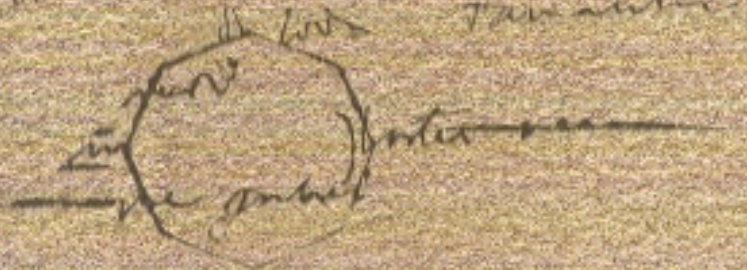


Maria Augusta Pérez Babo

La Traversée de la Langue

sur "Le Livre de l'Intranquillité"
de Fernando Pessoa

Nonpage? Van, nimen, 30.10.11
Mais talvez a seguir a um livro
sua obra compozer esta e
um del. não é possível de um conteúdo
extenso. O
- Sobre o que, logo depois, se trata
pequenas, são as que têm
além de tudo, por vezes
Tudo a seguir a um outro livro
de tudo isso, antes de tudo, o
de tudo, talvez







Maria Augusta Pérez Babo

La Traversée de la Langue

Sur *Le Livre de l'Intranquillité* de Fernando Pessoa

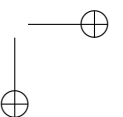
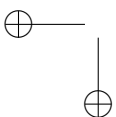
LabCom Books 2011

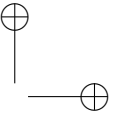
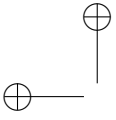




Livros LabCom
www.livroslabcom.ubi.pt
Série : Estudos em Comunicação
Direcção : António Fidalgo
Design da Capa : Madalena Sena
Paginação : Filomena Matos, Marco Oliveira
Covilhã 2011

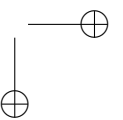
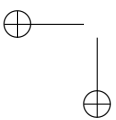
ISBN : 978-989-654-059-3





Que cette écriture soit liée, pour toujours,
à la mémoire de mon père, Manuel Babo,
en signe de ma gratitude infinie.

A ma mère, Maria Helena Babo.





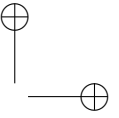
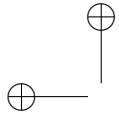
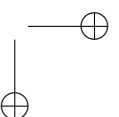
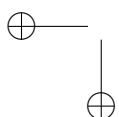


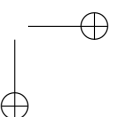
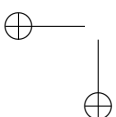
Table des Matières

Avant-propos	3
Le texte comme apparition :	3
Le Livre devenu livre :	6
Traduction française – <i>l'intranquillité</i> :	7
Récit, journal intime, écriture du soi ?	9
L'expérience du vécu : le journal intime et la notion d'intimité : . . .	14
L'ennui :	15
L'ironie :	17
Fin des avant-propos :	20
Le paratexte du Livre	23
Un livre qui n'en était pas un :	23
Le Titre :	25
L'Editeur :	27
La Préface :	28
L'Auteur/Narrateur :	33
La problématique du sujet dans le langage poétique	39
Le rapport au texte – une lecture fragmentée :	40
Du corps aux masques, l'expérience du <i>logos</i> :	42
Le langage poétique et la problématique du sujet :	44
D'une lecture, l'autre :	46
Manuscrits inédits du L.D. :	53



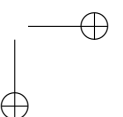
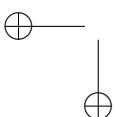


Le Corps	65
A – La fragmentation du corps	67
L'architecture du "Livro do Desassossego" :	68
Le fragment en tant que discours de la séparation :	75
Le labyrinthe intérieur :	84
Une écriture rythmée :	88
Appendice :	99
B – La Négativisation du corps	107
De la logique traditionnelle à la logique poétique :	108
La logique interne au langage poétique :	113
Appendice :	133
Les Masques	139
Le nom propre – une réflexion théorique :	140
De l'attribution d'un nom au <i>Livro do Desassossego</i> :	145
Les demi-hétéronymes – le langage des noms propres :	149
Les masques – sincérité ou déguisement ?	162
Le nom propre et l'impropre :	167
Appendice :	176
L'expérience du Logos	183
La traversée des langues :	184
L'Oedipe et le conflit linguistique :	186
Le maternel et l'étrangeté :	190
La mère et le social :	199
Appendice :	224
Conclusion – Du texte à l'architecte	231
Le retour insistant :	232
L'architecte, croisement et retour :	234
Conclusion :	236
Appendice :	240





Bibliographie	243
Oeuvres de Fernando Pessoa :	243
Études critiques sur Fernando Pessoa :	245
Bibliographie Théorique :	246





Avant-propos





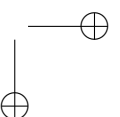
Le texte comme apparition :

Il s'agit, dans un premier moment extérieur et antérieur à la réalisation de ce travail, d'expliquer un peu le chemin qui nous a emmenée vers le *Livro do Desassossego*. La problématique du sujet dans le langage poétique a été la question clé qui nous occupait pendant les années de séminaires, dans la deuxième moitié des années 1970, de Kristeva à Jean Louis Houdebine, à Jus-sieu, passant par les séminaires de R. Barthes au Collège de France et même certains analystes de l'École de Paris, tel Jean-Claude Coquet ou Yvan Dar-rault à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Je m'intéressais à la question suivante : ce que devient le sujet de l'écriture quand cette écriture-même rompt les liens avec la représentation, le sens, enfin, les contraintes sémiotiques auxquelles tout texte, en tant qu'unité de sens, doit se soumettre. Et plus précisément, j'étais intéressée à prouver l'existence d'une pratique poétique en dehors de la poésie elle-même, tout en considérant celle-ci, plutôt comme une rhétorique de la pratique poétique. La venue (l'arrivée de ce qui est déjà attendu et qui participe de la recherche – au double sens de quête et d'étude académique) d'un texte en prose me comblait dès les premiers abords, puisqu'il permettait ce triage très clair entre langage poétique et poésie (la-quelle, assez souvent, est très éloignée du langage poétique lui-même).

Des entretiens très productifs avec J. A. Seabra, lui-même un élève de Barthes, où il était question de lire dans la littérature portugaise contemporaine les traces d'un modernisme originel, m'ont mis sur certaines pistes, c'est-à-dire, des textes marginaux par rapport aux canons littéraires et, ce qui va sans dire, aux études académiques. L'œuvre de Pessoa orthonyme ainsi que ses hétéronymes s'encadrait dans cette appréciation-ci.

Deux textes, pourtant, avaient attiré mon attention : l'œuvre très spéciale par ses caractéristiques intrinsèques de Ângelo de Lima¹, poète aliéné qui a vécu dans un asile pour fous et dont l'œuvre n'était à l'époque nullement traitée par la critique académique mais, justement, c'était de la poésie, et alors, ce texte pessoan, presque tout à fait inédit, qui était, comme le poète l'a classifié avant tous les critiques, une espèce de poubelle de sa production noble, la poésie ortho et hétéronymique. Quelques fragments étaient, malgré tout, publiés

1. Poète portugais aliéné qui vécu entre 1872 et 1921, une bonne partie de sa vie dans un asile pour fous mais qui a vu quelques poèmes dont il est auteur, publiés dans la revue moderniste *Orfeu*.



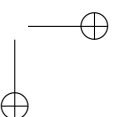
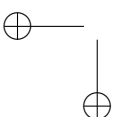


dans une édition très soignée mais tout à fait marginale par rapport aux textes déjà publiés. Et il en restait comme défi, une boîte mythique, genre trésor de la couronne, où des écrits éparpillés par toute sorte de support en papier traînaient, disait-on en voie d'être déchiffrés et publiés. Et ces notes marginales, ces brouillons sans statut me révélèrent une écriture à la fois dense et inachevée, d'une énorme épaisseur mais sans la suite, interrompue à chaque fois, un vrai laboratoire d'écriture où le matériel d'une beauté inouïe reposait nonchalant, sur des bouts de papier qui correspondaient aux moments éparpillés où l'auteur trouve le besoin intérieur de dire, de se dire ou dédire, mais où il s'épuise tout à fait dans l'intensité de ces moments vécus.

Or, tout ce que le sens commun pense du rapport entre la vie et l'écriture était ici un défi à la compréhension. Il n'y a pas, dans ce texte, de représentation de la vie, même si la vie de l'auteur du *L. D.*, Bernardo Soares répète en fiction la vraie vie du poète Pessoa. Le défi consiste précisément en ce que l'écriture est elle-même de l'ordre du vécu, de l'ordre de la dépense des affects, de l'ordre, en dernière analyse, de l'épuisement. Face à une vie vide, c'est l'écriture qui, par son intensité, en constitue la dépense, le vécu, un vécu intérieur extérieur qui épuise toute la vitalité du sujet. Et, dans ce sens, une écriture de mort. Cette vampirisation du sujet par l'écriture explique, à mon avis, son caractère fragmentaire, instantané. On est face à une écriture événementielle où chaque moment est hors série, hors continuité temporelle, hors *chronos* et devient une singularité à chaque fois différentielle des moments vécus.

