

De l'horloge à l'incendiaire: Traces de Baudelaire chez Pessoa

Pascal Dethurens*

Mots-clés

Baudelaire, Sensationnisme, Morale, Rôle du poète, *Spleen*, *Saudade*, *Desassossego*, Ville, Création, Destruction.

Résumé

Pessoa n'a jamais écrit de texte sur Baudelaire à proprement parler, et pourtant toute sa poésie est nourrie de celle de l'auteur des *Fleurs du mal*. Du *spleen* baudelairien à la *saudade* et au *desassossego* pessoens, c'est tout un jeu intertextuel qui s'est installé, fait d'emprunts précis comme d'allusions plus vagues. Deux poètes, deux écritures que tout sépare, mais une parenté secrète et douloureuse qui unit l'un à l'autre.

Keywords

Baudelaire, Sensationism, Morals, Role of the poet, *Spleen*, *Saudade*, Disquiet, City, Creation, Destruction.

Abstract

Pessoa never wrote, strictly speaking, a text on Baudelaire, and yet all his poetry is nourished by that of the author of *Les Fleurs du mal*. From the Baudelairian *spleen* to the Pessoaan *saudade* and *desassossego* (disquiet), a whole intertextual game has been set up, made of precise borrowings as well as more vague allusions. Two poets, two writings that everything separates, but with a secret and painful kinship that unites one to the other.

* Université de Strasbourg.

Pessoa s'est voulu à lui seul toute la littérature. Pour comprendre en profondeur le sens d'un tel projet, il faudrait bien, quelque jour, arpenter le territoire intertextuel du poète pour mesurer, texte après texte, la portée de la littérature européenne et l'ombre qu'elle a portée chez lui. Ce serait là, autant dire, rêver d'une enquête à la frontière de l'impossible, tant il est vrai que Pessoa est à lui seul cette littérature européenne, et parce que cette littérature est chez lui. L'ampleur du propos, on le conçoit aisément, a de quoi effrayer. On se contentera ici d'étudier quelques-unes des traces intertextuelles sans doute parmi les moins connues de son œuvre, quand bien même elles seraient si éloquentes, à savoir les traces (directes, indirectes, et même hypothétiques) laissées par Baudelaire dans la création de Pessoa.

1. Dialogue avec Baudelaire par voie interposée

Comme c'est le cas pour d'autres grandes figures de la littérature européenne ou mondiale, Pessoa a abordé le grand poète français de la modernité en passant d'abord par la médiation d'auteurs portugais ayant ouvertement reconnu leur dette envers Baudelaire. Cesário Verde ou Gomes Leal, auteurs que Pessoa considérerait comme des précurseurs importants de ce qui sera son propre moment poétique, sont par exemple incontournables pour qui souhaite établir une cartographie complète de la réception de Baudelaire au Portugal. Pessoa n'hésite pas à affirmer que « the originality of Cesario was provoked by the reading of Baudelaire » [*l'originalité de Cesario est due à sa lecture de Baudelaire*], même s'il reconnaît qu'au final, « it is evident how diff[eren]t are the methods, how much more sturdy is Cesario's description power » (PESSOA, 2013a: 279) [*Il est évident que les méthodes sont très différentes, que le pouvoir de description de Cesario s'avère beaucoup plus solide [que celui de Baudelaire]*].

Si Pessoa fait grand cas de Baudelaire de par la reconnaissance de l'impact exercé par celui-ci sur certains de ses compatriotes, les deux poètes sont eux-mêmes identifiés comme s'inscrivant dans une constellation poétique commune inaugurée par Edgar Allan Poe. Profondément marqué par l'écriture et les innovations poétiques de Poe, Baudelaire lui emprunte certains traits et, du même coup, assied la gloire littéraire du poète américain en Europe. Dans *Le Livre des Quatre Corbeaux*, ouvrage consacré à la présentation critique d'une lignée de poètes nés dans le sillage de Poe, Claude-Michel Cluny ne se contente pas de juxtaposer « The Raven », poème de Poe, et les traductions qui en ont été faites par Baudelaire, Mallarmé et Pessoa, mais il souligne encore les nombreuses parentés qui rapprochent les quatre auteurs. Le profil que Cluny trace de Pessoa dans l'une des petites biographies consacrées aux quatre auteurs est particulièrement éloquent: Pessoa, le plus jeune participant d'une aventure poétique commencée avec Poe et achevée avec les modernistes un siècle et demi plus tard, apparaît comme une figure-synthèse des trois autres poètes: « Sa gloire s'est [...] étendue à mesure que se révélait son étrange génie pluriel,

secret, prolix ; étrange comme Poe, inquiet comme Baudelaire, compliqué comme Mallarmé, Pessoa est un des grands lyriques du XXe siècle » (CLUNY, 1985: 138).

2. Baudelaire, le symbolisme et le sensationnisme

Dans la biographie qu'il a consacrée à Pessoa, Robert Bréchon a d'emblée noté quelques similarités existentielles, et non des moindres, entre les deux poètes: tous deux ont perdu leur père très tôt ; tous deux ont souffert du remariage rapide de leur mère ; tous deux ont conçu très jeunes de devenir poètes ; tous deux ont connu l'expérience du grand voyage, Pessoa en Afrique du sud de 1896 à 1905, même si l'« on trouve encore moins d'impressions d'Afrique dans son œuvre que dans celle de Baudelaire » (BRECHON, 1996: 37 et 41).

Qu'en est-il de leur familiarité au niveau de la création littéraire ? La première trace d'une lecture de Baudelaire par Pessoa date de 1903, année où il reçoit par son Lycée de Durban le « Queen Victoria Memorial Prize » pour le meilleur essai en langue anglaise. Ce prix consiste en trois ouvrages de littérature anglaise et américaine: l'un contenant les œuvres de John Keats, l'autre les œuvres d'Alfred Lord Tennyson, et le troisième une sélection des œuvres d'Edgar Allan Poe — celles — ci étant précédées de la traduction en anglais de la longue préface que Baudelaire avait rédigée pour une édition de Poe en français, et qu'il est toujours possible de lire dans ce même ouvrage resté dans la bibliothèque personnelle de Pessoa (CFP 8-442). Nous ne savons en revanche pas exactement quand Pessoa a commencé à lire la poésie de Baudelaire. Il est toutefois intéressant de noter que plusieurs poèmes des *Fleurs du mal* et des *Petits poèmes en prose* ont été traduits en portugais au début du XXe siècle. En 1909, peu après le retour définitif de Pessoa au Portugal, paraît en effet à Lisbonne un recueil de poésies de Baudelaire traduites par Delfim Guimarães et intitulé *Flores do mal: interpretação em versos portuguesas*. Même si Pessoa pouvait lire Baudelaire dans la langue originale, il est plus que probable qu'il ait pris connaissance de cette traduction.

