-tour / Allons, demi-tour faisons" (Comptine brésilienne) (Traduction inédite de Celina Scheinowitz)
8. "Comment peut poisson vivant / Vivre hors de l'eau froide ? / Et comment je pourrais vivre / Hors de ta compagnie" (Chanson folklorique brésilienne) (Traduction inédite de Celina Scheinowitz)
9. "Il est des palmiers en mon pays / Où chante le sabiá; / Les oiseaux ne chantent pas ici / Comme ils chantent chez moi. // Notre ciel a plus d'étoiles / Plus de fleurs ont nos vals / Nos bois ont plus de vie / Notre vie plus d'amour aussi. // En y songeant, seul, la nuit, / J'ai plus d'aise chez moi; / Il est des palmiers en mon pays / Où chante le sabiá." (Gonçalves Dias) (Traduction de Didier Lamaison)
10. "Oh! Que de nostalgies / De l'aurore de ma vie, / De mon enfance chérie / Qu' à jamais le temps a ravie! / Que d'amour, que de rêves fleuris, / En ces douces soirées / À l'ombre des bananiers / Et sous les orangers!" (Casimiro de Abreu) (Traduction de Didier Lamaison)
11. "Par les roses, par les lys, / Par les abeilles, ô ma diva, / Par les notes qui gémissent / Dans le chant du sabiá, / Par les angoisses du calice / De la fleur de maracujá!" (Fagundes Varela) (Traduction d'Adrienne Álvares de Azevedo Macedo, révisée par Didier Lamaison)
12. "Or, il arriva un jour / (il y a longtemps de cela) / à la ferme de grand-père / une jolie petite négresse / appelée Fulô-la-négresse // Ah la négresse Fulô ! / Ah la négresse Fulô ! // Fulô! Viens ici Fulô! / (C'était la voix de la Maitresse) / - Viens faire mon lit / peigner mes cheveux, / Viens m'aider à me / déshabiller, Fulô! // Ah la négresse Fulô!" (Jorge de Lima) (Traduction de Lilian Pestre de Almeida)
13. "Je veux aller à Pasárgada / Là-bas je suis l'ami du roi / Là-bas j'aurai la femme que je veux / Dans le lit que je choisirai / Je veux aller à Pasárgada" (Manuel Bandeira) (Traduction d'Isabel Meyrelles)
14. "Notre pays a des cocotiers / des sapotilles et des manguiers / des arganiers et des phytolaques / des cajous et des jamerosières / qui n'ont plus de sillon comme lit: / et même les beaux bananiers / deviennent rares dans les vergers / et s'esquivent de nos avatars - / ouragans, temps, assaisonnements" (Maria da Conceição Paranhos) (Traduction inédite de Celina Scheinowitz)
15. BÉROUL. Roman de Tristan. Éd. F. Michel, t. I (v. 914-928). Apud: LAGARDE, André et MICHARD, Laurent. *Moyen Âge*. Les grands auteurs français au programme I. Collection Textes et littérature. Paris: Bordas, 1963, p. 50. [Traduction en français moderne par ces auteurs, à la même page: "Seigneurs, une grande pierre large / Était au milieu de ce rocher. / Tristan y saute très légèrement. / Le vent s'engouffre dans ses habits / Et l'empêche de tomber lourdement. / Les Cornouaillais appellent encore / Cette pierre "Le saut de Tristan" ... / Tristan saute: le sable était mou... / Les autres l'attendent devant l'église, / Mais en vain: Tristan s'en va! / Dieu lui a fait une belle grâce. / Sur le rivage, à grands sauts, il s'enfuit: / Il entend bien le feu qui bruit! / Il n'a pas le cœur à retourner: / Il ne peut courir plus vite qu'il ne court."]

16. Apud BRIOLET, Daniel. *La Poésie et le Poème*. Collection "Balises", dirigée par Henri Mitterand, Série "Genres et mouvements". Paris: Nathan, 2002, p. 21.
17. Cf. Note précédente.
18. Nous expliquerons cette restriction au paragraphe suivant, après la citation ci-dessous.

