



UNIVERSITÉ FÉDÉRALE DU PARÁ
INSTITUT DE LETTRES ET COMMUNICATION
FACULTÉ DE LETTRES ÉTRANGÈRES MODERNES

LUÍS HENRIQUE ARAÚJO OLIVEIRA

MÉMOIRE DES EAUX :
LA TRAVERSÉE POÉTIQUE DE CECÍLIA MEIRELES DANS
MAR ABSOLUTO

BELÉM
2022

LUÍS HENRIQUE ARAÚJO OLIVEIRA

MÉMOIRE DES EAUX :
LA TRAVERSÉE POÉTIQUE DE CECÍLIA MEIRELES DANS
MAR ABSOLUTO

Travail de fin d'étude présenté en vue de l'obtention de la Licence en Lettres, mention FLE, à l'Université Fédérale du Pará, élaboré sous la direction de Mme. Cláudia Grijó VILAROUCA, professeur docteur à la Faculté de Langues Etrangères Modernes.

BELÉM

2022

LUÍS HENRIQUE ARAÚJO OLIVEIRA

MÉMOIRE DES EAUX :

LA TRAVERSÉE POÉTIQUE DE CECÍLIA MEIRELES DANS *MAR ABSOLUTO*

Travail de fin d'étude présenté en vue de l'obtention de la Licence en Lettres, mention FLE, à l'Université Fédérale du Pará, élaboré sous la direction de Mme. Cláudia Grijó VILAROUCA, professeur docteur à la Faculté de Lettres Etrangères Modernes.

Date de soutenance : 15/12/2022

Mention : _____

Composition du jury

Prof. Dr. CLÁUDIA GRIJÓ VILAROUCA

Directrice de mémoire — UFPA

Prof. Dr. LÍGIA DE PÁDUA XAVIER

Examinatrice — UFPA

Prof. Dr. (retraitee) LILIA SILVESTRE CHAVES

Examinatrice

BELÉM

2022

À mon chaton.

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail, je tiens à remercier tous ceux qui m'ont aidé à l'élaborer.

Je suis particulièrement reconnaissant à ma directrice de mémoire, Mme. Cláudia Vilarouca, à la fois enseignante et amie, me côtoyant tout au long du processus de mise en forme de ce travail. Le parcours tracé a été parsemé d'embûches et de remises en question, mais aussi constitué d'échanges qui ont entraîné des réflexions et du mûrissement au cours du temps. Pour cela, il faut absolument reconnaître le soutien que j'ai reçu de sa part. Je dois, donc, l'achèvement de ce travail surtout à sa bienveillance, à la qualité et à la générosité de ses remarques et commentaires dont je serai toujours redevable.

Les amis, avec une bonne dose de bonne humeur, sont eux aussi responsables du progrès de ce travail. Chaque « Et sinon, le mémoire ? » m'a assez encouragé pour finir un projet que je croyais déjà mis de côté...

Et bien que nous en ayons oublié les paroles et qu'aient disparu jusqu'à leur saveur et leur signification, nous gardons vive encore la sensation de quelques minutes si pleines qu'elles furent pour nous temps dépassé, marée haute qui emporta les digues de la succession temporelle. Car le poème est voie d'accès au temps pur, immersion dans les eaux originelles de l'existence. La poésie n'est rien d'autre que temps, rythme perpétuellement créateur.

(Octavio Paz)

RÉSUMÉ : Cet article vise à comprendre le lieu occupé par l'eau, sous la figure de la mer, à travers l'étude de la traversée et de la métaphore de Caron, éléments récurrents dans un échantillon de poèmes du livre « Mar absoluto e outros poemas » de Cecília Meireles et que l'on peut également observer tout au long de son œuvre poétique. La méthodologie proposée s'appuie sur l'analyse de ces poèmes à travers une perspective de l'imaginaire et de l'image poétique qui se fonde dans une approche phénoménologique appliquée au discours littéraire et dans les contributions de chercheurs de l'imaginaire, comme Paul Ricœur et notamment Gaston Bachelard, dont les concepts d'imagination matérielle et de complexes de culture seront mis en œuvre. D'après les discussions soulevées, il est possible d'affirmer que l'autrice consolide dans l'ouvrage en question la mer en tant que protagoniste et pont entre le réel et l'imaginaire, en plus d'établir des dialogues avec la tradition littéraire universelle en s'emparant de thèmes et procédés formels.

MOTS-CLÉS : Mer. Phénoménologie de l'imagination. Image poétique. Cecília Meireles.

Introduction

[A] relação do homem com o mundo não começa nem se esgota no realismo da contemplação, resquício de um Narciso mal resolvido: [...] [c]omeça na imaginação criadora. (DA COSTA, 2018, p. 92).

Depuis toujours, réalité et imagination se sont constituées des ressources inépuisables pour la création humaine. D'un côté, la dimension matérielle de cette réalité, telle qu'elle se présente à l'être humain, s'avère également outil de travail pour l'être créateur ; celui-ci, d'autre côté, muni d'expériences sensibles issues de cette interaction, essaiera de la resignifier à travers sa capacité créatrice. Dans le discours littéraire, cette tâche est prise en charge par l'écrivain ou par le poète ; à propos de celui-ci, Manuel Bandeira, important écrivain brésilien et poète lui-même, affirme qu'il aura la disposition d'être « um abstrador de quintessências líricas. É um sujeito que sabe desentranhar a poesia que há escondida nas coisas, nas palavras, nos gritos, nos sonhos. A poesia que há em tudo, porque a poesia é o éter em que tudo mergulha e que tudo penetra. » (1966, p. 87).

La poésie de Cecília Meireles est exemple remarquable de ce propos et de l'association fructueuse entre monde sensible et puissance imaginative. À partir d'un exercice de réflexion sur son expérience sensible évoquant des éléments si particuliers (à l'instar de ses racines ibériques, les signes de la perte et ceux de l'absence) alliés à un répertoire de thèmes et de formes plutôt classiques, Cecília entreprend une œuvre à la fois personnelle et universalisante, classique et actuelle. C'est précisément ce qui va la

distinguer d'autres poètes de son temps, notamment ceux qui appartiennent au courant moderniste.