Ce caractère de laboratoire² qui confère un trait de provisoïrité à l'écrit, ce qui ne va pas de soi non plus, permet aussi d'y trouver des notes, des pensées, des petits commentaires sur l'acte même d'écrire qui devient, apparemment, une écriture méta, une méta-écriture qui classerait le texte ou certains de ses fragments dans une fonction méta-poétique, ne serait-ce le vertige qui, aussi bien dans ces textes, est introduit par un style tout à fait déroutant. Ce qui permet de défaire l'apparent statut méta de l'écriture de l'inquiétude et la lire comme mise-en-abyme plutôt. Mise en abyme et du texte et du sujet qui ne tient jamais jusqu'au bout sa prétendue position méta. On dirait que le sujet de l'écriture est tout à fait emporté par la révolution de son langage, que l'on

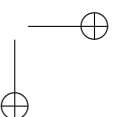
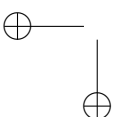
2. Expression empreintée à José Gil, in : *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações, Relógio d'Água, Lx, s/d.*





considère de l'ordre du poétique. Ce vertige crée un malaise d'autant plus intense qu'il atteint le lecteur le submergeant tout à fait au texte. Disons-le autrement : le texte, ce livre qui n'était pas un livre mais des bribes infinies de texte, apprivoise le lecteur qui s'y laisse retenir par l'angoisse, la dépense angoissante de la pratique scripturale du côté des coulisses. Le caractère de coulisse est d'autant plus prégnant que le caractère inédit était la contrainte à l'époque. Or, au lieu de m'en séparer, cet état de brouillon n'a fait que me piéger au texte, comme un piège auquel on ne peut plus résister. La quantité de lectures que j'ai menées de ses fragments m'a rendue un peu son auteur, d'autant plus qu'il a fallu, tant bien que mal, les traduire en français, langue qui m'était imposée par l'académie, mais qui a permis, à mon avis, une lecture très particulière, aujourd'hui un peu datée même par la démarche qu'elle a menée à bout, mais qui reflète, je crois, une perspective critique tout à fait singulière qui a permis de penser et de lire les textes limites, ou cette littérature qui a fait l'expérience des limites du dit, du pensé, du sens. Cette lecture du *L.D.* que l'on pourrait appeler de poststructuraliste a marqué une perspective apportée au texte pessoan et qu'Eduardo Lourenço remarque en citant justement le cas de ce travail³. Dans ce sens, je crois que la perspective adoptée permet d'ouvrir un certain horizon dans l'œuvre de Pessoa qui, ne prétendant pas être téléologique, laisse le texte ouvert à d'autres interprétations. Elle se présente uniquement comme une clé de lecture, essayant d'articuler certains traits de cette écriture entre eux pour rendre une approche consistante mais ouverte, non exhaustive ni close. Ainsi prétend-elle répondre à certaines questions laissées en suspens dans l'exégèse de Pessoa. Par exemple, l'articulation poétique des noms propres, ou la diversité vertigineuse de registres de langue qui s'étalent dans ce livre. Le laboratoire de l'écriture étant aussi, par ce biais, un laboratoire de registres discursifs les plus variés.

3. "Malgré leur inscription dans un de ces horizons, des exégètes plus jeunes, tels que M. A. Babo, Rosa Touati, Norma Tasca ou Leyla Perrone se fixent surtout dans le statut du *je* en tant que figure ou effet discursif et moins sur sa réalité ou irréalité au sens ontologique." In *Fernando Rei da nossa Baviera*, INCM, Lx, 1986.





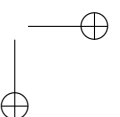
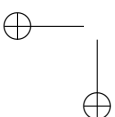
Le Livre devenu livre :

Les conditions de recherche dans lesquelles ce travail a été élaboré étaient bien différentes de celles qui existent aujourd'hui. L'approche au *Livro do Desassossego* (*L. D.*) de Fernando Pessoa a exigé que la lecture s'effectue sur des manuscrits, inédits à l'époque, car la publication de ce livre était en train d'être préparée. Une vision de l'écriture, tout à fait différente de celle que le lecteur actuel peut en avoir, s'est imprégnée en moi. Le "livre" était embryonnaire. Du point de vue matériel, il était constitué par une grande quantité de feuilles de toutes sorte, les unes manuscrites, d'autres dactylographiées, d'autres encore mixtes, ou alors, des brouillons de fragments s'appropriant de n'importe quel tract, facture, imprimé, comme support de l'écriture. Une fragmentation du *corpus* et une hétérogénéité de documents constituaient, avant 1981, le corps de ce qui est devenu le *Livro do Desassossego* publié par Ática en 1982, en deux volumes.

Le paradoxe avec lequel je me suis donc débattue consistait à travailler sur un livre, le Livre, qui n'en était pourtant pas un. Pur devenir, ce "livre" renvoyait précisément à la définition de Michel Foucault, "le Livre est un nœud dans un réseau", c'est-à-dire, un procès intertextuel qui, dans ce cas, ne fait pas produit, n'est pas matérialisé dans un objet concret.

Pour quelqu'un, ayant pris contact avec un objet fragmenté, un livre virtuel, il est toujours décevant, sinon même difficile, de le concevoir dans son aboutissement. Un rapport étroit s'est établi entre la multiplicité de manuscrits et le commentaire qui en a pris origine. Ce livre étant un puzzle, le commentaire n'en est qu'une lecture, une forme entre autres d'organiser ce puzzle.

Face à l'édition du texte je me suis laissée envahir par une étrange déception : le texte venait de perdre, pour moi, cette virtualité qui en faisait partie intégrante – une potentialité d'organisation qui renvoyait au caractère discontinu de l'écriture de Bernardo Soares. Toute option séquentielle annule les autres options différentes et possibles, la détermination chronologique, à exister, ne pouvant pas être irrécusable. D'où mon désir, phantasmatique, de pouvoir trouver comme édition non un livre figé, mais une boîte à feuilles détachées, contenant les fragments du *L. D.*. Toute lecture deviendrait alors un jeu, une interprétation, un voyage à faire et à refaire infiniment, selon les choix multiples de concaténation – une véritable écriture en procès, une lecture-réécriture. Cette hypothèse aurait pu corporaliser effectivement le sens





du Livre en tant qu'écriture fragmentaire, car, comme l'a encore observé Foucault, bien que le livre soit un objet social, saisissable, il échappe toujours à cette limite matérielle. Il échappe à l'unité indivisible puisqu'il est plutôt une confluence de champs hétérogènes du discours.

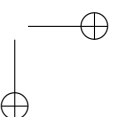
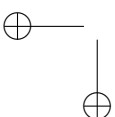
Ce n'est qu'une vingtaine d'années plus tard, avec l'avènement du numérique, qu'une hypothèse de configuration hypertextuelle, encore à essayer, pourrait, alors, donner corps à cette mutabilité associative du texte, tout en gardant sa face fragmentaire et son potentiel d'associations possibles, explo- rable par le lecteur. *Ce livre-à-venir* coïnciderait, ainsi, avec la fin du livre traditionnel. Le défi est là ; cependant, pas encore réalisé.

Traduction française – *l'intranquillité* :

Au premier abord, le titre choisi pour la traduction française m'a semblé tout à fait inadéquat : *Le Livre de l'Intranquillité (L.I.)*. Le mot *intranquillité* n'intégrait pas le lexique de la langue française, comme si le livre s'apprê- tait à parler d'un état méconnu ou pas localisé dans la galerie des affects. Par ailleurs, l'inquiétude comme état d'âme est, en elle-même, déjà assez déran- geante. Elle aurait donc pu faire l'affaire. De surcroît, le terme portugais est, je dirais, assez banal et recouvre très correctement le sens opposé de quié- tude, comme béatitude, calme, tranquillité. Ajoutons qu'il est lié au concept freudien d'*Unheimlich* – cette inquiétante étrangeté – si proche de l'écriture pessoanne.

Des années passées, je dois dire que l'attribut *intranquillité* a fait corps avec le texte du Livre. Texte et titre se con-fondent désormais. Ce néologisme a l'avantage de rester pour toujours, au moins je l'espère, lié au texte du Livre devenu son point d'origine. Le mot, en tant que titre, sera soutenu par le texte qui, à son tour, le fera exister, alors que fréquemment c'est le titre qui confi- gure la lecture du texte en lui créant de nouveaux contextes. Or, cette intran- quillité est enfantée d'un livre, d'un texte d'une écriture qui lui apporte toute son épaisseur, mais également d'un Nom, d'un auteur tout aussi soutenu par la même écriture et ne vivant que par elle – Bernardo Soares, le demi-hétéronyme pessoan.

L'inquiétante étrangeté du titre, du nom de l'œuvre, s'est répandue sur le texte, d'autant que ce texte a été traduit dans un nombre incroyable de langues.





Comme l'a très récemment formulé U. Eco, *intranquillité* et *inquiétude* disent "presque la même chose", tout en marquant la différence linguistique qui, elle, ouvre un écart dans chaque langue, dû à cette empreinte d'irréductible ou d'intraduisible dont l'intranquillité fait signe. Ces écarts sont venus s'installer soit dans mon texte soit dans les écrits inédits sur lesquels je travaillais, en les rendant parfois, les uns et les autres, en français comme langue de réception. Voilà une étrangeté accrue. Transpositions, marques d'origine, déconnexions dans la langue d'arrivée. Il s'agit, forcément, d'une traversée des langues pour dire, ensuite, cette *traversée de la langue* dont il est question tout au long du texte. Traversée de la langue, en ce sens où ce texte est un laboratoire de registres de langue, et de surcroît, d'écritures. Traversée de la langue dans le sens où on a affaire à des différents registres, mais aussi aux limites de la langue, en tout cas à une poétique de la prose qui pousse la langue à en dire différemment et infiniment différent. Ainsi du verbe créé sur le mot parole : *paroler*. Jouer avec la parole, là où le schéma linguistique va plus loin que la norme et l'usage. La limite n'est pas celle de la norme, elle est au-delà, dans des zones vierges, où l'on ne s'était pas encore aventuré. On pourrait dire que Pessoa, comme Michelet ou Sade, a accédé au palier des nomothètes – les fondateurs de langues – comme Barthes les a définis.