Baudelaire, dans tous les cas, est présent dans la littérature au Portugal dans les années 1910. Pessoa écrit en 1913 par exemple que l'une des voies pour « affronter le nouveau stade de la civilisation » est, soit « d'accepter le culte de l'effort » comme Whitman, Nietzsche et Verhaeren, soit de « se tenir distant, en marge de ce courant, dans un rêve individuel, et s'opposer, inerte et passif, à la vie moderne par une fuite vers des espaces lointains comme Poe, Baudelaire, Rossetti et Verlaine » (BRECHON, 1996: 146). Cette remarque est à considérer avec attention: Pessoa choisira de ne pas choisir, et d'être à la fois engagé dans toutes ces voies simultanément, c'est-à-dire d'être à la fois Whitman, objet de culte chez Álvaro de Campos, et Baudelaire, omniprésent, on le verra, dans le *Cancioneiro* notamment, mais également dans de nombreux poèmes rédigés par Pessoa en français et qui sont relativement peu étudiés. Patrick Quillier, dans la préface de son édition des *Poèmes français* en

collaboration avec Patricio Ferrari, explique que « Les lectures [par Pessoa] du Baudelaire des *Correspondances*, mais aussi de Mallarmé et des symbolistes, et encore d'auteurs moins connus comme Brizeux ou Rollinat, ont [...] leur part » dans la constitution de l'immense « dispositif de résonances » qu'est devenue son œuvre, dont les dialogues intenses avec les cultures littéraires les plus diverses ont permis que son originalité d'auteur converge avec une impulsion à donner un prolongement aux aspects les plus représentatifs de tous les auteurs lus et médités (QUILLIER, 2014: 19).

Il est vrai qu'à qui lit l'ensemble de l'œuvre de Pessoa, l'intuition vient vite qu'on a déjà trouvé telle image, telle réflexion chez le poète du *spleen*. L'hypothèse que l'on souhaiterait formuler est donc la suivante: que tout un pan de l'imaginaire et de la création poétique pessoens s'éclaire à la lumière baudelairienne. Deux poètes difficiles à comparer entre eux, mais chez qui trop de similitudes frappent pour les passer sous silence.¹ À force de lire et de relire Pessoa, il semble en effet que les traces baudelairiennes sont chez lui de nature à esquisser un paysage entier de notre littérature, de notre poétique et de notre sensibilité. Un paysage lié, entre autres, à l'expérience mélancolique d'une puissante crise de la personnalité, prégnante dans les œuvres de Baudelaire aussi bien que de Pessoa. Les modifications de l'appareil perceptif de l'individu entraînées par l'urbanisation et l'industrialisation ont fortement conditionné un type de névrose lié d'abord au *spleen*, ensuite au *desassossego* si bien incarné par les hétéronomes de Pessoa, et en particulier par le fameux Bernardo Soares.

Pour Bréchon, il ne faut pas sous-estimer « l'importance qu'a eue pour son évolution [de Pessoa] toute la poésie française de la fin du XIX^e siècle, de Baudelaire au symbolisme » (BRECHON, 1996: 124). On ne peut que souscrire à cette remarque, en rappelant, par ailleurs, que le poète portugais le plus connu en France à la fin du XIX^e siècle, Eugénio de Castro (1869-1944), avait fondé en 1895 une revue, *A Arte*, qui a annoncé des textes de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud ou Moréas – revue que lisait Pessoa et qui lui a donné accès à la littérature française, considérée alors comme la plus brillante au monde (BRECHON, 1996: 132).² Bréchon soutient, à juste titre encore, que « toute cette littérature décadente du Paris des années 1880 a été pour le jeune Pessoa un miroir de sa propre âme » et que « c'est dans ce climat de fin de

¹ Un certain nombre de ces analogies ont été mises en évidence par la critique, par exemple par Thiago MATTOS (2016); ou encore par Luciana Paiva CORONEL (2007). On lira également quelques travaux en français, mais qui traitent de questions thématiques d'ensemble sans approfondir l'intertextualité baudelairienne chez le poète portugais. Cf. DAROS (1997); DIDIER (1998); et ISEKI-DEPRE (1998).

² La revue *Os Insubmissos*, l'un des organes d'expression de la jeune génération symboliste portugaise, s'est également rendue célèbre pour avoir rivalisé avec la revue *Bohemia Nova*, dont le contributeur le plus éminent a été António Nobre (personnalité qui a également été fort importante pour Fernando Pessoa).

civilisation que va se faire sa rencontre avec ses amis d'*Orpheu*» (BRECHON, 1996: 135).

Le symbolisme français, et en particulier Rimbaud, Verlaine³ et Mallarmé, ont eu un puissant impact sur la littérature portugaise du tournant des XIX^e et XX^e siècles. Pessoa, pour sa part, mentionne à plusieurs reprises, dans ses considérations sur le sensationnisme, que le symbolisme est l'une des composantes ayant permis la naissance de la poétique sensationniste telle qu'elle a été pensée par les intellectuels gravitant autour de la revue *Orpheu*:

Queremos, depois, uma arte que prove claramente que o Séclo XX vem depois dos seculos que vieram antes. Queremos uma arte que nada deixe perder do que o esforço das diferentes epochas passadas produziu. Uma arte em que não fique fora [...] a contribuição mais pequena, mais estreita, mas poderosamente despertadora do symbolismo, do decadentismo e dos varios movimentos (cubismo, futurismo, etc.) que teem origem na personalidade supremamente americana de Walt Whitman.

(PESSOA, 2009: 76)

[Nous voulons donc un art qui prouve clairement que le XX^e siècle vient bien après les siècles qui l'ont précédé. Nous voulons un art qui ne laisse rien se perdre de ce qu'ont produit les efforts des différentes époques du passé. Un art qui intègre (...) la contribution la plus modeste, la plus mince, mais ayant fortement contribué à l'éveil du symbolisme, de la décadence et des différents mouvements (cubisme, futurisme, etc.) qui trouvent leur origine dans la personnalité suprêmement américaine de Walt Whitman.]⁴

Eduardo Lourenço, dans son essai *Pessoa l'étranger absolu*, met également en perspective l'héritage du symbolisme français au Portugal (LOURENÇO, 1990: 124-126). « A cette époque où le symbolisme est la religion poétique dominante, le jeune Pessoa, qui vient d'un pays où le symbolisme est une seconde nature, n'aura d'autre pensée que celle d'ajouter à ce symbolisme régnant un supplément de conscience » — bref, de prolonger Baudelaire en l'intellectualisant, en posant sur lui un regard analytique.

On en voudra pour preuve le texte intitulé « L'art moderne, art du rêve » (cf. PESSOA, 1967: 156-158), daté de 1913 et recueilli dans *Le Chemin du serpent* (PESSOA, 1991b: 105). Baudelaire, y écrit-il, « s'est réfugié dans l'Étrange ». Que peut-on dire, en ce cas, de l'étrangeté de Pessoa... ! Et d'ajouter: « Le plus grand poète des temps modernes sera celui qui aura la plus grande capacité de rêve » — traduisons: après

³ Pessoa, qui distingue trois catégories d'artistes (l'artiste par nécessité, l'artiste par désir d'oublier, l'artiste par devoir), range Baudelaire aussi bien que Verlaine dans la deuxième. Tous deux seraient des artistes pour lesquels « A arte é um refugio, um modo de esquecer a vida; como um narcotico, um vicio qualquer, um álcool » (PESSOA, 2011: 323) [*L'art est un refuge, une manière d'oublier la vie ; un narcotique, un vice quelconque, un alcool*].

⁴ Sauf indication contraire, les citations originales en portugais et en anglais ont été traduites en français par Corinne Fournier Kiss.