Parmi les thèmes céciliens, nous y trouvons un système incarné par l'eau dans toutes ses manifestations : fleuve, pluie, mer, brume, rosée etc. Nous n'en retiendrons ici qu'une manifestation — la mer — présente déjà depuis son premier ouvrage, « Viagem », et exploité en profondeur dans « Mar absoluto e outros poemas ». Le découpage de notre étude se centre sur sa troisième œuvre de maturité, « Mar absoluto e outros poemas ». Plongés dans l'eau qui y est présente, nous analyserons deux de ses éléments assez récurrents : la traversée maritime et la métaphore de Caron. En les considérant comme image poétique et complexe culturel, nous les inscrivons dans une lecture bachelardienne de l'imagination matérielle.

Matière et imagination matérielle constitueront alors les deux axes sur lesquels reposera notre étude. En ce faisant, nous analyserons dans quelle mesure l'eau guidera une partie de la création poétique de l'écrivaine Cecília Meireles dans son livre « Mar absoluto e outros poemas », surtout en ce qui concerne la thématique maritime ; nous sommes pourtant conscients des limitations de notre étude, en accord avec ce que le philosophe Jean-Jacques Wunenburger a convenu d'explicitier : « la thématique permet bien d'accéder à l'imaginaire d'un texte, mais sans en retenir toutes les dimensions, d'autant plus que la thématique se limite aux œuvres écrites » (2003, p. 4). En apportant une perspective nouvelle sur un élément présent dans sa lyrique, nous espérons contribuer donc aux études consacrées à l'œuvre cécilienne.

1. L'expérience poétique : mise en contexte

[J]amais je ne suis chose et jamais conscience nue. (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 517)

L'expérience face à un poème présuppose l'existence d'un sujet lecteur inscrit dans un cadre historique qui, nous le savons, se modifie selon que les temps changent. Les propos qui cherchent à en rendre compte nous sont particulièrement utiles pour fonder une approche cohérente vis-à-vis de notre objet d'étude.

Penser l'expérience poétique chez Cecília Meireles, c'est penser à son rapport au monde observable, à la réalité sensible que nous avons évoquée. Darcy Damasceno,

l'un des premiers spécialistes de l'œuvre cécilienne, en était conscient quand il avait attiré l'attention de la critique sur l'enjeu du monde sensible qui traverse la poésie de Cecília, d'autant plus que le titre de son étude renforce cette idée : « le monde contemplé ». L'exercice de la contemplation de ce monde observable est avant tout un exercice d'appréhension, de considération et de resignification. Damasceno en donne alors la démarche dans un passage particulièrement intéressant :

« Revelando-se a natureza física através dos sentidos, acontece às vezes que as impressões recebidas [...] se depuram e, incorporadas à inteligência, recriam-se verbalmente, voltando à luz enriquecidas pelo amor do Poeta, vivificadas por efeito de artes encantatórias. Se o contemplar é o árduo exercício da apreensão, e se o amor, polarizando-os, catalisa contemplador e objeto contemplado, o clima desse exercício deve ser o de exigente disciplina: [...]. » (1967, p. 22-23)

Retenons-en quelques mots que Damasceno nous offre dans ce passage : appréhension, saisie et pouvoir incantatoire du langage. Ils seront essentiels pour le développement d'une approche phénoménologique de l'expérience poétique.

Penser l'expérience poétique chez Cecília Meireles implique une ouverture au texte et à l'imaginaire y compris : à partir d'une lecture attentive, les mots se récréent dans une expérience virtuelle, une « illusion » engendrée par le poème. Dans les mots de Paul Ricoeur (1975, p. 267), le poète sera « l'artisan qui suscite et modèle l'imaginaire par le seul jeu du langage », puisqu'il donne ordre aux mots qui construiront ces images poétiques. Ce travail opéré par le poète donne lieu à une pluralité de sens, procurée par des mécanismes langagiers comme la métaphore et la métonymie (pour citer les plus fréquents). Quand le poème se sert d'une métaphore, il donne à voir un objet comme étant un autre ; pourtant, ces deux objets ne se confondent pas, car les frontières du sens, comme le précise Ricoeur, (*ibid.*, p. 271) sont « transgressées » et non « abolies ». C'est dans ce limite, où la sémantique ne suffit pas et où l'intentionnalité du poète invite le lecteur à la « fusion » issue de cette expérience même, que nous voyons l'occasion propice de passer à une phénoménologie de l'imagination.

L'imagination étant objet d'étude cher à Gaston Bachelard, c'est avec lui que nous poursuivons les implications de cette perspective. La phénoménologie de l'imagination, pour lui, comprendra « une étude du phénomène de l'image poétique, quand l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'être, de l'homme saisi

dans son actualité ». À partir de cette définition, nous comprenons que la poésie qui éveille des images dans son lecteur et éveille lui-même révèlent un engagement. Pour Bachelard, l'image poétique n'est pas seulement une conséquence de l'ouverture au texte, mais un mouvement bilatéral entre poète et lecteur, ce qui nous donne une des plus belles pensées bachelardiennes : « en une image poétique, l'âme dit sa présence » (BACHELARD, 1961, p. 6).

Lorsque l'image poétique invite à un mouvement de retour à sa puissance première, originale, nous sommes en résonance avec elle : d'où l'impression que nous pourrions avoir dit la même chose, pensé aux mêmes images. Avec cet élan d'identification, le poème devient notre poème, et l'âme du poète devient notre âme (LEBRUN, 1988, p. 199). Cette sympathie unit lecteur et texte sans passer par une interprétation sémantique, en lui conférant un pouvoir incantatoire. Lire un poème de Cecília Meireles, y retrouver la mer et d'autres symboles, c'est retrouver la mer elle-même, la mer profonde, qui nous charme ; regarder le mouvement de traversée du *je* lyrique, c'est aussi se mettre à sa place, traverser à sa place ; le lecteur peut donc parfaitement oublier qu'il lit une œuvre cécilienne pour accéder à un monde poétique plus large et pour être en communion avec une façon de lire et voir le monde parmi une multitude de façons possibles. Le mot poétique a donc une présence instantanément vécue par le lecteur.