C'est, à titre d'exemple, ce qu'on peut vérifier dans le fragment le plus connu et analysé du Livre : « Ma patrie est la langue portugaise », sur le statut de la langue comme lieu d'origine. Ce territoire qui fonde l'identité du sujet est, avant tout, d'ordre linguistique, sinon symbolique. L'ampleur d'une telle fondation symbolique de l'identité dans le texte de l'intranquillité est, à mon avis, une des marques différentielles de cette écriture. Le sujet a trait au symbolique à travers la langue, le réel et l'imaginaire étant en diffraction. C'est avec la langue, c'est dans la langue que tout se passe, que le sujet se crée une espèce de défi. Et ce défi pourra s'énoncer très précisément dans l'abîme qui s'ouvre entre l'expérience vécue et les mots pour le dire.

Comment, pour quelle raison, de quelle façon le sujet peut-il faire l'expérience du vécu dans et à travers la langue, en tant que sujet du/dans le symbolique ? Quels creux mais aussi quels horizons le langage n'est-il pas capable d'ouvrir ? Quel est le rapport que le sujet établit avec le langage ? Est-ce que celui-ci ne sera jamais que le supplément d'être ? Quel est, dans cette mesure, le statut de la littérature vis à vis de la vie ? Si le texte n'en répond pas, il en





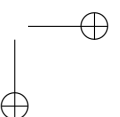
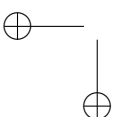
fait, au moins, l'expérience. En cela il est un laboratoire où le travail d'écriture est un véritable défi à la langue.

Récit, journal intime, écriture du soi ?

J'ai toujours eu une certaine difficulté à envisager le texte du *Livre de l'Intranquillité* comme autobiographique. Le déplacement de la question auto-bio-graphique vers le poétique relève précisément de cela. C'est que le poétique est de l'ordre du *poïen*, du faire dans le *logos*, de l'avènement de l'œuvre, juste à l'intérieur du symbolique. A la limite, un *poïen* contre la *mimesis* ; un *poïen* dépourvu de *mimesis*. Aussi, par moments, lis-je ces pages si près du réalisme rigoureux des descriptions de paysage ou de petits tableaux quotidiens. Cet attrait pour le langage, cette prison qui provoque une écriture continue, répétitive, sans relâche, inlassable, m'a toujours apparue comme séparée, autonome d'un réel, vécu, pré-textuel. Car, dans ma perspective, ce réel que l'écriture enveloppe sans le représenter serait plutôt de l'ordre de l'affect, du pulsionnel, de l'inexprimable ce qui rompt la chaîne symbolique, la pulvérisant en fragments, en bribes de texte, de micro-scintillements redisant à l'infini ce qui est impossible à dire.

Or, cette écriture torturée, massacrée, relève tout de même du journal intime. Et cette question non abordée, qui revient à chaque fois, cette question qui lie l'écriture à la vie, l'autographe au *bios*, cette question est la question même qui peut être posée à toute écriture, à savoir : comment l'écriture a trait au vécu, quel rapport, quel type de liaison s'établit entre le vécu – le *bios* – et le *logos* ? Question que toutes les théories du texte affrontent quelque part. Question ontologique de l'écriture.

D'abord, la problématique du récit. La structure du récit est le dispositif par excellence de tout texte, de toute configuration scripturale. Le structuralisme, notamment l'École de Paris, de A. J. Greimas, l'a bien vu qui réduisait le texte à une structure narrative profonde. Or, le récit, pour ce qui est du *L.I.*, pose problème. Ce n'est pas qu'il n'y en ait pas de cela – bien des fragments ont la structure sinon le rythme d'un récit – mais ce récit n'aboutit pas. C'est-à-dire, si le lecteur lit ce texte en tant que récit, il en sera déçu. Et cette déception vient du fait que, non seulement il n'est pas terminé – il n'aboutit à rien – mais, en plus, il ne progresse pas, il n'y a pas d'événements, il n'y a



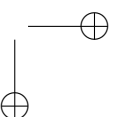
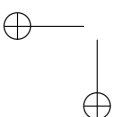


pas de nœud, de transformation. Pour tout dire : c'est un récit où il ne se passe rien. Un récit vide de narration. C'est ce caractère tout à fait particulier du texte qui m'a tout de suite écartée de la configuration narrative. Le sujet, sujet de l'écriture, le moi énoncé et énonçant, étant présent, ne se raconte pas la vie. Il n'y a pas d'enchaînements temporels, il n'y a pas, ou presque pas, de passé. Ce n'est pas la recherche d'un temps perdu qui inaugure le mouvement vers l'écriture comme chez Proust : la mémoire, l'enchaînement narratif, la durée du temps passé, le gouffre qui se profile entre un temps décidément passé et le présent de l'écriture. Rien de cela, en fait, dans le *L. I.*. C'est plutôt le présent suspendu que l'on trouve exploré, mis en évidence, fouillé, éparpillé, annulé même dans cette écriture douloureuse car intolérable, présente, trop présente pour s'absenter. Ou alors, trop absente pour conjurer le présent. C'est ce *je* qui devient insupportable à force d'être présent et puisqu'il ne peut jamais se masquer dans un je-ne-sais-quoi d'énoncé. Ce qui est douloureux pour un sujet de l'énonciation c'est ce clivage permanent qui ne lui permet pas de faire corps avec le sujet de l'énoncé.

Et ainsi, dans ces images successives par où je me décris (non sans vérité, mais avec quelques mensonges), je me retrouve finalement davantage dans les images qu'en moi-même, je me dis tellement que je n'existe plus, et j'utilise comme encre mon âme elle-même, qui n'est bonne, d'ailleurs, à rien d'autre qu'à écrire. [*L.I.* : 115]

Un présent (de l'énonciation) qui devient intolérable, d'autant qu'il exprime un clivage entre l'instance du corps et son image. Il est de l'ordre du clivage narcissique – une blessure, une plaie narcissique.

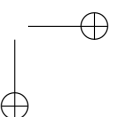
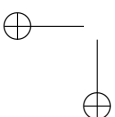
L'autobiographie opère cette suture narcissique. Elle est, en ce point, bénéfique pour le sujet que s'y construit de toutes pièces : Proust faisant naître et vivre son petit Marcel. Rien de cela chez Pessoa. Jamais son petit Fernando n'a eu droit à devenir un personnage d'un récit auto ou allo-graphique. Écrivain, à qui le récit est resté presque inter-dit, c'est-à-dire, du non-dit parmi tout le flot du dit. Silencieux. Presque jamais de dérive imaginaire. Un *je* contre un *moi* : c'est peut-être le défi d'une écriture presque sans narrativité, où le presque dit cette impossibilité du sujet de l'écriture. Le fragmentaire est, en ce sens, un inaboutissement, une écriture inaccomplie, car il n'a ni fin ni *thelos*. Toute configuration narrative vise une articulation de sens à travers l'enchaînement séquentiel des actions qui, elles, se soutiennent encore par un enchaînement causal. Cette causalité qui, tout en expliquant l'évènement, le





fait rentrer dans l'ordre, lui attribue un sens, le réduit, finalement, à sa nature de probabilité, le faisant intégrer le cours naturel d'une vie, d'une biographie, n'y est pour rien, puisqu'elle est absente de la textualisation du vécu. La vie vécue au jour le jour n'a pas de sens. Le moment présent se vide de toute raison (rationalité) qui aurait pu le soutenir. C'est le hasard, l'arbitraire du temps, son irréductible discontinuité qui envahit le texte entier et le sujet avec. Car le récit, c'est connu, est une machine à produire une identité narrative. Et cette machine se met à produire du sens contre "la menace de fragmentation" (David Carr) du temps, de la durée, de l'existence. La machine autobiographique est donc une machine à production de sens, du sens d'une vie, de l'évènement, de l'histoire, à partir de l'enchaînement temporel et causal des événements vécus. A la limite, on pourrait dire qu'il n'y a pas de sens vécu sinon converti dans du narratif. Cette opération permet à Ricoeur de parler d'identité narrative qui n'est autre que l'identité construite sur le récit. Un soi-même qui est déjà une catégorie fabriquée, altérée par rapport au moi-même et qui n'est autre que narrative. Par contre, la discontinuité du temps vécu, l'avènement de l'évènement pur, c'est-à-dire non séquentiel, non causal mais tout à fait arbitraire et aléatoire parce que hasardeux, discontinuité foncière d'un vécu éparpillé en des moments fugitifs – assumée par le sujet de l'écriture qui ne cherche pas à s'en excuser – cette discontinuité-là permet d'enlever un sens métaphysique à la séquence et à la clôture narratives. Sans séquence, sans axe des continuités, il n'y a pas de clôture – la fin est aléatoire – et donc pas de *telos*, de finalité. En fait, le problème d'une écriture qui est en manque de récit, disons, c'est qu'elle peut trouver sa chute n'importe où, n'importe comment. Cette écriture scandée est lucide vis-à-vis de la position du sujet dans le grammatical mais aussi dans la vie car elle abolit toute conception possible de destinée, le destin étant, lui aussi, une figure narrative qui clôt une vie. Qui lui confère un sens, même si ce n'est qu'après coup. Le destin est toujours narratif puisqu'il est supporté par cette causalité transcendante qui lie tous les moments entre eux. Accepter le destin c'est nier le hasard, car toute coïncidence est porteuse, à un niveau plus ou moins caché, d'une armature de causalité.