Baudelaire, ce sera Pessoa lui-même, dont la partie la plus belle et la plus célèbre de l'œuvre se définit explicitement comme onirique.

Enfin, dans un autre texte critique sur le « sensationnisme » non daté, et repris dans *Le Violon enchanté*, Pessoa revient sur l'héritage spirituel et poétique qui est le sien, et l'on est frappé d'en lire encore le ton baudelairien: « We reject entirely, except occasionally for purely aesthetical purposes, the religious attitude of the symbolists. God has become for us a word which can conveniently be used for the suggestion of mystery, but which serves no other purpose, moral or otherwise — an aesthetic value and no more » (PESSOA, 2009: 402) [*Nous rejetons entièrement l'attitude religieuse des symbolistes. Dieu est devenu pour nous un mot commode pour suggérer le mystère mais qui n'est au service d'aucun but moral ni d'aucun autre but: c'est une valeur esthétique et rien de plus*] (PESSOA, 1992: 384). La dette à l'endroit de l'auteur des *Fleurs du mal* semble ici évidente. Comme le suggère Jean-Raymond Fanlo, Baudelaire et Pessoa ont développé, de manière très similaire, un processus spécifique d'interaction avec la réalité environnante visant à la saturer de formes stéréotypées et à priver les mots de leur signification et de leurs associations conventionnelles, générant ainsi une atmosphère pleine d'artificialité.

Un certain nombre de synonymes possibles s'accumulent (moi, j'existe, etc.), sans pouvoir se définir réciproquement. L'effet de surdétermination imprécise corrode et dilue dans une sorte de halo le sémantisme de chaque mot. Mais il y a plus qu'un vide de la langue en fonction d'un vide du sujet. Il y a une vibration entre des pôles indécis, un jeu d'interférences, une langue altérée, brouillée dans ses fondements les plus sûrs (moi, être) au profit d'improbables harmoniques. [...] Tout le jeu du texte est dans les relations entre les mots, et non dans leur improbable suture à un référent extérieur. Dynamisés, traversés de charges, les mots s'inventent une érotique, et c'est par là, avant les vociférations hétéronymiques d'Álvaro de Campos, que l'écriture est véritablement fiction, parce qu'elle se donne son propre principe de plaisir au défaut de toute réalité.

(FANLO, 1997: 61)

Ton baudelairien, mais aussi référence directe au poète français: Pessoa le considère en effet comme faisant partie de l'une des traditions poétiques dont la conjonction a produit le sensationnisme:

An apotheosis of sensation [...] a pantheism gathering into one expression the natural, the artificial and the mechanic parts of nature, fusing thus romantic nature-worship, as carried to an extreme by the Portuguese Saudosists; the cult of the artificial and the false, as pushed to extreme by the decadents, who were born, like the Slavic heirs, from the corruption of romanticism, Baudelaire, etc.; and the machine and energy cult of Verhaeren, Whitman [...].

(PESSOA, 2009: 310)

[Une apothéose de la sensation (...) un panthéisme rassemblant en une seule expression les parties naturelles, artificielles et mécaniques de la nature, intégrant ainsi le culte romantique de la nature, tel qu'il a été porté à l'extrême par les saudosistes portugais ; le culte de l'artificiel et du faux, tel qu'il a été poussé à l'extrême par les décadents, nés, comme les héritiers slaves, de la corruption du romantisme, Baudelaire, etc. Et le culte de la machine et de l'énergie par Verhaeren, Whitman (...).]

Baudelaire va même jusqu'à explicitement être associé à la poétique sensationniste, car il est cité par Pessoa pour illustrer la composante occultiste du mouvement: « Fóra dos processos normaes da logica, o sensacionismo admitte a sensação por analogia – a analogia occulta de uma cousa com outra como criterio metaphorico. | et les sons se répondent (Baudelaire) » (PESSOA, 2009: 213) [*Le sensationnisme admet la sensation par analogie indépendamment des processus normaux de la logique – l'analogie occulte d'une chose avec une autre comme critère métaphorique | et les sons se répondent (Baudelaire)*].

3. Baudelaire et la morale

Dans le panorama de la poésie européenne esquissé par Pessoa, Baudelaire est placé dans une position supérieure à bien d'autres grands poètes français de l'époque. Un Hugo, il est vrai, est mentionné plus fréquemment que Baudelaire, mais c'est pour dire qu'il n'a pas grand talent, voire qu'il est étranger à toute idée de génie. Parmi les poètes de la première moitié du siècle précédent, Pessoa cite beaucoup plus souvent Goethe et, parmi ceux de la seconde moitié, Wilde ou Whitman, de même que de nombreux autres poètes anglophones.⁵ Là où le nom de Baudelaire apparaît avec le plus de régularité, c'est dans les considérations de Pessoa sur les relations entre le génie et la folie, pour souligner les conceptions douteuses de la beauté et de la morale défendues par le poète français: « Poets like Baudelaire whose concepts are of beauty (morbidly) and of mystery (as morbidly) » (PESSOA, 2006: 47) [*La beauté liée au mystère. Des poètes tels que Baudelaire dont les concepts sont ceux de la beauté (morbide) et du mystère (également morbide)*]. Néanmoins, comme le constate Pessoa, la personnalité problématique de Baudelaire ne contamine en rien l'extrême qualité de sa poésie: « Um sentimento em si morbido pode ser hygidamente tratado por um artista; o homem será doente e o artista são. [...] Baudelaire é um grande poeta e um homem emocionalmente doente » (PESSOA, 2006: 380) [*Un sentiment morbide en soi peut être traité de manière hygiénique par un artiste ; l'homme sera malade et l'artiste est en bonne santé. (...) Baudelaire est un grand poète et un homme émotionnellement malade*]. Pessoa reconduit ici l'image d'un Baudelaire largement représentatif de l'environnement malade et dégénéré qu'il a lui-même thématiqué dans ses *Fleurs du Mal*.

Dans un texte important consacré à António Botto, poète considéré par Pessoa comme le cas le plus représentatif d'un esthète vivant dans un contexte inapproprié pour la liberté dont ont besoins les esthètes purs, à savoir celui de la Modernité, l'idéal présenté est celui selon lequel « o estheta substitue a idéa de beleza á idéa de verdade e á idea de bem, porém dá, por isso mesmo, a essa idéa de beleza um

⁵ On lira par exemple les (très courts) essais suivants de Pessoa dans lesquels il cite l'œuvre de ces poètes: Victor Hugo (1912), *L'Art moderne, art du rêve* (1913), *Classicisme décadent et romantisme* (1914) et *Poésie et culture* (1924), tous réunis en français dans PESSOA (1991b: 91-112).

alcance metaphysico e moral » (PESSOA, 2013a: 17) [*L'esthète substitue l'idée de la beauté aux idées de la vérité et du bien, mais il donne par là même à cette idée de beauté une portée métaphysique et morale*], ce qui signifie que l'esthète n'est pas hostile aux idées du bien et de la vérité, mais qu'il leur est étranger. Selon Pessoa, ceci oppose en tous points Baudelaire à l'idéal de l'esthète:

Se, porém, o estheta substitue a idéa de beleza á idéa de verdade e á de bem, o certo é que, por isso mesmo que as substituiu por outra, se não interessa pelas idéas de bem e de verdade. Não é porisso, propriamente, nem sceptico nem immoral; o proposito de ser sceptico revela uma preocupação metaphysica, o de ser immoral uma preocupação ethica, e o character negativo de ambas as preocupações não as torna menos preocupações. Nisto claramente se distingue o estheta do mau christão decadente, como Baudelaire ou Wilde.