L'autre force de l'image poétique est d'amener le lecteur à « tenter la communication avec la conscience créante du poète » (BACHELARD, 1968, p. 1). Toute lecture engage une rencontre, qui se donne entre le lecteur et le poète : rappelons que l'œuvre n'est pas seulement le produit de l'activité du poète, mais l'expression de son être. Le poème, dans le sens grec du terme — « ce qui se fait », objet ou création — est aussi un phénomène, car il est un objet d'expérience possible. La saisie du poème s'agit moins d'en rechercher les lois abstraites qui le régissent que d'un exercice d'appréhension et appréciation par l'âme d'un lecteur immédiatement sensible à cette signification qui, étant en phase avec le poète et en communion avec lui, vit une expérience de trans-subjectivité (LEBRUN, *op. cit.*, p. 204).

Assurée cette prise de conscience face à l'expérience du poème en tant qu'essence révélatrice d'une multitude de possibilités, il nous faudra désormais en élucider quelques-uns de ces mécanismes utiles pour la compréhension de la construction du sens des poèmes de « Mar Absoluto... ». C'est ce que nous essayerons de faire en

prenant pour base le rôle de l'imagination, mais appliquée maintenant à la création poétique.

2. Concepts-clés : imagination et image poétique

Parmi les approches cherchant à comprendre les fondements de la création artistique, les études de Gaston Bachelard nous intéressent dans la mesure où le philosophe relie l'activité créatrice à la matière, que nous comprenons ici comme une des composantes de la réalité sensible (BACHELARD, 1942, p. 2). Chez Cecília, tant d'images maritimes/aquatiques ne sont pas fortuites ; les fondements bachelardiens viennent en aide pour mieux comprendre le rôle de l'eau et de la mer dans le livre ici étudié.

D'après Bachelard, comme fondement d'une philosophie de l'imagination, à une causalité formelle correspond une causalité matérielle (*ibid.*, p. 4), et pour élément matériel, Bachelard comprend les quatre éléments fondamentaux empruntés aux systèmes philosophiques anciens, à savoir : l'eau, la terre, le feu et l'air. En suivant cette logique, toute création poétique devra forcément puiser sa force dans un de ces quatre éléments, qui « lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique » (*ibid.*, p. 5). Parler d'une « imagination matérielle » implique donc qu'elle est liée aux substances fondamentales du monde extérieur ; ses images poétiques se chargent alors de significations nouvelles au contact des substances matérielles qui leur servent de support. Pour ce qui est de l'être créateur, l'élément établit un rapport qui va jusqu'à son inconscient, et sa présence est dévoilée par la fréquence de certaines images poétiques et de métaphores où il figure (PIETRA, s.d.).

Si Bachelard insiste sur l'importance du monde extérieur, c'est grâce au rôle indéniable qu'il joue en tant que source à l'origine des expériences concrètes et abstraites. L'image qui forme le discours littéraire et qui se révèle à la conscience spontanément est dite « naturelle », car elle vient de la nature et se déploie le long d'une ligne qui va de la rêverie à la contemplation puis à la représentation proprement dite ; cela fait écho aux propos de Damasceno évoqués précédemment. Dans ce stade, l'image naturelle sert au poète plutôt comme une « orientation » dynamique de sa création. Le dynamisme créateur de ces images se révèlent lorsqu'elles se voient traduites en mots :

d'après Bachelard, l'expressivité de l'imagination poétique trouve sa voie la plus achevée dans la forme littéraire, beaucoup plus féconde. Ainsi, chaque image poétique apporte en soi un renouvellement unique des images préexistantes.

La conscience poétique en tire profit au moyen d'un exercice de perception — retenons-le — et de transformation — le résultat du flux poétique. Cela nous aide à définir la valeur de certains vécus de Cecília Meireles vis-à-vis de son processus créateur. Wunenburger (2003, p. 26), à propos du caractère matriciel des images, nous rappelle que l'œuvre s'enracine dans des déterminations biographiques, à l'instar des traumas, fantasmes, complexes, qui permettent de préfigurer l'imaginaire du sujet poétique. Tous ces éléments font l'objet de transformations, de métamorphoses dans l'imaginaire. En effet, les pertes subies par la poète au sein de la famille — le décès de son père, de sa mère et de sa grand-mère, pour en citer quelques-uns — lui ont donné le sens de brièveté, imprimé sur chaque ligne de sa poésie qui oscille entre le monde réel et un penchant pour un monde absolu, dégagé de la souffrance humaine :

Nasci aqui mesmo no Rio de Janeiro, três meses depois da morte de meu pai, e perdi minha mãe antes dos três anos. Essas e outras mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram, desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno. [...] Em toda a vida, nunca me esforcei por ganhar nem me espantei por perder. A noção ou o sentimento da transitoriedade de tudo é o fundamento mesmo da minha personalidade. [...] Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área de minha vida. Área mágica, onde os caleidoscópios inventaram fabulosos mundos geométricos, onde os relógios revelaram o segredo do seu mecanismo, e as bonecas o jogo do seu olhar. (MEIRELES, 1967, p. 76)

L'absence et la solitude trouvent des reflets dans d'autres thèmes, à l'instar de ceux mentionnés par Damasceno (1967, p. 24) :

O trabalho da terra, o voo do pássaro, a criança ao sol, a mulher a cantar, a noite em seu giro, **o bicho solitário, a menina órfã**, o carreiro na estrada, **a chuva no morto, o corpo nas ondas**, [souligné par nous] eis alguns instantâneos da cadeia de imagens naturais que passa de livro a livro.

De l'autre côté, la vie passée entre voyages et sa maison à Rio de Janeiro tout près de la mer lui ont fourni des images poétiques puissantes, qui nous semblent avoir été

tout à fait capables de définir une grande partie de son œuvre poétique : la poétique de l'eau.

Quando se olha em redor, não se avista mais do que montanha e floresta. Há umas edificações novas, perto, mas não pesam na paisagem. E há coisas longe — o mar, os navios... — que ninguém vê senão eu. (MEIRELES *apud* SACHET, 1991, p. 178).