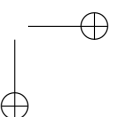
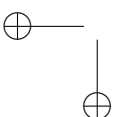
De ce point de vue, tout récit autobiographique rejoint la machine fictionnelle car l'autobiographie, du moment où elle refonde le sens d'une vie, est une configuration d'un *moi* comme figure, comme image. Curieusement, il y a de cela chez Pessoa. Cette insistante fictionnalisation des sujets d'écriture





relève d'une production fictive de plusieurs *moi*-autres, ou bien, de plusieurs autres (*que*) *moi*. Mais, toute la spécificité du cas pessoan vient du fait que ces *moi*-là, ces autres *moi* qui ne sont qu'autant de *soi*, se trouvent siégés ou assiégés hors du texte, dans une sorte de *no man's land*, vidés de statut fictionnel, lancés vers le péritexte. Ils n'ont pas droit d'entrée – ils ne constituent pas de personnages, au sens de figures imaginaires peuplant l'intérieur d'un roman, par exemple – mais, ce qui fait la différence, ils deviennent des instances de contrôle de l'écriture, des figurations de positions distinctes dans l'écriture. Situés toujours dans le paratexte, cette zone frontière qui n'est autre qu'un prétexte, les figures hétéronymiques prennent une nouvelle ampleur, gagnent un pouvoir performatif sur les textes mêmes, jetant le récit – leur récit de vie – en dehors du texte. Un récit rejeté. Bernardo Soares est, à ce niveau là, le plus complexe : son livre est la vie même de son auteur. Mais une vie où il ne se passe rien ! Car ce *bios* dont il s'agit tout au long des centaines de fragments qui essaient toujours de le cerner, ce *bios* est, quelque part, insaisissable. Et là surgit l'aporie même d'une écriture du *bios*.

La suspension du récit ouvre, dès Augustin, la voie de l'autoportrait. Il faudra en discuter aussi la pertinence. Ne s'agira-t-il pas, dans le *L. I.*, plutôt de portrait, c'est-à-dire de représentation, d'élaboration d'un moi à partir du *je* de l'écriture ? D'un *soi* qui en serait l'image aboutie et quelque peu déplacée ? Le simple fait qu'on ne puisse pas échapper aux deux configurations majeures de l'écriture du moi, à savoir l'autobiographie et l'autoportrait, place déjà le texte dans un lieu frontière, une zone indéfinie et floue en ce qui concerne les genres littéraires. Par delà la question du sujet et de son écriture, ce texte brouille la typologie textuelle et ses vieux canons. L'autoportrait relève, dès lors, chez Augustin, d'une suspension du temps narratif. Une suspension de la durée, en tout cas. Il ne renvoie jamais au passé, puisqu'il est l'acte fondateur du moi, ou de cette suture entre un *je* qui se met à écrire et un *moi* qui en est la face énoncée. L'autoportrait, on dirait, fonde le sujet de l'énoncé par un acte symbolique identitaire qui dit : *Me voici ; Ceci est mon corps ; Je suis moi*. Enfin, cet acte premier qui soutient tous les autres actes de parole et qui affirme l'identité du sujet de l'énonciation vis-à-vis du sujet de l'énoncé : ce *je* qui parle est *moi* ; c'est *moi* qui parle ; c'est *je* qui dis *je* et toutes les variantes pronominales de cet acte de langage qui fonde le sujet dans le présent de l'énoncé. Cette coïncidence se fonde dans le présent, pour qu'il n'y ait pas trop de clivage entre les deux instances, tandis que, dans l'autobiographie,

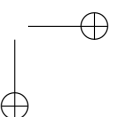
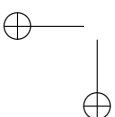




elle prend l'allure d'un acte imprononçable, selon Louis Marin, traduisible dans l'anachronisme du genre : *Moi, je viens de naître*, ou son complément : *Moi, je viens de mourir*.

L'autoportrait s'impose, comme chez Augustin – *je vais vous dire qui suis-je*. En quoi consiste, alors, le travail de l'autoportrait ? Dans la représentation du même, dirait-on. Il s'agit, dans l'autoportrait, de la constitution rhétorique de l'identité. Rhétorique, puisqu'il nous faut des figures à cela. Des images. Le *moi* est narcissique en ce qu'il occupe le lieu du reflet. Il est *moi* en tant que je puisse le voir et m'en approprier. Parce qu'il y a toujours un temps d'appropriation de l'image par le sujet. Ainsi Narcisse quand, penché sur le lac, s'interroge : « qui est-tu ? ». On est confronté à une opération d'identification, structure de l'identité. De l'ordre de l'image, le reflet identitaire est néanmoins, le seul garant de l'identité du sujet. C'est le principe même de l'identité telle quelle est définie par la logique classique et qui se fonde sur une équivalence point par point avec le reflet. Un deux qui fait un. L'Un scindé de la psychanalyse, condition du sujet clivé, selon Lacan. Tout le problème avec l'image qui, dans une certaine mesure, est le problème du texte autobiographique, se traduit par la non-suture des instances. Tout comme le texte, l'image en est un autre. Et ce grain de différence n'est pas, n'est jamais suturé, soudé. Pessoa en parlera longuement, en obsession, du masque et de cette image qui ne colle jamais, ni ne colle jamais tout à fait. Tout comme dans le récit, le portrait peut être commémoratif, présentant l'image du sujet, son reflet identitaire. Mais il peut aussi le briser. Telle une image devenue floue par le tain du miroir.

Or l'écriture de l'intranquillité est de la sorte. Comme un miroir qui ne reflète plus, elle scinde à jamais le sujet. L'intranquillité est tout le contraire de l'expérience jubilatoire dont parle Freud à propos de l'organisation identitaire du sujet à travers l'image narcissique. Elle s'éloigne du portrait romantique qui pose le génie solitaire face à lui-même (portrait de Chateaubriand par Girodet). Dans *L.I.*, nous sommes face à un texte moderne, à un sujet dérobé qui n'est pas dupe de soi. Un sujet terriblement lucide et donc incapable de se revoir dans l'image de soi qui, plus qu'un reflet, serait de l'ordre du trompe l'œil. Il n'y a pas, non plus, de transparence de la représentation. Ce miroir qui ne reflète pas, relève, paradoxalement, comme tout miroir d'ailleurs, de sa nature d'opacité. Et l'écriture devient, de ce fait, un geste du corps. Elle fait corps avec le sujet, un corps sans image, un corps lourd et opaque. Par un





déficit d'imaginaire, l'écriture de l'intranquilité n'est pas, non plus, de l'ordre de l'autoportrait. Elle fait l'élosion du fictif comme elle l'avait fait du narratif.

Et c'est cette condition de manque qui frappe tout le livre. Ce manque à être et à paraître ; ce manque de récit, ce manque d'unité et de continuité discursives. Une écriture tournée à l'envers, aperçue du dedans même de son procès. Une écriture dépouillée des figurations et configurations qui toujours enveloppent les textes. Tel l'autoportrait en peinture où, parfois, la dérision du reflet de soi fait surgir la peinture même. L'acte de peinture dans son faire inachevé ; le laboratoire – l'atelier du peintre – qui se donne à voir comme s'il ne s'agissait que de cela : la peinture mise à nu. Il y en a de ça, dans cette écriture aussi dérisoire du *L.I.*. La dilution du sujet, son impossibilité à s'identifier au masque, fait éclater l'écriture et exhibe, du coup, son laboratoire – le *scriptorium* de l'écrivain/écrivain (Bernardo Soares, l'écrivain est lui-même un écrivain). C'est l'écriture même qui se déploie, en procès, inachevée et en acte.

L'expérience du vécu : le journal intime et la notion d'intimité :

Comment l'ordre des affects en vient à l'écriture ? Quoiqu'il en soit, on n'a pas affaire à une relation de représentation. Il ne s'agit pas, dans *L. I.*, de la représentation d'états d'âme. L'écriture n'accomplit nullement une fonction représentative ni réflexive. Elle est d'un autre ordre. De l'ordre de l'Autre, précisément. Or, si l'affect n'y est pas représenté, il y est du moins investi. Là se situe le point de vue de cette analyse. Il ne s'agit pas non plus d'une écriture désaffectée, où il n'y aurait pas d'intensités, de flux de soi-même. Car il y a du soi-même dans ces bribes de texte. Il y en a peut-être de trop. Il y en a, en tout cas, tellement, que *ça* ne se dit pas, que *ça* bégaie, que *ça* se tait.

L'intimité, alors, cette intimité qui marquait auparavant le journal intime, n'est pas du tout une intimité narrative, où il y aurait de l'aveu, des confessions, du secret, des événements pas encore avoués. Rien de cela. Pas de secret, donc pas d'intimité. L'intimité serait alors ce *quid* situé le plus près possible du corps. Cette *quiddité* du corps propre mais étrange, lourd, qui ne lui va pas. Pas tout à fait. C'est face au corps que le défi d'écrire se pose. Cette intimité du journal intime, cette intimité qui se pose quotidiennement comme



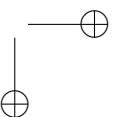
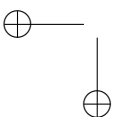


une corvée, un destin, est celle du corps propre. Du corps face à l'écriture, une écriture qui, élidant le corps, l'enveloppe, l'ensevelit comme s'il s'agirait d'un linceul. La dépouille d'un corps mort. L'écriture du mort : *soma* en tant que corps cadavérique. Moribond. L'écriture, dit-on, fait l'expérience de la mort. Mais cela n'empêche qu'elle en fasse des mascarades. Ce qui frappe et nous frappe dans cette lecture, c'est que le sujet ne cherche pas à se masquer. C'est la nudité du mort, en avant première.

L'ennui :

Au-delà même de son caractère lacunaire, ce texte est immergé d'expériences, de points de vue, de problématiques ayant trait à l'existence et à l'expérience de l'écriture comme expérience de/dans l'existence. L'ennui est de cet ordre-là. L'ennui marque l'écriture comme expérience solitaire dans le vécu. Il déclenche, par delà cette expérience, une écriture tachetée de répétitions, tronquée, banale par moments.