(PESSOA, 2013a: 17)

[*Si l'esthète, cependant, substitue l'idée de la beauté aux idées de la vérité et du bien, il est certain que pour cette raison même qu'il les remplace par une autre, il ne s'intéresse pas aux idées du bien et de la vérité. Ce n'est pas pour autant qu'il est sceptique ou immoral. Le fait d'être sceptique révèle une préoccupation métaphysique, le fait d'être immoral une préoccupation éthique, et le caractère négatif de ces deux préoccupations ne les transforme pas en non-préoccupations. En cela, l'esthète se distingue clairement des mauvais chrétiens décadents, tels que Baudelaire ou Wilde.*]

Pessoa avait déjà exprimé ce point de vue dans une note antérieure: « Baudelaire says that morality has nothing to do with art, simply because Baudelaire has nothing to do with morality, ∴ (because) his tendencies are immoral » (PESSOA, 2006: 97) [*Baudelaire dit que la moralité n'a rien à voir avec l'art, simplement parce que B[audelaire] n'a rien à voir avec la moralité, ∴ [parce que] ses tendances sont immorales*].

4. La ville et la fenêtre

Quand trop d'images, trop de thèmes, trop de vers communs circulent d'une œuvre à l'autre, il faut alors s'interroger sur leur raison d'être. Dans le cas de Pessoa, innombrables sont les traces baudelairiennes dans sa poésie, manière d'hommage certainement, mais on peut penser plutôt qu'il faut voir en elles, plus qu'une affinité élective entre deux sensibilités voisines, une véritable construction.

Le point commun le plus évident entre les deux poètes a incontestablement rapport avec la forte présence de leur ville respective dans leurs oeuvres – Paris et Lisbonne – mais toujours sujette à une profonde réogarnisation tributaire du regard subjectif du flâneur qui traite les contours réels de la ville moderne dans laquelle il se meut sans les distinguer de ses impressions subjectives, oscillant entre l'anonymat commun aux autres figures de la foule et l'autonomie dérivée de la capacité de contemplation et de fixation poétique des vestiges du passé. Une manière d'être au monde qui, comme le souligne João Barrento, est une expérience typique des poètes modernes, allant de Hoffman à Sá-Carneiro en passant par Rilke, Cesário,

Baudelaire, Mallarmé, Pessoa, et qui les réunit dans une même conversion du poète en contemplateur, dans une même conversion de leur vision en un apprentissage profond (BARRENTO, 1987: 85-86). Et c'est autour de la contemplation de la ville qu'on peut repérer la différence déjà mentionnée entre Baudelaire et Césario Verde, dans un texte intitulé « Baudelaire and Cesario » (PESSOA, 2013a: 282-283).

Cesário a été sans conteste l'héritier le plus visible de Baudelaire dans le contexte de la poésie portugaise du XIXe siècle, et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle sa poésie n'a pas été reconnue à sa juste valeur de son vivant, pas même par les poètes de la Génération de 70.

Il a également été le précurseur portugais de Pessoa dans le domaine de la transfiguration des arcanes de la ville moderne, décrites tout à la fois avec force détails et à travers un regard qu'on pourrait définir comme pré-surréaliste. Selon Pessoa, « the pure joy of observation has never been put in poetry » [*la pure joie de l'observation n'avait jamais été mise en poésie*] avant Césario. Cette réorientation du regard a permis de dépasser la tendance byronienne à ne vouloir contempler que le sublime et l'excessif: « He describes the town and its streets, the country and its peace as has never been done before » (PESSOA, 2013a: 282) [*Il décrit la ville et ses rues, la campagne et sa paix d'une façon jamais pratiquée auparavant*]. L'originalité que Pessoa reconnaît à Cesário est aussi celle d'être parvenu, même involontairement, à transporter la poétique baudelairienne dans les rues de Lisbonne; il offre ainsi à Pessoa le contexte pour situer l'expérience quotidienne de ses hétéronymes, tantôt nés à Lisbonne, tantôt vivant dans la capitale pendant une grande partie de leur existence, tels Campos, Soares ou l'orthonyme lui-même.

D'un texte à l'autre, les toits de la ville blanche valant sans doute ceux de la ville grise, Lisbonne apparaît dans le même état d'inquiétante étrangeté que Paris. Le *spleen* de Baudelaire, la *saudade* et le *desassossego* de Pessoa se rejoignent pour exprimer l'état d'esprit consubstantiel à l'époque et à la ville des deux poètes.

Tout commence par la posture du poète, la situation de son corps dans un lieu: chez Baudelaire, dans « Les Fenêtres » par exemple, le poète est cet être qui se situe volontairement en position non pas d'acteur, mais toujours de spectateur. Le monde, ce n'est pas lui qui le fait, il se met à l'écart, il l'éloigne de lui, ne peut le saisir que dans un rapport à la fois scopique et distancé, et toujours douloureux: après avoir regardé et réinventé les vies des personnes aperçues à travers la fenêtre, le moi lyrique « se couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que [lui]-même » (BAUDELAIRE, 1954: 340). Chez Pessoa, ou plutôt chez son demi-hétéronyme Bernardo Soarès, le poète est aussi cet homme à la fenêtre, qui regarde ce qui se passe en face, dans la rue, ou au ciel, n'importe où à condition de se maintenir dans le lointain. Tout le *Livre de l'intranquillité* peut se lire comme une série de stations à la fenêtre, stations que le poète parcourt l'une après l'autre pour ne rien manquer du spectacle de la vie, mais sans jamais y participer.

La bossue Maria José, la seule hétéronyme féminine de Pessoa (par ailleurs son dernier hétéronome connu), ne quitte pas sa fenêtre, et elle développe grâce à elle une relation purement contemplative avec le monde, et en particulier avec le serrurier Antonio: « E eu pensei que faço eu no mundo, que não faço nada senão estar á janella com toda a gente a mexer-se de um lado para o outro, sem ser paralytica, e tendo maneira de encontrar as pessoas de quem gosta, e depois produzir á vontade o que fosse preciso porque tinha gosto para isso » (PESSOA, 2013b: 31) [*Et je pensais que dans le monde, je fais ou ne fais rien d'autre qu'être à la fenêtre avec toutes les personnes qui se déplacent d'un point à un autre, que je ne suis pas percluse et que j'ai ma façon de rencontrer les gens qui me plaisent, puis de produire à volonté tout ce dont j'ai besoin pour que cela me soit agréable*]. Dans un poème de 1915, « Les bateaux passent sur le fleuve », la continuité entre la profonde douleur inquiète du sujet qui observe et le mouvement des objets extérieurs qui provoque un désir de pleurer, est mise en évidence à travers la métaphore de la fenêtre. Celle-ci représente la douleur du poète qui, à travers elle accède à tout un monde en mouvement sans pour autant se débarrasser de son apathie:

Os barcos passam. As velas
São reaes e tranquilas.
Minha dor é janellas
Sobre horas ás filas.