Comme les lignes précédentes nous montrent, les thèmes de la lyrique cécilienne sont résultat d'un travail de dépuration du réel ; à son intérieur, l'eau est toujours présente et elle rendra compte de plusieurs images poétiques de « Mar absoluto... ». Pourtant, il nous faudra d'abord définir ce qu'est l'image. D'après Wunenburger (2003, p. 12), une image poétique est une représentation dotée à la fois d'une puissance de signification et d'une énergie de transformation dues à son élément, comme synthétise Bontems (2010, p. 131) : « un poète peut varier à l'infini ses images sans perdre son unité et son originalité tant qu'il se ressource au sein de son élément ». Comme évoqué précédemment, ces images peuvent venir sous la forme de métaphores et d'autres figures de style, artifices stylistiques privilégiés par la virtualité qu'ils apportent à la signification du texte poétique. En plus de cette puissance visuelle, le texte poétique est aussi enrichi par ce que ces procédés apportent de sens nouveaux qu'ils déclenchent (WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 25).

L'image poétique vient alors comme façon d'organiser le rapport de l'être humain au monde extérieur. Lors de ce contact, le poète modifie et enrichit les images reçues ; cette attitude donnera corps à son vécu poétique. Comprendre l'élément hydrique en tant que source créatrice est ainsi saisir l'une des sources créatrices de « Mar absoluto... ».

D'après cette perspective, nous passerons à la discussion des images de la traversée de la mer et des images qui y sont associées, comme celle de Caron. L'élément liquide est présent sur vingt-six poèmes, à peu près un cinquième des poèmes qui comporte « Mar absoluto... » et qui partagent des points communs. Le plus évident, c'est le fait d'être entourés par les domaines de l'eau — la mer, l'océan, la rivière. Ces eaux, plus que simple ambiance ou thème, sont des raisons de réflexion et indices métaphoriques des drames de l'âme humaine.

3. « L'eau de toutes les possibilités »

Quantas coisas lhe quereria dizer sobre a Água — e tudo o que dizemos são letras de espuma, letras de espuma no mar... (MEIRELES *apud* SACHET, 1991, p. 178.)

L'eau n'a jamais été un thème fortuit dans l'œuvre de maturité cécilienne, encore moins la mer : c'est bien elle que nous allons recenser dans ses ouvrages précédents, afin de comprendre sa progression. « Viagem » (1925) et « Vaga música » (1942) la présentent sous une variété de formes un peu plus importante que celle observée dans « Mar absoluto... », où le regard de la poète se condensera dans un ensemble symbolique plus restreint.

Dans « Viagem », le poème « Anunciação » exprime déjà une autre mer, que nous comprenons comme la mer absolue dont nous parle sa troisième œuvre. « Corpo no mar », un autre poème, nous fait accompagner une série de transformations d'un *je* lyrique habitué aux travaux maritimes : ses rames sont transformées en racines et ses voiles en nuages : la navigation laisse sa place à la vie quotidienne. Entretemps, regardant lui aussi ces transformations, ce *je* lyrique se lamente : « Não foi por mim ! ». Son corps, à la merci des métamorphoses, est incapable de cohabiter avec elles, et en se souvenant de la mer, « s'allonge comme dans un cercueil » (MEIRELES, 2001, p. 267).

Dans « Vaga música », nous voyons la mer d'abord à travers ses interlocuteurs, comme les marins qui s'exhortent à partir voguer afin de trouver « le Roi de la mer ». Dans « Pequena canção da onda » le personnage est une vague, désireuse de s'unir aux sables (« Meu corpo sonhava com a areia, com a areia, / desprendi-me do mundo do mar! ») (*ibid.*, p. 331) pour ensuite le regretter (« Mas o vento deu na areia. / A areia é de desmanchar. / Morro por seguir meu sonho, / longe do reino do mar! ») (*ibid.*, p. 331) : accomplir ce rêve, ici, équivaut à mettre fin à son existence. Une telle conséquence, survenue de nier son élément pour passer à un autre, se trouve dans « Corpo no mar », évoqué précédemment. Cette cohérence interne, tacite mais puissante, nous permet de commencer à mettre notre lecteur en résonance avec notre premier postulé bachelardien : la sort d'un élément n'existe pas hors de la fidélité à sa matière originale. Nous en reviendrons lors de la présentation de l'imagination matérielle.

C'est pourtant le poème « Música » qui préfigure une caractéristique particulière à « Mar absoluto » : la navigation. « Cœur sans maître, / rêve sans lieu, / qui me prêterait un bateau / pour monter à bord ? » (MEIRELES, 2001, p. 335, notre traduction).

A travers la mer nous prenons contact avec quelques-uns des traits récurrents dans la lyrique cécilienne ; ici, il s'agit de la renonce, associée à la mer dans le poème « Despedida » : « Adeus, / que é tempo de marear! » (*ibid.*, p. 365). Les éléments hors de la portée du liquide, comme les plages, le sable et tout ce qui rappelle l'humain (documents, nappes), contrastent avec le fatalisme de la navigation : « É hora, apenas, de marear » (*ibid.*, p. 365). Ici, le *je* lyrique se définit comme « [v]iajante da sorte na barca da sorte, / sem vida nem morte... » (*ibid.*, p. 366), ayant par seul sort celui de naviguer. Dans « Modinha », c'est la dimension musicale de la poésie cécilienne, préfigurée dans le titre, que la mer nous fait voir. Les réminiscences d'une histoire partagée avec un être bien-aimé sont progressivement effacées par la mer, atemporelle dans son cycle et donc indifférente à l'histoire humaine. Ces traits semblent justifier la résignation du *je* lyrique : « O mar, de língua sonora, / sabe o presente e o passado. / Canta o que é meu, vai-se embora: / que o resto é pouco e apagado. » (*ibid.*, p. 386).

Si nous passons en revue la présence de la mer dans les ouvrages antérieurs, c'est pour attester deux caractéristiques fondamentales de la lyrique cécilienne ; l'une, c'est que l'eau, encadrée ici dans la manifestation de la mer, y occupe une place de prédilection, soit comme le décor où se déroulent les réflexions du *je* lyrique (clé de voûte des premiers livres), soit comme acteur de ces poèmes (attitude plus perceptible dans « Mar absoluto... ») ; l'autre, c'est qu'il y a une progression de la construction de la mer cécilienne. Effectivement, dans « Viagem », comme le précise Darlene Salinger (1980, p. 366), « l'ambiguïté et l'immortalité entraînés par l'imagerie de la mer [...] font émerger la brièveté et l'incertitude de l'existence humaine au sein de cette réalité ». Pourtant, « le poète n'est pas intéressé à la mer en tant que sujet ; plutôt, l'imagerie de la mer y fonctionne comme objet du désespoir et de la désillusion du poète. » (SALINGER, 1980, p. 366, notre traduction).