Un ennui basé sur une sorte de déficit d'objet. Objet qui, par un protocole tacite de la communication, soutient et justifie le message, inhérent à toute communication, ainsi le pense tout lecteur inattentif ou même étourdi. Or, ce livre nous parle de quoi, finalement, pourrait-on se demander ? Un livre qui n'est pas un roman, qui ne contient pas de récit, qui ne racontant pas une vie lui retire tout sens, qui étant écrit à la première personne n'est pas autobiographique, ce livre parle de rien. Si objet il y en a, il ne sera que le *moi*, frêle, cependant, car le miroir s'est brisé. Pas d'image, pas de moi au sens analytique du terme, puisqu'il se dissout dans un non-lieu, dans une voix entrecoupée, murmurée. C'est ce que Barthes appelle une écriture intransitive. Du *je* au *je*, rien ne se passe ; nulle transformation. A ce manque d'objet, l'écriture de l'intranquilité ajoute un manque profond d'action narrative. Ce passage du temps est vide, il n'est pas ponctué par l'événement. L'ennui émerge du fait qu'il n'y a aucun événement à souligner, aucun événement à raconter, aucun événement qui puisse constituer le thème du livre. L'ennui est la forme du temps, d'une temporalité qui possède son extension, pas l'extension augustinienne qui s'étend sur une durée, mais une extension non mesurable dû à l'absence de faits. Le présent, tensionnel, est vidé, lui aussi, puisque l'extériorisation du subjectif, de cette essence qu'il y aurait à l'intérieur du propre, à l'intérieur





du sujet, se manifeste par l'absence même d'intériorité. Le *pathos* est affaibli, défaillant. Une présence du sujet au présent de l'écriture aurait pu dévoiler un sujet tragique. Tensionnel, ce sujet déploierait ses émotions, ses dilemmes, ses limites éthiques. Le sujet tragique est, malgré tout, un sujet constitué, qui peut même devenir un héros. Seulement, dans *L.I.* il n'y a pas de tragique faute d'événement limite. Pas de héros. Un temps qui passe sans que rien ne s'y passe. Simple durée interminable parce que vide, sans bout ni but. Banal parce que monotone. Mais l'ennui qui, à première vue, pourrait être attribué à la monotonie, elle-même causée par la routine, se transmue dans quelque chose de brutal, de beaucoup plus fondamental et tranchant, d'existentiel. L'ennui existentiel touche l'expérience du vide, d'un non-aboutissement, d'une totale incomplétude de l'existence.

Espèce d'apathie des sens et des affects, l'ennui peut tenir le rôle d'un désinvestissement de la souffrance, d'un écran qui empêche de « sentir tout de toutes les formes », ambition du moderniste Pessoa. Aussi se rapproche-t-il, davantage, du stoïcisme comme attitude philosophique qui prépare à la montée d'une sagesse du sentir.

Enclin comme je suis à l'ennui [...] Je ne sais vraiment pas si l'ennui n'est que l'équivalent éveillé de la somnolence du vagabond [...]

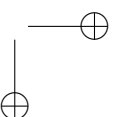
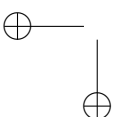
L'ennui... Penser sans rien qui pense en nous, mais avec la fatigue de penser ; sentir sans rien qui sente en nous, mais avec l'anxiété de sentir ; ne pas vouloir, sans rien qui refuse en nous de vouloir, mais avec la nausée de ne pas vouloir – tout cela se trouve dans l'ennui sans être l'ennui, et n'en est que la paraphrase ou la métaphore [...]

L'ennui... Souffrir sans souffrance, vouloir sans volonté, penser sans raisonnement... [...]

L'ennui... C'est peut-être, au fond, l'insatisfaction de notre âme intime, à laquelle nous n'avons pas donné de croyance, l'affliction de l'enfant triste que nous sommes, intimement [...]. [*L.I.* : 167/169]

Dans l'écriture, l'ennui préfigure la mort. Il est la finitude du sujet, la finitude du temps et le refus attentif du renvoi à un quelconque *thelos*, à un sens global.

L'ennui touche, chez Pessoa/ Bernardo Soares, quelque chose de très particulier aussi : l'absence de production imaginaire. Car, comme il le dit, l'ennui est aussi un manque d'illusions. Or, l'illusion, soit-elle d'ordre idéologique ou figural – imaginaire, à proprement parler – a trait aux images. L'écriture du *L.*

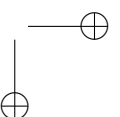




I. en est dépourvue, elle fait la preuve même d'une expérience de l'écrit qui ne s'attache pas à l'imaginaire, mais plutôt au banal, une banalité qui, dans son bégaiement, introduit le réel, l'impossible, le non-encore-figurable. D'où une extrême lucidité qui, à tour de rôle, se substitue à un état léthargique ou somnolant, une des modalités par laquelle l'ennui s'exprime. Une autre, tout à fait aux antipodes de celle-ci, est l'insomnie qui se répand sur son écriture. L'ennui marque un premier degré ineffaçable de sensations qui, paradoxalement, est de l'ordre du vivant. L'effacement total étant, lui, de l'ordre de l'oubli. Et le sujet de l'écriture, le sujet en tant que sujet de l'écriture, ne peut pas oublier. Ni oublier, ni dormir, ni sentir, ni ne pas sentir, ni vivre, ni mourir : voilà son dilemme à lui. Voilà sa condition humaine et banale. Le silence serait, dans ce cas, l'aspiration ultime à laquelle il lui est interdit d'accéder. C'est l'ennui dans l'écriture, ou l'écriture teintée, imprégnée même d'ennui en tant qu'intervalle interminable, suspension infinie du temps que l'écriture aide à tisser.

L'ironie :

L'ironie est, avant tout, une posture discursive. Pour Platon, elle est le terme contradictoire de la *doxa*, qui ne se confond pas avec le savoir certain, *l'épistémè*. Elle va à contre-courant, démasquant le discours commun, le discours du sens commun. À ce niveau, le *L. I.* est presque paradoxal dans la mesure où il allie la banalité d'une vie à une position du sujet qui n'est pas du tout consentante avec la banalité. L'ironie, qui allie une incroyable lucidité sur le monde, ressort du texte comme une espèce de négativité de l'écriture. Il ne s'agit pas dans ce phénomène, de l'assomption de la négation qui est déjà un tournant théorique – toute négation étant supportée par une affirmation antérieure – mais, bien différemment, d'une espèce de détachement du sujet vis-à-vis de sa parole et, à la limite, de soi-même. L'ironie pratiquée comme attitude est un mouvement sournois du texte qui, d'emblée, affirme justement ce qu'il nie, et nie justement ce qu'il affirme. L'ironie est, par sa structure même, un fait de parole et non point de langue. Mais la parole au sens fort, la parole parlée, peut très bien explorer l'ironie car elle s'accroche au corps, particulièrement au visage, à l'intonation, aux modulations subtiles de la voix. L'ironie est la pratique discursive qui a besoin du corps car cette négativité du





discours se manifeste dans et par la chair, le sujet se divisant entre les deux. Or, dans l'écriture, la pratique de l'ironie est très singulière : elle se joue dans l'absence même du corps, c'est-à-dire dans l'absence du présent et de la présence du sujet au présent de la parole. Paradoxalement, l'ironie dans l'écriture arrache quelque part au corps sa chair qui s'inscrit dans le texte et y fait signe, à chaque lecture. Le lecteur, à son tour, destinataire de l'ironie, s'en prend au corps puisque c'est encore un attribut de l'ironie que de provoquer, même si imperceptiblement, un sourire, une grimace, un rictus sur son visage. C'est-à-dire que l'écriture ironique s'adresse, avant tout, au corps-réceptacle du lecteur qui, la captant, s'en rend captif. Il y a, dans l'ironie, une dimension de l'ordre de l'approvisionnement du lecteur par le texte. Quelque chose qui touche à l'action de charmer et qui provoque, non seulement une distinction parmi l'univers de lecteurs, entre ceux qui ont saisi et ceux qui ne l'ont pas, mais, en plus, un sentiment de complicité intelligente et plaisante. C'est le cas de dire que «les bons esprits se rencontrent». Auteur et lecteur se touchent d'esprit et de corps, aussi bien l'un que l'autre, sentiront passer un mouvement, une intensité, un frisson presque imperceptible qui vient de l'esprit et fait bouger le corps. L'ironie, en somme, rend l'écriture, trace d'une absence, au présent. Elle devient acte, provoque des effets, accomplit ce que les philosophes du langage appellent un acte perlocutoire. L'ironie est perlocutoire car elle agit sur les sujets, sur les lecteurs qui en sont les destinataires. Le lecteur est mené à produire, lui aussi, du sens, ou plutôt, à le déconstruire puisqu'il doit passer du sens premier – le sens littéral – au sens sous-jacent – le sens connoté.

Il est courant d'entendre dire que les portugais sont de mauvais lecteurs de l'ironie, car ils prennent tout à la lettre. Pessoa se doit d'écrire toute une littérature, mais encore de se créer son lecteur modèle qui, lui, est un amateur de cette finesse, de cette délicatesse du discours qui est l'ironie. Elle s'en prend au sens et, dans une certaine mesure, aux sens. Le sens est toujours commun, l'ironie est un acte individuel et de révolte presque, contre le sens commun. Contre l'évidence. Contre l'image narcissique du *moi*. Pessoa la pratique à plusieurs niveaux : ébranlant le sens commun mais aussi son/ses masques.