(PESSOA, 2005: 35)

[*Les barques passent. Les voiles
Sont réelles et tranquilles
Ma douleur ce sont des fenêtres
Sur des heures qui se succèdent*]

Mécanisme involontaire de socialisation et foyer du contact avec l'extérieur même dans les lieux les moins fréquentés, la fenêtre apparaît comme une frontière entre le sujet enfermé entre quatre murs et l'ensemble des objets qui se déplacent à l'air libre: « Sentado á janella, contemplo com os sentidos todos esta coisa nenhuma da vida universal que está lá fóra » (PESSOA, 2010: 364) [*Assis à la fenêtre, je contemple avec tous mes sens ce rien de la vie universelle qui est là dehors*]. Mais elle joue aussi le rôle d'un lieu où trouver une liberté maximale: « Chego á minha janella sobre a rua estreita, olho o grande ceu e os muitos astros, e sou livre com um esplendor alado cuja vibração me estremece no corpo todo » (PESSOA, 2010: 230) [*Je m'approche de ma fenêtre qui donne sur une rue étroite, je regarde le grand ciel et les nombreuses étoiles, et je suis libre avec une splendeur ailée dont la vibration se répercute dans tout mon corps*].

Cette phrase pourrait par ailleurs servir de synthèse à la conscience moderne partagée par Baudelaire et Pessoa: tous deux avaient la capacité d'extraire de l'anonymat des rues un lien avec l'infini et l'éternel, universalisant l'homme et sa condition.

5. Conception du rôle du poète

Si l'approche de l'atmosphère urbaine présente de nombreuses ressemblances chez Baudelaire et chez Pessoa, ceux-ci donnent aussi une définition comparable du rôle du poète, non pas de sa fonction sociale (y en a-t-il une chez eux ? rien n'est moins sûr), mais de la nature de son travail. Que le poète transmue la pourriture en fleurs, c'est là ce que chante « Une Charogne » : « Le soleil rayonnait sur cette pourriture | Comme afin de la cuire à point, | Et de rendre au centuple à la grande Nature | Tout ce qu'ensemble elle avait joint. || Et le ciel regardait la carcasse superbe | Comme une fleur s'épanouir » (BAUDELAIRE, 1954: 105-106). Et c'est là aussi ce que répète Pessoa dans son unique poème dédié à Baudelaire: « As podridões geram flores | Bem o sei, ó alma doente | Ó exilado dos amores | Espírito do poente » (PESSOA, 2006b: 542 ; Fig. 1) [La pourriture produit des fleurs | Je le sais bien, ô âme malade | ô exilé des amours | Esprit du couchant].

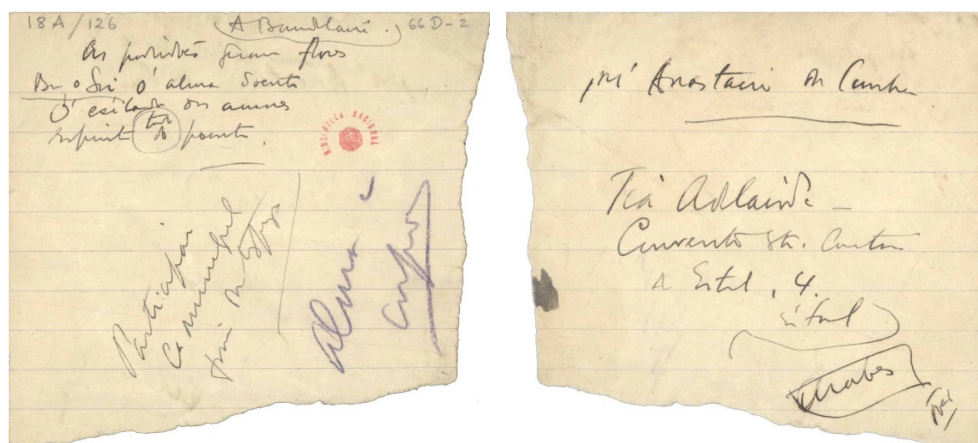


Fig. 1. « As podridões geram flores » (BNP/E3, 66D-2).
 « Participar C^a Municipal fim da typogr. » « Alma e Corpo »
 « José Anastácio da Cunha » « Tia Adelaide » [...] « Arabes ».

Que le poète change la boue en or, ne cesse de répéter l'auteur des *Fleurs du mal*, pour que la laideur et l'absence de forme du monde, son informe et sa hideur soient transformés en métal précieux et durable. Le poète, on le sait, est un alchimiste chez Baudelaire: puisque le monde a été créé comme il l'a été, c'est-à-dire mal, laid, fangeux, il appartient au poète de le métamorphoser. Pouvoir de transfiguration de la poésie, mais pouvoir aussi de transsubstantiation: le poète est un avatar de Faust. Que dire de la définition de son rôle chez Pessoa, et plus précisément chez l'auteur orthonyme fasciné entre tous par la figure par excellence de l'alchimiste, Faust lui-même ? Faust est une silhouette qui se profile dans toute l'œuvre pessoenne, et bien sûr essentiellement dans la tragédie subjective éponyme (PESSOA, 2018). Dans son *Faust* en effet, l'alchimiste qui est le double du poète assume la condition d'homme, comme chez Baudelaire, sur le mode de la souffrance, souffrance due au désir impossible autant qu'à l'impossibilité de se mêler à la cité. Être au monde sans y être:

c'est tout un pan de l'ontologie pessoenne qui est redevable à l'univers baudelairien. Un pan qui, comme le suggère Christian Lutaud, est l'espace de « l'entre-deux », cet espace intermédiaire à partir duquel le poète parvient à réorganiser le monde chaotique et privé de sens des grandes villes et à leur conférer une nouvelle dignité poétique.

Ils sont tous deux des âmes limbiques, des voyageurs de l'entre-deux, passants mélancoliques de l'outre-vie et de l'outre-mort, sensibles à ce qu'il y a de mort dans la vie comme de vie dans la mort. Il est révélateur que Pessoa évoque son propre moi comme une « conscience intercalaire » [...]. La rêverie de Soares-Pessoa déborde sur la vie banale de la cité et, inversement, les décors les plus sordides, les personnages les plus prosaïques de son environnement sont comme transfigurés en une scénographie onirique. Le Paris de Baudelaire, pareillement, présidait spontanément à ce type de métamorphose où la réalité la plus ordinaire se muait en fantasmagorie ou en hallucinations.

(LUTAUD, 1997: 21)

L'approche de l'être, mais la fonction du symbole aussi, si spécifiquement faustienne chez Baudelaire, est d'une ressemblance troublante avec ce qu'en dit Pessoa. Tout est symbole, tout fait sens vers un ailleurs inconnu qu'il convient de déchiffrer, chante la poésie baudelairienne, c'est-à-dire que la signification de la condition humaine et de l'Histoire ne peut qu'échapper, elle est sans cesse repoussée plus loin, là où l'on n'est pas. Tout est symbole aussi, tout tend en direction d'un sens supérieur évidemment inconnaissable, spirituel, mystique, comme on voudra, mais hors de la portée de l'entendement chez Pessoa. Souvenons-nous de la strophe liminaire, belle assurément, mais pour le moins énigmatique, de la tragédie:

Ah, tout est symbole et analogie !
Le vent qui passe, la nuit qui fraîchit
Sont autre chose que le vent et la nuit —
Seulement des ombres de pensée et de vie.