Ce traitement de la mer trouvera une expression bien plus travaillée chez « Vaga música ». Le désespoir figurant dans les premières apparitions donne place, comme le souligne Salinger (*ibid.*, p. 366), à une « affiliation de vie » permettant une identification du *je* lyrique avec la mer en ce qu'elle a de changeant et omniprésent. Stackhouse (*ibid.*, p. 183) va dans le même sens quand il affirme que plusieurs idées et attitudes vis-à-vis de la mer étaient présentes dans « Viagem » et « Vaga música » ; l'atout de « Mar absoluto » serait alors de les « présenter dans le cadre d'une approche

plus raffinée et plus mûre du langage et du thème » (STACKHOUSE, 1981, p. 183, notre traduction).

4. La poésie cécilienne : saisie du monde et contemplation

« Esta sou eu — a inúmera. / Que tem de ser pagã como as árvores / e, como um druida, mística. / Com a vocação do mar, e com seus símbolos. / Com o entendimento tácito, / instintivo, / das raízes, das nuvens, / dos bichos e dos arroios caminheiros. » (MEIRELES, 2001, p. 462.) Cet extrait du poème « Compromisso » témoigne d'un credo cher au sujet poétique cécilien. À travers les trois premières œuvres de maturité de Cecília Meireles, le sujet poétique y retrouvé s'engage à l'exercice poétique par plusieurs conversions : il devient un Autre dont le monde contemplé a besoin pour être totalement assimilé. Voilà comme Cecília devient à la fois et tout au long de son œuvre bergère des nuages, prophète exilé, voyageuse — et marin, conductrice même de son périple.

Dans sa considération du monde, la poète saisit ses éléments dans une attitude sobre. Considérer l'existence des choses et des êtres implique aussi penser son flux dans la ligne temporelle. La vie et la mort sont ainsi saisies comme deux dimensions complémentaires du monde observable ; devant elles, la poète se manifeste poétiquement dans une attitude interrogative, philosophique et assez souvent analytique. Par conséquent, tout au long des nombreux poèmes de l'œuvre cécilienne, y compris ceux de « Mar absoluto... », le sujet poétique cherchera à dégager des thèmes pérennes, qui fassent écho à des interrogations durables, cerne même de son *je* lyrique, comme nous explique Damasceno (1967, p. 43) :

Pelo seu lastro conceitual, a que raramente falta certa agudeza manada de estrato filosófico, a sabedoria das sentenças traduz uma esquivança aos bens transitórios e aos frutos enganosos, constituindo-se de alguns temas de valor eterno: a mutabilidade das coisas, a precariedade do mundo, a instabilidade da fortuna, a vaidade humana, a insatisfação amorosa, a estipulação da dor como preço da felicidade. Compreende-se pois a alta frequência, na lírica ceciliana, de poemas rematados reflexivamente.

Reposé sur cette attitude qui est aussi un recours poétique, le sujet cécilien transite entre le monde sensuel, expérimenté et sollicité par les sens, et son propre monde,

sensible et intellectualisé. C'est ce dernier aspect — la codification du monde intérieur du poète — sur quoi nous nous détendrons. Là, le sujet poétique, voyageur et disciple de la mer, n'est pas l'acteur de ses métamorphoses, mais la mer elle-même.

« Foi desde sempre o mar. » (MEIRELES, 2001, p. 448). L'incipit de « Mar absoluto », dont le titre baptise à la fois livre et poème, donne pour absolue la vérité maritime qui orientera désormais le sujet poétique. À cette étape, il nous sera intéressant de garder à l'esprit l'enjeu du mot « appel » pour rendre compte de la vocation maritime chez le sujet cécilien. En tant que moteur de la quête cécilienne, la présence de la mer ravive les réminiscences : devant l'élément marin, le sujet se rappelle ses ancêtres, voués aux travaux de l'eau et à son imaginaire : « Agora recordo que falavam / da revolta dos ventos, / de linhos, de cordas, de ferros, / de sereias dadas à costa. » (*ibid.*, p. 448). À la suite de ces évocations, il comprend la tâche à laquelle la mer et ses habitants *l'appellent* : le *voyage* vers le domaine de l'Absolu : « E tenho de procurar meus tios remotos afogados. / Tenho de levar-lhes redes de rezas, / campos convertidos em velas, / barcas sobrenaturais / com peixes mensageiros / e santos náuticos. » (*ibid.*, p. 448).

Il faut bien préciser à ce stade que par « Absolu », la poétique cécilienne entend une dimension de l'existence qui ne peut être ni faussée ni atteinte par la dimension réelle du même objet ; certains auteurs y voient une teinte platonique. Ce contraste entre l'intégrité de l'Absolu et l'illusion de la vie quotidienne s'énonce dans la description de la terre, « monotone », « faible illusion », tandis que la mer surgit pleine d'atouts : « Queremos a sua solidão robusta, / uma solidão para todos os lados, / uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo, / e faz o tempo inteiriço, livre das lutas de cada dia. » (MEIRELES, 2001, p. 449).

Entendu l'appel de la mer, embrassée sa vocation, le sujet poétique essaye de saisir les traits de cet être qui l'appelle. Ici, la mer est vue en son caractère cyclique (« O mar é só mar, desprovido de apegos, / matando-se e recuperando-se, / correndo como um touro azul por sua própria sombra, / e arremetendo com bravura contra ninguém, [...] ») (*ibid.*, p. 449) et multiforme (« royaume de métamorphose », « desfolhado, cego, nu, dono apenas de si, / da sua terminante grandeza despojada. // [...] água de todas as possibilidades / mas sem fraqueza nenhuma. ») (*ibid.*, p. 450).