Donner de bons conseils, c'est faire insulte à la faculté de se tromper que Dieu a accordé aux autres. D'ailleurs, les actes d'autrui doivent présenter cet avantage de ne pas être en même temps les nôtres. [*L.I.* : 227/228]

Se regardant du dehors, le sujet de l'écriture est capable de produire un





humour critique vis-à-vis de soi-même. Humour qui ne va pas sans humeur, cette disposition dans le discours qui est de l'ordre de l'affection. Un humour qui touche très profondément le sujet et laisse des empreintes. Une humeur froide, si l'on peut dire, qui est tout le contraire de l'attendrissement de soi sur soi-même. Pas de compassion dans l'auto-ironie. Pas de pitié pour soi. L'ironie refuse tout attendrissement qui mènerait à la compassion. Si distance il y a entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé, entre *je* et *moi*, cette distance vient sûrement de l'ironie comme attitude de distancement. En tout et pour tout, l'ironie est le reflet de cette profonde dérision intérieure qui n'aura plus de tranquillité, plus jamais de paix. Elle peut devenir mortifère, comme la morsure du serpent. Mais elle prend garde contre le tragique, tout en devenant une « mélancolie de l'infime », selon l'expression avec laquelle Buci-Gluksmann caractérise Pessoa-Soares.

Dans cette perspective, je dirais que le sujet de l'écriture inquiétante n'est pas un sujet tragique. Là est sa couronne d'honneur, là sa modernité, mais aussi sa finitude. Car il n'y a pas de transcendance. Le héros tragique se surmonte lui-même : c'est sa gloire. Tout à fait à l'opposé, le sujet ironique se tue soi-même, sans gloire ni transcendance, en assumant sa finitude, sa dérision, sa déperdition. Sa nullité. Sa vanité, apparente, ne s'avère être que vain-ité.

Il y a aussi de l'ironie vis-à-vis des autres, cette mêlée abstraite et commune. D'où l'espace isolé où le sujet s'enferme. Une espèce de tour d'ivoire qui l'éloigne des autres et qui, du même mouvement, empêche les autres de l'approcher. A l'expérience de la solitude s'ajoute la modalité de l'ironie, car il y a de cela, dans ce texte : une solitude ironique qui est déroutante. Inquiétante. Bouleversante.

En tant que modalité discursive, c'est l'ironie qui permet au sujet de vivre dans la banalité, de vivre sa banalité, sans tomber dedans, tout en étant hors de sa condition qui, cependant, n'est autre que sa propre vie. Place intenable par le clivage qu'elle impose constamment au sujet et dont l'écriture, cette écriture fragmentée, en est le reflet.





Fin des avant-propos :

Une période d'euphorie généralisée s'est abattue sur ce texte en forme de livre. Il a eu un succès à la dimension globale, planétaire. Il a fait l'unanimité du jugement commun. Et pourtant, c'est la banalité du banal qui se déploie en des fragments tronqués, répétitifs. Cette banalité du banal crée une espèce de degré zéro du sujet du livre. Le quotidien monotone et régulier d'un employé de bureau. La solitude silencieuse de cet *écrivain* qui écrit par métier, qui voue sa vie à une écriture de comptabilité, une écriture bureaucratique, administrative, formelle et passe-partout. A qui cela peut intéresser ? À quoi bon ? On se le demande.

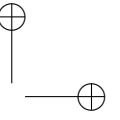
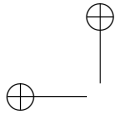
Ce qui attire dans cette écriture, c'est quelque chose de l'ordre de l'expérience de la langue, par où tout sujet arrive à s'assumer en tant que sujet. Et encore, ce je-ne-sais-quoi de vie qui se dit quand même à travers l'écriture.

Là, une fois reposé de ce tumulte éditorial, le livre acquiert, enfin, sa juste tranquillité. Et l'écriture s'offre, à nouveau, dans son état qui a toujours été embryonnaire, larvaire, lacunaire. On ne dira jamais assez que cette écriture est plutôt faite de silences et de silence.

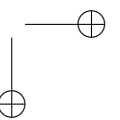
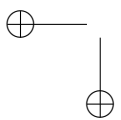
Paris, 2010-2-9⁴

4. La bibliographie citée dans l'avant-propos ne fait pas partie de la bibliographie générale à cause de la distance temporelle qui les sépare.





Le paratexte du Livre







Un livre qui n'en était pas un :

Texte qui nous est parvenu à un stade manifestement embryonnaire, le *Livre de l'Intranquillité*⁵ a cependant un encadrement bien précis, son paratexte. C'est lui ou, plus précisément, le périphrase qui, à notre avis, institue, à défaut du texte, ce livre. Là réside sa force illocutoire. La fonction qui revient à la bordure du texte s'avère être, non tant celle de le limiter, de l'encadrer mais, plutôt, celle de lui conférer un corps. Le périphrase – titre, auteur, préface, éditeur – est un véritable acte de parole dans la mesure où il permet l'effectuation du livre dont la publication sera la confirmation empirique. Du texte au livre, un parcours très précis est à faire, conduit par la valeur performative du cadre. C'est lui qui permet le passage de l'inédit à l'édité. L'édition posthume est, selon cette perspective, le résultat du verdict que le paratexte contient ; elle est à entendre dans son sens étymologique, à savoir, une déclaration, un ordre. Si l'éditeur est, à l'intérieur de cet acte de parole, le sujet qui en assume la performativité, il lui faudra encore, pour que le texte devienne livre, un nom d'auteur, fondé dans la préface, pour le signer, et un titre qui, en l'instituant comme livre, le désigne comme texte.

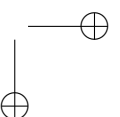
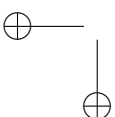
Le *Livre de l'Intranquillité* est un texte dont la production accompagne une longue période de la vie du poète Fernando Pessoa mais qui restera dans un état d'incomplétude lors de sa mort, en 1935. Inédit jusqu'en 1982, ce titre regroupe un ensemble hétérogène de fragments qui, plutôt qu'un journal intime, désignation de l'auteur lui-même, peut être caractérisé comme étant une écriture sur l'écriture, c'est-à-dire un "laboratoire d'écriture"⁶.

Par rapport au titre ambitieux le corps du texte qui nous est parvenu est, lui, un corps fragile, désorganisé, un corps fragmentaire. Il se situe, dans l'ensemble de l'œuvre de Fernando Pessoa, dans un espace paratextuel. Son auteur définitif, Bernardo Soares, n'est même pas arrivé à la singularisation et au détachement envers Pessoa orthonyme qu'ont atteint Alberto Caeiro, Ricardo

5. Ce texte a été publié sous le titre : "Un livre qui n'en était pas un", in : *Poétique*, n° 91 Seuil, Paris, septembre 1992. Les citations du texte pessoan portent la référence à l'édition française : *Livre de l'Intranquillité*, Christian Bourgois, Paris, 1988, traduction de Françoise Laye et présentation de Eduardo Lourenço e Antonio Tabucchi.

Toutes les citations de ce texte porteront les initiales du titre – *L. I.* - suivi du numéro de la page.

6. Cf. l'expression "laboratoire poétique" par laquelle J. Gil désigne ce livre, in : *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, 1988.

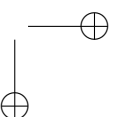
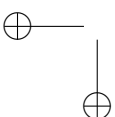




Reis ou Alvaro de Campos. Le statut hétéronymique de ces derniers découle d'un style propre à chacun d'eux et leur permet d'atteindre une différenciation comme auteurs. Le *Livre de l'Intranquillité*, par contre, n'a pas atteint ce degré de singularisation qui lui permettrait un détachement effectif par rapport à la constellation hétéronymique. Livre fragmentaire, inachevé, ni tout à fait autobiographie, ni tout à fait journal intime, ni tout à fait recueil de pensées ou d'aphorismes, il s'avère être plutôt un texte qui déroge à tout genre établi. Tel les *Essais* de Montaigne ou le *Livre* de Mallarmé, cette œuvre est, elle aussi, difficile à classer puisqu'elle se prête à lire comme un ensemble hétérogène, un amalgame de pensées, de maximes, de bribes de fiction, de biographèmes, de flashes du quotidien et de la vieille ville de Lisbonne. Elle n'en est, en fait, même pas une, se présentant plutôt comme brouillon, projet organisé sur plusieurs plans de détail qui contiennent même certains titres de chapitres, les uns possédant un texte correspondant, les autres n'étant que de simples hypothèses d'écriture n'ayant jamais été concrétisées. En 1913 surgit, pour la première fois, le titre de ce projet de livre auquel Pessoa travaillera, sa vie durant. Ayant été attribué d'abord à Vicente Guedes, un demi-hétéronyme, il sera définitivement signé par Bernardo Soares, le premier auteur se révélant plutôt poète. Quant à celui-ci, il ne produira jamais de la bonne poésie, mais sa prose, au dire de Pessoa, est plus souple, plus détendue que la sienne :

"Bernardo Soares "surgit", "dès que je suis fatigué ou endormi, de sorte que j'aie un peu en suspens les qualités de raisonnement et d'inhibition ; cette prose est une rêverie permanente" (Lettre de Pessoa, du 13 – 1 – 35, édition Petrus : 90/91).

Quarante-sept ans se sont écoulés entre la mort de l'auteur et la première publication du livre. Or, le devenir-livre du livre virtuel n'est dû, à notre avis, qu'à la performativité de ses encadrements établis et légués par Pessoa lui-même. Car, même publiés, ces fragments auraient pu ne jamais atteindre la configuration du livre, et n'être qu'un simple recueil de textes épars, tel *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (1966).





Le Titre :

Le Livre de l'Intranquillité est un titre bizarre. En se nommant "livre" ce titre devient une redondance à moins qu'il ne signifie plus qu'une simple tautologie. Il ne figure guère, tel un cadre, pour clôturer le texte, mais, tout au contraire, il est la seule cause de son existence. Il constitue la désignation d'un projet, long de plus de vingt ans, que Pessoa entretenait :

"Parfois je songe, avec une volupté triste, que si un jour, dans un avenir auquel je n'appartiendrai plus, ces pages que j'écris connaissent les louanges, [...].Mais, bien loin d'y naître, je serai mort depuis longtemps"(L. I. : 96).