(PESSOA, 1990: 33)

Nous ne sommes au monde, ici comme là, nous ne sommes en vie que pour peu de chose et peu de temps: l'essentiel est ailleurs.

6. Motifs (horloge, pluie, oiseaux)

De là, chez les deux poètes, toute une sémiologie poétique qui cumule les signes de la fugacité des êtres. Que le temps passe, et qu'il passe toujours trop vite, est un lieu commun poétique. Mais que ce soit le même objet qui le signifie, et non le plus habituel, on ne peut y voir autre chose qu'un emprunt fait par Pessoa à Baudelaire. Chez l'auteur des *Fleurs du mal* c'est l'horloge qui traduit l'irréversible de la fuite du temps, dans le poème du même nom. L'objet est assez saisissant dans l'emploi qu'en fait le poète, puisqu'il n'indique jamais l'heure présente, le moment où l'on

est, mais seulement l'heure écoulée, comme un chronomètre du périssable. L'horloge baudelairienne ne sert pas à marquer un moment de la journée, elle n'appelle pas à l'occupation, au rappel des obligations, elle n'a pour seul office que de marquer une mort après une autre: le temps, pour le dire autrement, n'est rien d'autre que du temps passé. Il en va exactement de même dans un poème du *Cancioneiro*, l'un des plus noirs du recueil, qui utilise comme par hasard lui aussi l'image de l'horloge (PESSOA, 1988: 174). Le temps pessoen ne se mesure qu'en apparence ; en profondeur il n'y a rien à mesurer, dit le poème, parce qu'il n'y a autre chose qu'« une vie qui se désassemble » et « une mort qui ne sait à quoi elle ressemble ». Remarquons au passage que l'horloge est un motif clé de la poésie de l'un des poètes symbolistes portugais les plus éminents, à savoir de Camilo Pessanha, pour lequel par ailleurs Pessoa éprouvait l'admiration la plus vive.

Autre motif, terriblement baudelairien, et que l'on retrouve tel quel chez Pessoa, celui de la pluie. Il pleut toujours chez Baudelaire (ou alors, s'il y a du soleil, c'est pour cuire ce qui reste du vivant): la pluie est la métonymie du ciel et le message de ce qu'il a à dire à l'humanité, déluge permanent qui ne préjuge jamais d'un sauvetage final. La pluie baudelairienne indique avec justesse la place de l'homme, intermédiaire entre ciel et terre, ni jamais ici ni jamais là, et sa chute infinie (comme celle d'Icare, comme celle de Lucifer) dans l'abîme. La pluie ! S'il est une œuvre poétique où elle tombe sans pouvoir s'arrêter, et pour dire pareillement le mouvement descendant de toutes choses créées, c'est bien celle assurément de Pessoa. Il n'y a pas que le long poème de « Pluie oblique » qui le dise, à la fin du *Cancioneiro* (PESSOA, 1988: 230 *et seq.*): tous les hétéronymes se plaisent à scruter le ciel de pluie, avec une secrète délectation morose, ce bonheur douloureux qui est l'autre nom du *spleen* chez Baudelaire et celui tantôt de la *saudade*, tantôt du *desassossego* chez Pessoa. La pluie: qu'elle se nomme « pluviôse » dans la série des « Spleen » ou simplement *chuva* (pluie) chez l'auteur du *Gardeur de troupeaux*, elle dit ici et là le blocage des énergies, la condamnation à vivre le regard tourné à terre. La pluie, surtout dans ses moments orageux, est chez Pessoa l'un des motifs liés aux expériences de dépersonnalisation qui sont à l'origine non seulement de sa création des hétéronymes, mais encore d'une grande partie de sa poétique. Dans une lettre adressée à Mário Beirão datée du 1er février 1913, par exemple, la description du mécanisme par lequel la pluie provoque une explosion créatrice inespérée est éloquente:

Destaco de cousas psíquicas de que tenho sido o lugar, o seguinte fenómeno que julgo curioso. V. sabe, creio, que de várias fobias que tive guardo unicamente a assaz infantil mas terrivelmente torturadora fobia das trovoadas. O outro dia o céu ameaçava chuva e eu ia a caminho de casa e por tarde não havia carros. Afinal não houve trovoadas, mas esteve iminente e começou a chover — aqueles pingos graves, quentes e espaçados — ia eu ainda a meio do caminho entre a Baixa e minha casa. Atirei-me para casa com o andar mais próximo do correr que pude achar, com a tortura mental que v. calcula, perturbadíssimo, confrangido

eu todo. E neste estado de espírito encontro-me a compor um soneto — acabei-o uns passos antes de chegar ao portão de minha casa —, a compor um soneto de uma tristeza suave, calma, que parece escrito por um crépusculo de céu limpo. E o soneto é não só calmo, mas também mais ligado e conexo que algumas coisas que tenho escrito. O fenómeno curioso do desdobraimento é coisa que habitualmente tenho, mas nunca o tinha sentido neste grau de intensidade.

(PESSOA, 2020: 21-22)

[Parmi les manifestations psychiques dont j'ai été le lieu, je relève le phénomène suivant que je trouve curieux. Vous savez, je crois, que de toutes mes phobies, je n'en ai gardé qu'une, plutôt enfantine mais terriblement obsédante, celle des orages. L'autre jour, il menaçait de pleuvoir, j'étais sur le chemin du retour, et le soir, il n'y avait pas de voitures. Finalement, il n'y eut pas d'orage mais il était dans l'air et il a commencé à pleuvoir – des gouttes lourdes, chaudes et espacées – alors que j'étais encore à mi-chemin entre la Baixa et ma maison. Je me suis presque mis à courir pour rentrer chez moi, et, comme vous pouvez l'imaginer, j'étais complètement désespéré, mentalement torturé et perturbé à l'extrême. Mais voilà que dans cet état d'esprit, je me surprends à composer un sonnet – que je terminai quelques pas avant d'arriver à la porte de ma maison – à composer un sonnet d'une douce et calme tristesse qui semblait n'avoir pu être écrit que par un crépuscule au ciel dégagé. Outre que ce sonnet respire le calme, il est aussi plus suivi et plus cohérent que certaines autres choses que j'ai écrites. Le curieux phénomène du dédoublement est une chose que je connais, mais je ne l'ai jamais éprouvé avec un tel degré d'intensité.]

On sait aussi la place qu'occupe, parmi le bestiaire baudelairien, la figure, ou plutôt les figures, tant elles sont nombreuses, de l'oiseau. Du cygne à l'albatros, de l'ange à l'aigle, l'oiseau plane sur toute l'œuvre du poète, et il est porteur d'un message malheureux, qu'il incarne l'exilé ou l'envoyé du ciel, la pureté déchue ou la force fracassée. Baudelaire a toujours joué, c'est connu, avec l'imaginaire de l'aigle de saint Jean, d'Ovide, de Hugo, pour traduire en image la malédiction qui pèse sur la grandeur. Plus haut on s'élève, plus bas on chutera, et la chute, on l'a dit, est le mouvement même de l'écriture chez le poète. Les oiseaux ne s'envolent pas non plus chez Pessoa, on dirait plus volontiers qu'ils sont arrêtés en plein vol – image de l'arrêt général de toute vie. Dans le poème de la moissonneuse, si centrale dans le *Cancioneiro* encore (PESSOA, 1988: 67), tout comme plus loin celui de sa sœur la lavandière, le chant pur, celui de la moissonneuse qu'envie le poète, est comparé à l'ondulation d'un chant d'oiseau, allégorie toute baudelairienne encore. Et, de même, Pessoa construit sa parabole de l'inspiration poétique à partir de cette image, mais en l'inversant: le chant qui est le sien n'a pas ces mêmes courbes, il s'avance, mais pour mieux s'arrêter, pour échouer enfin. Ce qui s'envole est fait pour tomber: malheur de la poésie quand elle croit qu'elle est faite pour se jucher sur les cimes.