A partir de cette compréhension, la poète se rend compte du dessein de la mer : « Não me chama para que siga por cima dele, / nem por dentro de si: / mas para que me converta nele mesmo. É o seu máximo dom » (*ibid.*, p. 450). L'élément liquide ne l'appelle pas pour la traversée spirituelle faite par ses ancêtres et qui représente la

dissolution totale, mais pour refonder son caractère en prenant compte l'engagement personnel que la mer exige, c'est-à-dire, l'immersion dans soi-même, le détachement de la terre et ses spectacles, l'attitude souple. Or, cet appel n'est pas exclusif de la mer « [...] que reboa nas minhas vidraças », mais une autre, « que se parece com ele / como se parecem os vultos dos sonhos dormidos. » (*ibid.*, 451). Donnant cours à ses réminiscences, l'attitude du sujet poétique envers le monde autour change drastiquement, car la méditation sur la mer lui donne des nouveaux yeux : la mer révélatrice se cache dans ses symboles du monde physique (conques) et, une fois réussi le dialogue avec le sujet poétique, elle révèle la mer qui guidera le sujet poétique à travers sa quête de traversée : la mer « absolue ».

5. La traversée cécilienne : le sujet poétique et l'appel de l'eau

Encore à propos de l'imagination matérielle, Bachelard (1968, p. 16-17) postule en tant que loi primordiale de l'imagination qu'« *une matière que l'imagination ne peut faire vivre doublement ne peut jouer le rôle psychologique de matière originelle* » (souligné par l'auteur). En d'autres termes, il est question ici d'ambivalence, comprise comme le double caractère d'un élément matériel qui atteste sa puissance et sa capacité illimitée à créer des images poétiques variées. C'est ainsi que l'eau est concernée par cette ambivalence : elle est à la fois le bien et le mal, source de vie mais aussi de mort. Pour ce qui est de ce dernier aspect — l'eau comme « vie mourante » —, elle éprouve « une perte de vitesse, qui est une perte de vie ; elle devient une sorte de médiateur plastique entre la vie et la mort » (*ibid.*, p. 18).

Les eaux calmes et lentes sont trouvées dans « Mar absoluto... », notamment dans les poèmes « Noturno », « Transformações » et « Noite no rio », où il est mis en exergue le caractère grave des eaux lentes. Dans deux de ces titres, la nuit y jouera un rôle également symbolique.

Le titre du poème « Noturno » rajoute une dimension musicale à cette thématique, car il « désigne moins une forme spécifique qu'un instant poétique, un 'moment musical', dont la nuit est prétexte » (BLANCHARD, s.d.). A l'époque romantique, le nocturne devient une pièce d'intimité, jouée surtout au piano, ayant Frédéric Chopin (1810-1849) pour principal exposant. Avec Chopin, le nocturne gagne souplesse pour

devenir une expression des élans de l'artiste, au rythme tantôt calme, tantôt audacieux, dont l'ambiance de la nuit favorise l'apparition. Chez Cecília, cette ambiance est aussi créée par des rimes en dyptongues croisés en -io (« alvedrio », « navio », « mistério », « império ») et mots finissant en -o (« poro », « moro », « havido », « perdido ») ; ce mouvement phonétique, manifesté dans la parole, semble évoquer une chute et donc le silence. Les vers pentasyllabiques qui structurent les strophes renforcent la cadence du « brumoso navio » qui conduit le sujet poétique. Il n'est pas devant la mer, mais sur la mer, voguant au gré des vagues. Il convient de constater l'effet de calme, presque de silence, réussi par le champ lexical du flou (« Brumoso navio / o que me carrega / por um mar abstrato. »), où la parole est inutile (« A distante viagem / adormece a espuma / breve da palavra: ») et la navigation n'a pas besoin de vents, car c'est la mer elle-même qui la pousse : « Sonolentas velas / hoje dobraremos: / — e a nossa cabeça. » (MEIRELES, 2001, p. 452). Le choix d'une forme musicale qui privilégie la nuit et ses éléments (le sommeil, les étoiles, l'obscur) corrobore un trait qui nous remarquerons à plusieurs reprises sur les poèmes qui évoquent plus explicitement la mer : le royaume de l'Absolu est fait de mystère, et la nuit se prête toujours à donner cette dimension.

Dans « Transformações », le sujet lyrique se fait « feuille tombée », reposée dans le lit d'une « sereine rivière » : « Sobre o leito frio, / sou folha tombada / num sereno rio. » (*ibid.*, p. 511). L'apparente immobilité de la feuille contraste avec la musique, vivace et éphémère, représentée ici par la cigale, en tout contrastant avec le calme définitif du lit de la rivière. Ce mot assume ici deux dimensions, partagées entre une rivière visible, virtuelle, et une autre rivière qui n'appartient pas forcément au monde naturel, ce qui est relevé par la double connotation du mot « profond » : « Sobre o leito frio, sou folha e pertenço a um profundo rio. » (*ibid.*, p. 511). L'exercice de contemplation du sujet poétique se fait à travers ses remémorations : la cigale qu'un jour a chanté sur sa branche et les chansons, vestiges du monde sensible qui s'envolent presque imperceptiblement, comme les parenthèses semblent donner à voir : « (Pela noite afora, vão virando sonho músicas de outrora...) » (*ibid.*, p. 511). La feuille morte passera du domaine de la terre à celui de l'eau douce. La cigale disparaît dans l'air et son chant se transforme en rêve. Cette transformation plus que les autres est celle qui intéresse au poète : on distingue sa voix, qui se mêle à la voix de la feuille, par les parenthèses.

« Noite no rio » est un autre poème qui laisse entrevoir la traversée et qui nous présente une nouvelle image sur laquelle nous nous détiendrons : celle du passeur.

Penser à des images qui se ressemblent et s'assemblent, comme c'est le cas ici, nous renvoie à la notion de « complexe », emprunté par Bachelard à la psychologie et pourtant peu esquissée dans ses études. Pour combler cette lacune méthodologique, nous reprendrons ici l'idée de Wunenburger (2003, p. 26) selon laquelle le complexe est un réseau thématique cohérent d'images symboliques où le sujet poétique puise ses images et ses récits. Au-delà du besoin de regrouper ces images autour de structures ancrées au plus fond du texte visible, le complexe nous aide sur le plan individuel du sujet poétique à comprendre que son œuvre, en plus d'une facette de la transfiguration de son vécu et du monde extérieur, peut tout aussi s'enraciner dans des déterminations biographiques. Loin de dicter la création poétique, ces déterminations dessinent plutôt une sorte de préfiguration de l'imaginaire que nous verrons explicitement tout au long de l'œuvre poétique.