Plusieurs ont été les projets de Pessoa en vue l'organisation de la publication de son œuvre. Ces projets éditoriaux sont, cependant, très confus puisque les dates n'y figurent que très rarement et son organisation a subi des changements constants. Dans tous les brouillons, pourtant, est inséré le titre – *Livre de l'Intranquillité*. Tels les projets englobant l'œuvre dans sa totalité, ceux qui concernent le livre sont eux aussi multiples et différents. D'un tel amalgame on est à même de conclure que seul le titre pour le livre était invariant, le texte, lui, étant toujours susceptible de remaniements.

"Livre à venir"selon Blanchot ou "livre-projet"selon Tabucchi, ce sont bien des expressions qui conviennent à l'introduction de ce texte :

"Pourquoi écrire ce livre ? Parce que je le sens imparfait. Totalemment tu, ce serait la perfection ; écrit, il se dé-perfectionne : c'est pourquoi je l'écris"(L. I. : 255).

Ce fragment en dit long sur l'imperfection, au sens d'inachèvement, comme condition même de l'écriture. La similitude si attirante avec le *Livre* de Mallarmé ne peut pas passer sous silence et elle permet, à plus forte raison, de traiter ce titre comme un acte performatif, plutôt qu'un simple constatif, dans la mesure où, tout en présentant le texte, il dépasse la simple présentation pour fonctionner comme acte instaurateur du livre même. Le double jeu de la désignation-fondation est joué, car, c'est par le fait de se nommer "livre"qu'il se crée comme texte. Énonciation performative qui supplée au texte ce qui lui manque comme livre. Titre-énonciation qui permet la transformation immatérielle de la virtualité du texte en un livre qui a sa réalisation effective dans la publication posthume. Écriture totalitaire aussi, dans la mesure où elle ne peut pas ne pas être fragmentaire, inachevée :

LabCom Books





"Je reste toujours ébahi quand j'achève quelque chose. Ebahi et navré. Mon instinct de perfection devrait m'interdire d'achever ; il devrait même m'interdire de commencer"(L. I. : 97).

Le statut de livre est conféré à ce texte par un titre apparemment dénué d'intérêt. Mais en y regardant de plus près, on vérifie qu'il s'agit d'un titre qui enlève le texte de la série, de l'ensemble de l'œuvre dans laquelle il est inclus, et l'instaure comme écriture totalitaire, un archétype, comme on dit *Le Livre de Vie*, "tenu par le Dieu des Juifs", auquel se réfère Derrida (1977). Un livre de vie, mais en tout et pour tout, un livre de mort. Cette écriture qui ne peut advenir comme livre que par la mort personnelle de l'auteur est, par là même, impersonnelle.

Au moment même où le livre vient de s'instaurer par et à travers le titre, il est envahi par une négativité, rongé par un manque fondateur par lequel il devient à nouveau écriture, à savoir, l'intranquillité. Elle est la négation originelle de la totalité du "livre" conférée à cette écriture par la particularisation ajoutée dans le titre qui l'inscrit. L'"intranquillité" permet, néanmoins, de dire du livre qu'il est écriture, au sens où celle-ci émerge d'une "perte ou d'une privation"⁷.

"Desassossego", l'intranquillité, est un mot composé, désignant la négation ou la privation de la tranquillité, de la quiétude, d'une plénitude ou d'une totalité de jouissance. Cette perte inscrite dans le titre, marque l'écriture d'une dépossession douloureuse, d'une souffrance ineffaçable, d'un lieu de non-retour vers la tranquillité, de non-retour même vers l'indifférence qui constitue la topique utopique du travail textuel tout entier. L'indifférence surgit comme une sorte de degré zéro, comme un stade à atteindre et non pas comme un point de départ, mais auquel ni la vie ni l'écriture n'arriveront jamais :

"Devant toute chose, ce que le rêveur doit chercher à sentir, c'est l'indifférence très nette que cette chose, en tant que chose et cause, lui cause"(L. I. : 183).

7. A. Tabucchi définit le "deassossego" comme une inquiétude instauratrice du manque ; in : "La poétique de l'insomnie", postface à l'édition française du *L.I.*





L'Éditeur :

Curieusement, ce texte qui n'a pas été publié du vivant de son auteur, avait pourtant un éditeur, Fernando Pessoa lui-même. L'auteur s'assume comme éditeur pour présenter le nom d'auteur – Bernardo Soares/Vicente Guedes – deux personnalités littéraires auxquelles, respectivement, le livre a été attribué par Pessoa. Et il le dit explicitement dans l'une des préfaces existantes : "Je suis resté [...] attaché au but dans lequel il s'est approché de moi – la publication de son livre"⁸.

S'il est vrai que le livre n'existe que par le titre qui le fonde, il n'est pas moins vrai que son existence est également rendue possible par le passage de l'auteur empirique au statut d'éditeur. Plus précisément, le texte est au livre ce que l'auteur est à l'éditeur. Pessoa est hanté par la légitimation ultime du livre, celle du public. Or, cette hantise est, toutefois, ambiguë. S'il sait que l'instauration du texte en tant que livre et de l'hétéronymie en tant que nom d'auteur n'advient que par la publication, il sait aussi que ce livre, pour qu'il accède au Livre, total et unique, ne peut que rester inédit, c'est-à-dire ne pas sortir de la virtualité, puisqu'il n'y a que la virtualité qui soit totale, ensemble complet et parfait de toutes les possibilités de réalisation. À maintes reprises Pessoa lui-même ou Bernardo Soares se réfèrent à la thématique de l'inédit, de l'œuvre non publiée ou impubliable : "Ce livre pourra, certes, faire partie d'un définitif de résidus et devenir l'entrepôt publié de l'impubliable /.../"⁹.

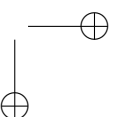
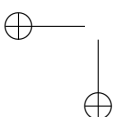
Son caractère inédit est donc, dès le début, associé à l'écriture de ce livre. Et, tel qu'il se présente, un "laboratoire d'écriture", ce texte parvient à penser la publication même :

"Être publié – socialisation de soi-même. (Quelle nécessité ignoble/ Et, malgré tout, si éloignée d'un acte. L'éditeur gagne, le typographe produit)"(L.I. : 86).

Dans une lettre datée de 1914, envoyée à sa mère qui habitait Pretoria, il écrit : "...la circonstance même qui fait que j'aille publier un livre vient

8. In : *Livro do Desassossego*, Fernando Pessoa/Vicente Guedes, vol I, ed. Presença, Lisbonne, 1990 : 65. Il existe trois variantes à la préface du livre, deux, plus anciennes, l'attribuant à Vicente Guedes, la dernière, à Bernardo Soares, nom d'auteur définitif.

9. Fragment qui porte l'indication : "Note pour les éditions d'auteur (et à insérer dans la préface)" In : ed. Presença, *op. cit.*





modifier ma vie. Je perds quelque chose – son caractère inédit"[L.I. : 140]. Si ce fragment inséré dans le livre ne s'adresse pas précisément à ce texte, il en fait au moins partie, comme un symptôme de l'obsession de l'auteur. À cette époque le livre était encore à ses débuts. À la fin de ses jours, il n'était toujours pas terminé. Double contradiction, entre la certitude d'une publication qui "vient modifier ma vie" et l'impossibilité de l'accomplir ; entre la publication souhaitée et la publication qui en constitue une perte. Une perte car, une fois imprimé, le texte se clôturera à jamais et l'auteur en sera dépossédé.

Dans ce contexte, que le rôle d'éditeur soit assumé par Pessoa lui-même n'est pas tout à fait démuné de sens. L'éditeur est pris ici comme une figure littéraire car il ne s'est pas assumé empiriquement comme tel. Et c'est l'effet de sens de ce rôle qui doit nous occuper, puisqu'il a, selon G. Genette, un statut particulier : "L'auteur et l'éditeur sont (entre autres, juridiquement) les deux personnes responsables du texte et du paratexte..."(L.I. : 14). En ce qui concerne le *Livre de l'Intranquilité*, Pessoa-éditeur est responsable personnellement du paratexte, même si le texte en est attribué à un autre. Cela renforce donc l'idée selon laquelle à lui seul, le paratexte constitue déjà une œuvre, ou au moins, le cadre fondateur du livre. Pessoa-éditeur, une fiction qui pourtant devient un véritable acte d'édition, un acte de présentation. Pessoa-éditeur subsume alors l'aporie où se tient le livre, à savoir, "l'entrepôt publié de l'impubliable".

La Préface :

"Un texte à la recherche de son auteur" aurait pu être la formule-synthèse pour désigner ce livre. Il s'avère utile de constater que le sujet de l'écriture, narrateur/personnage du récit, est advenu avant son auteur car, en ce qui concerne celui-ci, deux noms ont été assignés successivement à ce texte. Or, qu'il s'agisse de Vicente Guedes, ou de Bernardo Soares, tous deux font l'objet d'une préface les présentant sous la forme d'un portrait. D'allure biographique, les récits, identiques entre eux, parlent de la rencontre entre éditeur et auteur. Les variantes de la préface sont donc constituées par un récit très court mais dont la situation particulière dans l'ensemble de l'œuvre – à figurer dans l'édition comme un hors-texte – lui confère un statut privilégié. En même temps qu'il décrit l'auteur et leur rencontre, il est, par là même, en train de





l'instituer¹⁰. Bernardo Soares n'est donc pas seulement le personnage-objet du journal intime, il est aussi, par l'existence même d'un récit-hors-récit, l'auteur du livre en même temps que son narrateur. Ce statut lui revient du simple fait que son portrait constitue la préface du livre, et, qu'il est donc en position de pouvoir fonctionner comme un récit performatif, "tel qu'il ait la capacité de faire ce dont il écrit"¹¹.