7. Mort et destruction

Le recueil du *Cancioneiro*, décidément, est celui où les traces du poète du *spleen* sont les plus nombreuses et les plus variées aussi. « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans », déclare Baudelaire dans l'un des alexandrins les plus désespérés de la

série des « Spleen » (BAUDELAIRE, 1954: 145). Il en va de même dans le poème de « L'Échafaudage » (PESSOA, 1988: 96) de Pessoa, où l'on retrouve la même propension trouble du poète à se vieillir, comme si le temps passé était impossible à rassembler en une durée signifiante. « Le temps de vie passé à rêver / Combien d'années a-t-il duré ? », se demande-t-il dans les vers liminaires. Et de répondre, dans la 5^e strophe: « Je suis plus vieux que je ne suis ». L'appréhension du temps par le mélancolique est ainsi faite que le temps appartient au passé et à lui seul, le temps futur n'existant pas, le présent étant écoulé au moment où il est évoqué. D'où cet étrange phénomène d'accumulation excessive des années chez le poète, qui conclut, dans la 9^e strophe: « Je suis déjà le futur mort ». Être vivant, quand on est né sous le signe de Saturne, c'est se savoir condamné par avance, et, si l'on peut dire, en accéléré.

Autant alors, comme le fait Baudelaire, préférer ce qui n'est pas à ce qui est: le « n'importe où hors de », « n'importe quoi sauf » rythme les *Fleurs du mal*, et les *Petits poèmes en prose*, que ce soit pour désigner le lieu de la vraie vie (« *Anywhere out of the world* ») ou le lieu de la beauté (toujours ailleurs, sans qu'on sache où, mais pourvu qu'elle soit déplacée, là où l'on n'est pas). L'un des arts poétiques les plus célèbres du *Cancioneiro* ne dit finalement rien d'autre que ce souhait désespéré: « N'importe quelle musique » (PESSOA, 1988: 91) fera l'affaire du moment qu'elle soulage le poète – variante mythique intéressante de la musique supposée guérir du mal de vivre depuis le roi David. Surtout, comme Baudelaire, Pessoa entend connaître et dire « n'importe quoi d'autre que la vie », c'est-à-dire fonder son entreprise poétique sur ce qu'on pourrait appeler le tout-sauf-ce-qui-est.

Tout nier, donc: et l'on sait combien Baudelaire a travaillé le négatif, la négation de ce qui est, au point d'y assimiler parfois la création elle-même. Écrire, ça n'est donc pas créer, construire, élaborer (d'autres s'en sont chargés ou s'en chargeront, il y a donc autre chose à faire), mais au contraire nier, effacer, détruire. Le voyage ? Plutôt le sommeil. Le désir ? Plutôt l'adoration. L'action ? Plutôt la contemplation. Créer, alors ? Que ce soit pour se donner le plaisir, trouble, morose, de se cogner contre l'incompréhensibilité de la beauté. L'une des figures les plus spectaculaires de ce point de vue, et les plus emblématiques de la figure (et du rôle) du poète chez Baudelaire est celle de Néron, Néron l'incendiaire bien sûr, qui jubile à la vue de Rome en flammes et des torches humaines. Qu'il y ait du créé, mais qu'il y en ait pour qu'il arrive à ses fins suprêmes, la disparition de tout. Ce n'est pas un hasard si la figure de Satan est si présente dans l'imaginaire baudelairien: face à celui qui a tout créé, il se tient là, en double sombre du poète, pour s'offrir la joie de tout détruire. Ce fou, on le retrouve chez Pessoa avec une figure toute proche de celle-là, celle d'Érostrate, l'incendiaire dément, dont l'existence n'a aucun sens, et soucieux seulement de laisser une trace dans l'Histoire, mais au prix d'une destruction désastreuse. Dans son texte éponyme sur Érostrate, Pessoa admet « trouver à Érostrate au moins une forme de grandeur » encore très baudelairienne: « Ce Grec

possédait la perception délicate et le calme délire de beauté qui distinguent encore le souvenir de sa tribu de géants. On peut donc l'imaginer brûlant le temple de Diane dans une extase de souffrance » (PESSOA, 1992: 424) qui n'est pas sans rappeler, évidemment, la joie diabolique du poète dans « Le mauvais vitrier » des *Petits poèmes en prose* (BAUDELAIRE, 1954: 290-292).

8. Baudelaire et Pessoa: rage de déchoir ou rage de créer?

Créer, chez l'un et l'autre poète, c'est paradoxalement enlever à mesure qu'on ajoute, effacer à mesure qu'on compose, nier donc la Création par une salve de tirs désespérés. L'un des plus beaux poèmes de Pessoa, ou plutôt de l'hétéronyme Álvaro de Campos, « Bureau de tabac », peut se lire à la lumière baudelairienne de l'inutilité de toute chose, qui fait du génie un homme qui chante « la chanson de l'infini dans un poulailler » (PESSOA, 2001: 168). « Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres », avouait Baudelaire dans « Le gouffre » (BAUDELAIRE, 1954: 244). Pessoa, lui, le chante à la même hauteur dérisoire du quotidien, et « prouve [qu'il est] sublime » en déclarant ses vers « inutiles » dans *Tabacaria*. On ne peut que donner raison à Robert Bréchon qui propose une lecture baudelairienne du poème: « Si le rapprochement avec Baudelaire s'impose, ce n'est pas seulement à cause du divorce fondamental entre l'action et le rêve, mais aussi parce que le poète de 'Bureau de tabac', comme celui des *Fleurs du mal*, se situe dans l'univers mental de la faute: [...] Campos est en enfer, sa stratégie existentielle consiste à prendre le parti de son mal [...]. Il y a dans 'Bureau de tabac' une frénésie de l'échec, une passion de perdre » (BRECHON, 1996: 434), comme chez Baudelaire donc. Avec l'éclair d'une apparition finale chez les deux poètes, pour que l'espoir soit permis de croire en une autre réalité.

Lisant Baudelaire, Pessoa a dû trouver quelque chose comme, on ne peut pas dire un *alter ego*, chez cet écrivain passionné d'hétéronymes, mais une sensibilité qui allait dans le sens de la sienne, au moins pour ce qui est de la rage de déchoir. Tant qu'à faire que de se sentir à l'étroit dans la vie, autant, après Baudelaire, écrire les plus beaux poèmes qui soient, et pour dire la vanité de toute poésie, de toute vie peut-être. « A literatura, como toda a obra de arte, é uma confissão de que a vida não basta. Talhar a obra literária sobre as próprias formas do que não basta é ser impotente para substituir a vida » (PESSOA, 1967: 286; BNP/E3, 19-82^v) [*La littérature, comme toutes les oeuvres d'art, est la preuve que la vie ne suffit pas. Tailler l'oeuvre littéraire sur les formes mêmes de ce qui ne suffit pas, c'est être impuissant à remplacer la vie*]. Baudelaire aurait pu écrire cette phrase. C'est Pessoa qui l'a fait. Sans doute fallait-il un autre que soi, comme on dit que Dante a eu besoin de Virgile, pour être initié à cette conception de la création poétique. Baudelaire a accompagné celle de Pessoa jusqu'au seuil où Pessoa n'a plus eu besoin de lui, escorté en permanence par tous ses doubles, jusqu'à disparaître complètement dans la poésie, et pour elle.