Ici, le poème nous semble le plus proche d'un monde absolu, dégagé de tout trait du monde naturel. Le *je* lyrique, monté à bord d'un bateau, interpelle le passeur, remarquant les traits d'une apparente atemporalité : « Barqueiro do Douro, / tão largo é teu rio, / tão velho é teu barco, / tão velho e sombrio / teu grave cantar! » (MEIRELES, 2001, p. 530).

Dans leur dimension fatidique, les eaux de la mer sont évoquées par la « Balada do Soldado Batista ». Dans ce poème, Cecília fait preuve d'une grande virtuosité compositionnelle : elle s'empare de la forme poétique de la balade tout en la relisant à sa manière, ce qu'implique une nouvelle configuration strophique et rythmique.

Bachelard relève que l'eau est un élément en étroite liaison avec la Mort : l'eau est un transport vers une destination, ce qui réaffirme son caractère transitoire, tout comme un élément apportant en soi à la fois la vie et la mort, réitérant l'ambivalence, la capacité de signifier des notions contrastives, condition sine qua non dans les symboles les plus fortes. L'homme dans son cercueil est remis aux eaux maternelles.

Toutefois, Bachelard dépasse ce raisonnement en estimant que, bien avant que l'homme le fasse, la Mort, elle-même en tant que cercueil vide, se configure symboliquement en premier navigateur des eaux. Il refuse toute idée utilitaire concernant la navigation pour estimer que la raison pour laquelle l'homme veut flotter sur l'eau, vivant ou non, c'est pour le goût de l'inconnu : la mer est inconnue et cela s'élève à une dimension surnaturelle. Il semble cohérent de rendre le mort au domaine de l'inconnu : c'est « la patrie de la mort totale » (BACHELARD, 1942, p. 102). L'analogie donne alors lieu à une relation d'égalité : la mer est aussi la mort, puisque

toutes les eaux la rejoignent. Revenir de la mer équivaut au miracle de revenir des morts.

S'il est vrai que les morts sur terre ont en leurs tombeaux une demeure où l'on peut toujours se rendre, il n'en va pas de même pour les morts des eaux, car celles-ci ont un caractère de dissolution définitive, l'invitation au grand voyage vers l'inconnu. L'eau étant l'élément de la traversée tout comme la dernière parade, les morts reprendront ce voyage sur une barque : la barque de Caron. Le pouvoir d'une image tellement usée, n'appartenant pas à notre civilisation, repose sur son caractère même : présente dans les cultures les plus variées, l'image du bateau des morts est fortement consistante car elle a une unité onirique qui la nourrit. Penser à une barque faite pour la traversée vers la Mort implique de penser l'existence de son conducteur — un Caron archétypique — qui garde en lui aussi le symbole de l'au-delà, du mystère.

6. Tradition et relecture

D'après ce que nous avons discuté dans les poèmes où il est question des images de la traversée et du passeur, il nous semble que le mouvement opéré par le sujet poétique cécilien va à l'encontre de l'attitude bachelardienne face aux eaux calmes et au mouvement de la traversée vers l'au-delà. Caron, par exemple, marque

[t]out ce que la mort a de lourd, de lent, [...]. Si le poids qui surcharge la barque est si grand, c'est que les âmes sont fautives. La barque de Caron va toujours aux enfers. Il n'y a pas de nautonier du bonheur. // La barque de Caron sera ainsi un symbole qui restera attaché à l'indestructible malheur des hommes. Elle traversera les âges de souffrance. (BACHELARD, 1942, p. 108)

Dans aucun des poèmes analysés la traversée se fait avec peur, ni la destination est infernale. Le seul point commun est un sentiment d'incertitude et mélancolie procuré par l'ambiance grave et solennelle des eaux lentes. Cette prise de position n'est pas fortuite, puisque Cecília connaît très bien la lyrique classique et, par conséquent, son répertoire de thèmes et symboles. Interrogé sur les « racines spirituelles de sa poésie » par l'écrivain paraense Haroldo Maranhão lors de la parution de « Retrato natural », son quatrième livre de maturité, Cecília ainsi s'explique :

Os autores nunca sabem dizer bem essas coisas, porque, na verdade, a poesia, praticada de um modo “vital”, está isenta das claridades da lógica. [...] Em todo caso, se for possível considerar “raízes espirituais” aquilo de que mais gosto, ou que mais repercute em mim, lembrarei o oriente clássico e os gregos; toda a Idade Média; os clássicos de todas as línguas; os românticos ingleses; os simbolistas franceses e alemães. E principalmente a literatura popular do mundo inteiro, e os livros sagrados. (MEREILES, 1994, p. 89-90)

Ce qui nous permet d’affirmer qu’en plus d’une solide connaissance de la tradition poétique nationale et universelle, Cecília Meireles ne choisit pas de créer de nouveaux symboles ou significations, mais d’imprimer discrètement sa marque personnelle dans la tradition poétique de son temps, même si elle se veut universelle. Notre lecture s’ajoute ainsi aux propos qui rendent compte de l’attitude cécilienne : la relative liberté formelle vient toujours associée à une mise en œuvre des formes traditionnelles et des images poétiques classiques. Cela n’est pas pour autant une prise en compte irréfléchie de la tradition, mais précisément de sa mise en valeur. La relecture des formes poétiques traditionnelles et une conciliation de l’homme avec l’Absolu dans ses plusieurs faces — la Mort et l’Inconnu, pour en citer quelques-unes — nous montrent, dans le plan imagétique et discursif, une attitude poétique innovante et une attitude philosophique d’ouverture et de dialogue.

CONSIDÉRATIONS FINALES

Por mais que me procure, antes de tudo ser feito, / eu era amor. Só isso encontro. / Caminho, navego, voo / — sempre amor. / Rio desviado, seta exilada, onda soprada ao contrário / — mas sempre o mesmo resultado: direção e êxtase. (MEIRELES, 2001, p. 454).