Références

- ALMEIDA, Lilian Pestre de. Jorge de Lima: quelques poèmes afro-brésiliens. Lecture et traduction. In: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 30, 1978, p. 23-38.
- BRIOLET, Daniel. *La Poésie et le Poème*. Collection "Balises", genres et mouvements, dirigée par Henri Mitterand. Paris: Nathan, 2002.
- CARNEIRO, Izabel Patriota P. et alii (org.). *Anthologie de la poésie romantique brésilienne*. Édition bilingue. Poèmes choisis par Izabel Patriota P. Carneiro, présentés par Didier Lamaison et préfacés par Alexis Bueno. Traduits du brésilien par Adrienne Álvares de Azevedo Macedo, Didier Lamaison et Cécile Tricoire. Paris: Eulina Carvalho / Éditions UNESCO, 2002.
- CHEVALIER, Jean-Claude et alii. Chapitre "La Versification" (p. 437-468). In : *Grammaire Larousse du français contemporain*. Paris: Librairie Larousse, 1964.
- FELX, Jocelyne. La forme a valeur d'or. In : NELLIGAN, Émile. *Poèmes choisis*. Le récit de l'ange. Saint-Hippolyte (Québec): Éditions du Noroît, 1997.
- DE GUIMARAENS, Alphonsus. *Poesia*. Choix et présentation par Gladstone Chaves de Melo. Collection "Nossos Clássicos", publiée sous la direction d'Alceu Amoroso Lima et Roberto Alvim Correa, n° 19. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1958.
- DE GUIMARAENS, Alphonsus. *Pauvre lyre*. Texte établi par Alain Vuillemin. Collection "Pour une Terre interdite". Cordes-sur-Ciel (France): Rafael de Surtis, 2006.
- GERMAIN, F. *L'art de commenter un poème lyrique*. Collection "Expliquez-moi". Paris: Les Éditions Foucher, s. d.
- LAGARDE, André et MICHARD, Laurent. *Moyen Âge*. Collection "Textes et Littérature". Paris: Bordas, 1963.
- NELLIGAN, Émile. *Poésies complètes (1894-1941)*. Nouvelle édition entièrement refondue d'après l'édition critique de 1991, préparée par Réjean Robidoux et Paul Wyczynski, professeurs à l'Université d'Ottawa. Montréal: Bibliothèque Québécoise, 1992.
- PEREYR, Roberval. *A unidade primordial da lírica moderna*. Feira de Santana: UEFS / Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000.
- PALLOTTINI, Renata (Préface et sélection). *Anthologie de la poésie brésilienne*. Édition bilingue. Traductions d'Isabel Meyrelles. Paris: Éditions Chandeigne, 1998.
- SCHEINOWITZ, Celina. D'une passante l'autre: Baudelaire et Nelligan en dialogue. In: *CANADART XIV*, Revista do Núcleo de Estudos Canadenses, Universidade do Estado da Bahia, v. 14, jan./dez. 2007. Sous presse.
- SCHEINOWITZ, Celina. Deux scènes campagnardes: Rimbaud et Nelligan en parallèle.
In: OLIVEIRA, Humberto L. L. et SEIDEL, Roberto. *Pós-colonialismo, globalização : culturas e desenvolvimento em questão*. Feira de Santana : Universidade Estadual de Feira de Santana, 2008, p. 77-92. Sous-presse.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

ISMÁLIA

Quando Ismália enlouqueceu, Pôs-se na torre a sonhar... Viu uma lua no céu, Viu outra lua no mar.	Quand Ismália est devenue folle Elle alla en la tour rêver... Elle vit une lune au ciel, Elle vit autre lune en mer.
No sonho em que se perdeu, Banhou-se toda em luar... Queria subir ao céu, Queria descer ao mar	Dans le rêve où elle se perdit, Elle se baigna au clair de lune... Elle voulait monter au ciel, Elle voulait descendre en mer
E, no desvario seu, Na torre pôs-se a cantar... Estava perto do céu, Estava longe do mar...	Et, toute entière à son délire, Dans la tour, se mit à chanter... Elle était près du ciel, Elle était loin de la mer...
E como um anjo pendeu As asas para voar... Queria a lua do céu, Queria a lua do mar...	Et comme un ange elle étendit Ses ailes pour alors voler... Elle voulait la lune du ciel, Elle voulait la lune de la mer...
As asas que Deus lhe deu Ruflaram de par em par... Sua alma subiu ao céu, Seu corpo desceu ao mar...	Les ailes que Dieu lui donna Elle les battit deux par deux... Son âme monta au ciel, Son corps descendit dans la mer...

Alphonsus DE GUIMARAENS. *Poesia*, p. 70-71. Traduction de Celina Scheinowitz.

L'IDIOTE AUX CLOCHES

I

Elle a voulu trouver les cloches
Du Jeudi-Saint sur les chemins;
Elle a saigné ses pieds aux roches
À les chercher dans les soirs maints,

Ah! lon lan laire,
Elle a meurtri ses pieds aux roches;
On lui disait: "Fouille tes poches."
- "Nenni, sont vers les cieux romains:
Je veux trouver les cloches, cloches,
Je veux trouver les cloches
Et je les aurai dans mes mains."
Ah! lon lan laire et lon lan la.

II

Or vers les heures vespérales
Elle allait, solitaire, aux bois.
Elle rêvait des cathédrales
Et des cloches dès de longs mois;
Ah! lon lan laire,
Elle rêvait des cathédrales,
Puis tout à coup, en de fous râles
S'élevait tout au loin sa voix:
"Je veux trouver les cloches, cloches,
Je veux trouver les cloches
Et je les aurai dans mes mains."
Ah! lon lan laire et lon lan la.

III

Une aube triste, aux routes croches,
On la trouva dans un fossé.
Dans la nuit du retour des cloches
L'idiote avait trépassé;
Ah! lon lan laire,
Dans la nuit du retour des cloches,
À leurs métalliques approches,
Son rêve d'or fut exaucé:
Un ange mit les cloches, cloches,
Lui mit toutes les cloches,
Là-haut, lui mit toutes aux mains.
Ah! lon lan laire et lon lan la.

Émile NELLIGAN. *Poésies complètes*, p. 182-183.