Bibliographie

- BARRENTO, João (1987). *O Espinho de Sócrates*. Lisboa: Presença.
- BAUDELAIRE, Charles (1954). *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Paris: Gallimard, Pléiade.
- BRECHON, Robert (1996). *Étrange étranger. Une biographie de Fernando Pessoa*. Paris: Bourgois.
- CLUNY, Claude-Michel (1985). *Le Livre des Quatre Corbeaux*. Peintures de Júlio Pomar. Textes de Poe, Baudelaire, Mallarmé, Pessoa. Paris: Éditions de la Différence.
- CORONEL, Luciana Paiva (2007) « A poesia em prosa de Charles Baudelaire e Fernando Pessoa: cruzamentos », *Nau literária*, vol. 3, n.º 2. <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/5083/2927>
- DAROS, Philippe (1997) (org.). *Poètes du spleen. Leopardi, Baudelaire, Pessoa*. Avec la collaboration de Patrick Labarthe, Norben Jornard, Michel Oreel, Daniel-Heari Pageaux. Paris: Champion.
- DIDIER, Béatrice (1998) (org.). *Poétiques du néant. Leopardi, Baudelaire, Pessoa*. Directeurs de publication Déborah Lévy-Bertherat, Gwenhaél Ponnau. Paris: SEDES.
- FANLO, Jean-Raymond. « Inventions du vide: Baudelaire, Pessoa ». *Le Spleen du Poète. Autour de Fernando Pessoa*. Direction de Inês Osaki-Dépré. Paris: Ellipses, pp. 53-65.
- ISEKI-DEPRE, Inês (1998). *Le Spleen du poète. Autour de Fernando Pessoa*. Paris: Ellipses.
- LOURENÇO, Eduardo (1990). *Pessoa l'étranger absolu*. Paris: Métailié.
- LUTAUD, Christian (1996). « Baudelaire, Pessoa: spleen, cité, modernité ». *Le Spleen du Poète. Autour de Fernando Pessoa*. Direction de Inês Osaki-Dépré, Paris: Ellipses, pp. 17-30.
- MATTOS, Thiago (2016). « Livro do desassossego, de Fernando Pessoa, e Mon cœur mis à nu, de Charles Baudelaire: aproximações e afastamentos », *Manuscritica*, n.º 3. <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/2651>;
- PESSOA, Fernando (2020). *Prosa. Antologia Mínima*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2018). *Fausto*. Edição de Carlos Pittella; com a colaboração de Filipa de Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2016). *Obra Completa de Alberto Caeiro*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2014a). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2014b). *Poèmes Français*. Édition de Patricio Ferrari et Patrick Quillier. Paris: Éditions de la Différence.
- ____ (2013a). *Apreciações Literárias*. Edição de Pauly Ellen Bothe. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2013b). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2010). *Livro do Desasocego*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2 vols.
- ____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2006a). *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2 vols.
- ____ (2006b). *Poesia (1931-1935)*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assirio & Alvim.
- ____ (2005). *Poemas 1915-1920*. Edição de João Dionísio. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2001). *Poèmes d'Álvaro de Campos*. Traduction de Patrick Quillier. Paris: Bourgois.
- ____ (1992). *Le Violon enchanté*. Traduction de Patrick Quillier et alii. Paris: Bourgois.
- ____ (1991a). *Faust*. Traduit par Pierre Légliose-Costa et alii. Paris: Bourgois.
- ____ (1991b). *Le Chemin du serpent*. Traduction du de Michel Chandeigne et alii. Paris: Bourgois.

- _____ (1988). *Le Cancioneiro*. Traduction de Michel Chandeigne *et alii*. Paris: Bourgois.
- _____ (1967). *Páginas de Estética e Teoria e Crítica Literária*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- POE, Edgar Allan (1902). *The Choice Works of Edgar Allan Poe: poems, stories, essays*. With an introduction by Charles Baudelaire. A new edition. London: Chatto & Windus. 676 p. 17 cm. CFP 8-442.
<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-442>

PASCAL DETHURENS, antigo aluno da *École Normale Supérieure*, é professor de literatura comparada na Universidade de Estrasburgo. É autor de vários livros sobre literatura europeia moderna, entre os quais se destacam *Claudél et l'avènement de la modernité* (1996), *Écriture et culture: Écrivains et philosophes face à l'Europe* (1997), *Musique et littérature au XX^e siècle* (1998), *Le Théâtre et l'infini: Métamorphoses du sacré dans la dramaturgie européenne de 1890 à 1940* (1999), *De l'Europe en littérature: Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918-1939)* (2002), *Thomas Mann et le crépuscule du sens* (2003), *Pessoa, l'œuvre absolue* (2006), *Peinture et littérature au XX^e siècle* (2007), *L'Europe de A à Z: Une petite encyclopédie illustrée des idées reçues sur l'Europe et sa culture* (2008), *Écrire la peinture: De Diderot à Quignard* (2009), *L'Œil du monde: Images de la fenêtre dans la littérature et la peinture* (2017), *Éloge du livre: Lecteurs et écrivains dans la littérature et la peinture* (2018), *Tomasi di Lampedusa* (2019), *L'Émerveillement: La présence dans la poésie et l'art modernes* (2019). É também autor de histórias e romances, incluindo *La Vie éternelle* (2013), *Vita nova* (2016) e *Mirage* (2019).

PASCAL DETHURENS, a graduate of the *École Normale Supérieure*, is a professor of comparative literature at the University of Strasbourg. He is the author of several books on modern European literature, among others: *Claudél et l'avènement de la modernité* (1996), *Écriture et culture: Écrivains et philosophes face à l'Europe* (1997), *Musique et littérature au XX^e siècle* (1998), *Le Théâtre et l'infini: Métamorphoses du sacré dans la dramaturgie européenne de 1890 à 1940* (1999), *De l'Europe en littérature: Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918-1939)* (2002), *Thomas Mann et le crépuscule du sens* (2003), *Pessoa, l'œuvre absolue* (2006), *Peinture et littérature au XX^e siècle* (2007), *L'Europe de A à Z: Une petite encyclopédie illustrée des idées reçues sur l'Europe et sa culture* (2008), *Écrire la peinture: De Diderot à Quignard* (2009), *L'Œil du monde: Images de la fenêtre dans la littérature et la peinture* (2017), *Éloge du livre: Lecteurs et écrivains dans la littérature et la peinture* (2018), *Tomasi di Lampedusa* (2019), *L'Émerveillement: La présence dans la poésie et l'art modernes* (2019). He is also the author of stories and novels, including *La Vie éternelle* (2013), *Vita nova* (2016) and *Mirage* (2019).