D’après ce que nous avons pu soulever des discussions précédentes, Cecília Meireles donne à voir dans son livre « Mar absoluto... » des procédés esthétiques et discursifs propres à travers ses dialogues continus avec l’eau. D’abord, la présentation de l’élément liquide dans son troisième ouvrage de maturité fait remarquer la centralisation de ce thème par rapport aux ouvrages précédents : l’eau, manifesté surtout comme la mer, y joue le rôle principal, mais assume également un rôle secondaire comme décor ou personnage d’autres poèmes. Le sujet poétique cécilien, à son tour, vis-à-vis de la mer, assume une attitude d’action : il interpelle la mer, lui demande de

réponses à ces questions, ou alors, dans un mouvement inverse, il l'écoute attentivement, comme pour découvrir ses intentions.

Ce qui nous semble ressortir davantage, pourtant, se lie aux images poétiques sélectionnées et commentées, à savoir, la traversée et Caron, le passeur. L'originalité du discours cécilien réside dans le rapprochement de Caron et l'effacement des traits sombres qui entourent la traversée opérée par lui. Dans les poèmes où cette image est présente, il y a interrogation, remise en question, introspection et mélancolie, mais jamais de désespoir. La traversée ici comprend un mouvement vers l'Absolu, destitué de toute valeur religieuse ou mythique d'enfer ou de paradis. L'eau, support de cette traversée et élément déclencheur des images toujours sollicitées comme celle de Caron, est comprise à partir de son rythme ; puisqu'images et poèmes attribuent à cette eau une lenteur qui représente le moment où elle cesse de porter la vie pour porter en soi (et mener vers) la mort.

Dans un mouvement continu de saisie de la tradition classique et relecture de cette tradition, Cecília établit les innovations discrètes mais perceptibles de ses procédés poétiques. Le cas discuté qui illustre cette affirmation est la reprise de certains schémas formels figés, empruntés tantôt à la musique, comme le nocturne et la chanson, tantôt à la poésie (qui les accompagne, assez souvent), comme c'est le cas de la balade. Par cette attitude, Cecília propose un renouveau des formes qui autrement seraient certainement oubliées de ses contemporains modernistes et postmodernistes ; pourtant, et nous y rejoignons d'autres chercheurs, le contenu poétique associé à ses formes garde toujours des interrogations à valeur essentiellement humaine : il s'agira souvent de questions qui régissent et côtoient toute l'expérience humaine, à l'exemple de la précarité du monde, de la vanité humaine, de la mutabilité des choses et des êtres, etc. Cette articulation, raffinée et brillamment réussie, est donc ce qui atteste la qualité de son œuvre littéraire et sa conséquente omniprésence dans le scénario littéraire universel.

* * *

RESUMO: Este artigo propõe-se compreender o lugar ocupado pela água, na figura do mar, através do estudo da travessia e da metáfora de Caronte, elementos recorrentes em uma amostra de poemas do livro “Mar absoluto e outros poemas” de Cecília Meireles e que podemos observar igualmente ao longo de toda sua obra poética. A metodologia

proposta se baseia na análise dos poemas por meio de uma perspectiva fenomenológica aplicada ao discurso literário e por meio do imaginário e da imagem poética nas contribuições de estudiosos do imaginário, como Paul Ricœur e sobretudo Gaston Bachelard, cujos conceitos de imaginação material e de complexos de cultura serão aqui aplicados. A partir das discussões levantadas, é possível afirmar que a autora consolida o mar como personagem principal do livro em questão e ponte que comunica o mundo real e o imaginário, além de estabelecer diálogos com a tradição literária universal reapropriando-se de temas e procedimentos formais.

PALAVRAS-CHAVE: Mar. Fenomenologia da imaginação. Imagem poética. Cecília Meireles.

RÉFÉRENCES

BACHELARD, Gaston. **L'eau et les rêves**. Essai sur l'imagination de la matière. Paris : José Corti, 18 réimp., 1942. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/eau_et_les_reves/eau_et_les_reves.html. Consulté le 10 déc. 2021.

_____. **La poétique de l'espace**. Paris : PUF, 3. éd., 1961. (Collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine »). Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/poetique_de_espace_3e_edition/poetique_de_espace_3e_edition.pdf. Consulté le 11 déc. 2021.

_____. **La poétique de la rêverie**. Paris : PUF, 1968. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/poetique_de_la_reverie/poetique_de_la_reverie.pdf. Consulté le 11 déc. 2021.

BANDEIRA, Manuel. **Os reis vagabundos e mais 50 crônicas**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

BLANCHARD, Roger. NOCTURNE, musique. **Encyclopædia Universalis**. Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/nocturne-musique/>. Consulté le 11 déc. 2022.

BONTEMS, Vincent. **Bachelard**. Paris : Les Belles Lettres, 2010. (Collection « Figures du Savoir », v. 49).

DA COSTA, Cristina Henrique. Símbolo, complexo e mito: o mistério Bachelard. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 20, n. 3, pp. 75-95, 2018. Disponible sur : <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/22598>. Consulté le 25 oct. 2022.

DAMASCENO, Darcy. **Cecília Meireles: o mundo contemplado**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

LEBRUN, Jocelyne. Pour une phénoménologie de l'imagination poétique. **Archives de Philosophie**, v. 51, n. 2, p. 195-211, avr./juin 1988. Disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/43035315>. Consulté le 9 dez. 2022.

MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

_____. **Poesia completa**. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris : Gallimard, 1945.

PIETRA, Régine. **Bachelard, L'eau et les rêves**. Disponible sur : <https://cheminstraverse-philos.fr/philosophes/bachelard-leau-et-les-reves-2/>. Consulté le 20 sept. 2022.

RICŒUR, Paul. **La métaphore vive**. Paris : Le Seuil, 1975.

SACHET, Celestino. O Rio de Janeiro de Cecília Meireles para Armando Côrtes-Rodrigues. **Travessia**, Florianópolis, n. 22, p.177-185, 1991. Disponible sur : <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/17192/15758>. Consulté le 8 abr. 2021.

STACKHOUSE, Kenneth A. The Sea in the Poetry of Cecília Meireles. **Luso-Brazilian Review**, v. 18, n. 1, Summer 1981, p. 183-196. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/3513304>. Consulté le 30 jan. 2021.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **L'imaginaire**. Paris : PUF, 2003. (Collection « Que sais-je ? »).