Cette préface-portrait s'avère être indispensable au texte, de même que les autres encadrements déjà présentés, car elle fonde l'instance auteur. Il naît ainsi dans le texte et c'est par l'intermédiaire du texte qu'il acquiert un visage, un corps, un nom, une signature.

Considérer le *Livre de l'Intranquillité* de Bernardo Soares comme un texte d'allure autobiographique suppose l'existence d'un texte préalable, le portrait de son auteur. Ce portrait, la préface signée de Pessoa, est bien le récit-hors-récit de la fondation et de la légitimation de l'auteur. Le portrait fonctionne, de ce fait, comme référent du nom propre. La préface devient le corps de l'auteur qui au lieu d'y être représenté, y est présenté, produit. La subtilité de cette préface lui vient du fait qu'elle crée un corps tout en attribuant du sens, un don de signifiante à ce qui, en soi, était insignifiant, voir inexistant. Le sens fonde le référent. Pour que ce "représenté" devienne auteur, il lui faut, avant tout, sortir de l'anonymat. Et cela se produit dès le début, dans le sous-titre du livre : "composé par Bernardo Soares, aide-comptable à Lisbonne", espèce de carte d'identité où sont signalés : nom, profession, lieu de résidence. Mais si le baptême est un passage de l'anonymat, au sens étymologique, à l'acquisition d'un nom, d'une identité, il lui faut, ensuite, sortir de l'anonymat, au sens figuré, c'est-à-dire de la banalité, à laquelle est voué un petit aide-comptable. Or, tout le portrait souligne cette banalité anonyme du personnage jusqu'au dévoilement final de l'écrivain qu'il était :

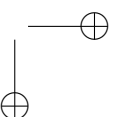
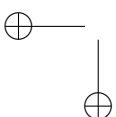
"Et il avançait timidement que, n'ayant rien de mieux à faire, /.../ il passait ses soirées, dans sa chambre de pension, à écrire, lui aussi"¹² (*L. I.* : 30).

D'autre part, la préface où Fernando Pessoa présente Vicente Guedes se

10. À ce sujet, on ne peut pas penser à cette catégorie de récits auxquels Louis Marin appelle "récits de fondation" (thème de son séminaire de 90/91, à l'EHESS), dont les conséquences pragmatiques vont être développées ici-même.

11. Cours de Louis Marin, EHESS, Paris, 1991.

12. À signaler que "lui aussi" figure comme une espèce de double dont l'original est l'auteur, fondateur, Fernando Pessoa lui-même. C'est que, si on a affaire à la création de l'auteur B. S.,





termine ainsi : "J'ai depuis toujours compris qu'il devrait appeler quelqu'un pour lui laisser le livre qu'il a laissé" (*L.I.* : 65). Dans une autre version de la préface, on peut lire : "ce livre n'est pas de lui, c'est lui". Le sens du nom propre, seul référent, est bien explicitement ce livre qui tout en retirant le sujet de l'anonymat, lui confère, en même temps, un corps, le corps du texte. La préface dépasse ainsi le portrait-reproduction pour devenir plutôt un portrait-révélation où la banalité fait place à la singularité. L'assomption du nom propre comme nom d'auteur va de pair avec la création de ce à quoi le nom propre se réfère.

Tout, dans le texte de la préface, opère la fondation du sens, tant le sous-titre qui institue le nom d'auteur, que la biographie qui en crée la vie, non nécessairement le vécu mais la vie en tant que sens-de-la-vie, à travers la détermination des lieux et temps du récit.

Bernardo Soares est, par excellence, la figuration de l'insignifiance que le récit va combler de signification :

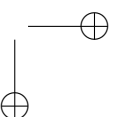
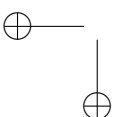
"on rencontre souvent des types humains assez curieux, des personnages dénués de tout intérêt [...]. Sur son visage pâle, aux traits dénués de tout intérêt ..." (*L. I.* : 29).

L'expression de l'insignifiance est répétée de façon obsessionnelle dans un récit aussi court. L'étrangeté de ce portrait est d'abord due au fait que cet homme est facilement n'importe qui. C'est à dire que l'insignifiance estompée dans ce visage constitue une sorte de degré zéro du "personnage" mais aussi bien du portrait qui en est le fondateur. De surcroît, cette absence totale de traits singuliers fait la singularité à la fois du personnage et du portrait en tant que lieu de naissance de celui-là. À partir de cette singularité, si imperceptible soit-elle, il se crée un excès qui déborde l'insignifiance, et qui se met à signifier :

"... on décelait un air de souffrance qui ne leur en ajoutait aucun [intérêt], et il était difficile de définir quelle sorte de souffrance indiquait cet air-là – il semblait en désigner plusieurs, ..." (*ibid.*).

La souffrance, même "difficile à définir" est le signifié dont le signifiant s'avère être la banalité du visage. Souffrance, "née de l'indifférence", telle est sa définition explicitement assumée dans le texte. C'est l'indifférence,

celui-ci est la représentation, au sens plus fort du terme, de la vie et du portrait du poète. Double fonction du portrait : fondation de l'autre, mimesis du même.





d'ailleurs, qui fonde toute une esthétique/éthique du *Livre de l'Intranquillité* mais, dans ce cas, comme état d'aboutissement, point d'arrivée au lieu de point de départ. L'indifférence est le dépassement de l'intranquillité, justement l'aboutissement de l'écriture comme travail de *catharsis*. Dans ce sens, l'indifférence, "qui naît elle-même d'un excès de souffrance" (*ibid*), se situe dans un espace hors-texte, un point utopique vers lequel le texte tend mais qu'il n'arrive pas à atteindre.

Par ailleurs et de pair avec cette absence de traits signifiants du faciès, le lieu et le temps de la rencontre entre narrateur et personnage- qui dans la préface, correspondent respectivement à l'auteur/éditeur du livre – sont, eux aussi, empreints de la même banalité. La rencontre, moment/lieu du texte/préface, est un point unique, un espace-temps singulier qui permet au personnage, jusque-là anonyme, de devenir écrivain, et à l'auteur, de son côté, de devenir éditeur. Pourtant, la banalité du lieu aurait pu, elle aussi, être paraphrasée par un "n'importe où". Tout au début de la préface il nous est dit : "Il existe à Lisbonne un certain nombre de petits restaurants ou de bistros...". L'indétermination du lieu est répétée dans le deuxième paragraphe : "Le désir de tranquillité et la modicité des prix m'amènèrent, à une certaine époque de ma vie, à fréquenter l'un de ces entresols" (*ibid*).

Associée à la non identification du lieu surgit celle du temps. Et c'est par rapport au temps que le double caractère de ce récit, narration/fondation, se détermine. Ce que l'on pourrait appeler un temps fondateur se singularise à un moment donné du récit, dans un point éphémère coïncidant avec le moment de la rencontre. La fondation consiste à instituer l'auteur en même temps qu'il est décrit comme personnage. Le temps-lieu de la rencontre est un temps-lieu de révélation : "ce qui me stupéfia réellement", dit le narrateur/éditeur, en ajoutant : "Je me permis de lui faire part de mon étonnement".

Le récit qui constitue la préface est placé, au niveau temporel, dans un passé indéterminé et continu, marqué par la routine, résultat de la répétition systématique¹³ : "Lorsque j'y dînais, vers les sept heures, j'y rencontrais presque toujours un homme [...]. Il dînait toujours très légèrement...". L'habitude, qui par son insignifiance ne provoquerait pas le récit, est pourtant interrompue par un événement inattendu : "J'appris un jour par hasard...", et le récit poursuit, tout en soulignant que : "Il se produisit un incident dans la rue,

13. Toutes les expressions soulignées dans la préface sont de notre responsabilité.





juste sous nos fenêtres...". L'évènement qui provoque la rencontre est produit sous les fenêtres, c'est-à-dire sous un espace déplacé du lieu habituel, l'intérieur du restaurant, une frontière entre l'intérieur et l'extérieur, un espace de médiation, l'entre-deux, lieu de passage ou de transformation. Et il enchaîne : "J'échangeai avec lui une phrase banale, il me répondit sur le même ton". La succession paradoxale de banalités et incidents culmine tout de suite après :

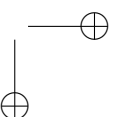
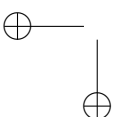
"Je ne sais trop pourquoi, nous commençâmes à nous saluer à partir de ce jour-là. Puis, un soir où nous rapprocha peut-être le hasard, absurde en soi, qui fit que nous nous trouvâmes tous deux à dîner à neuf heures et demie, [...]" (*ibid*).

Nous relevons, de cette lecture, l'extraordinaire cascade de hasards qui se précipitent jusqu'à la prise de connaissance effective entre les individus. Or, ces hasards n'en font qu'un moment unique et singulier qui jaillit de la continuité ininterrompue d'un temps antérieur, monotone.

Tout en considérant le hasard comme un lieu précis du temps, son *kairos*, on est à même de dire que ce lieu, lieu de la transformation narrative, est le "point d'origine, [...] [qui] vise l'instauration textuelle d'un sens en un lieu insignifiant [...]" (Marin, 1971 : 9). Il est en cela le point zéro, sans lequel la fondation du sens n'aurait pu avoir lieu, car il naît de l'indétermination, de l'inexistant. Point d'origine où l'insignifiant devient signifiant. C'est que ce hasard est en soi insignifiant. Ce n'est qu'après coup, par l'existence du récit lui-même, qu'il gagne une signification et même un but ; il devient cause de ce qui suit.

Faisant appel aux biographies succinctes, autant d'hypothétiques préfaces que Pessoa a fabriquées pour ses trois hétéronymes, une ressemblance surgit qui n'est pas sans intérêt. Ces biographies sont extrêmement simples, au sens où très peu de faits y sont racontés sur la "vie" de chacun des poètes, juste quelques biographèmes qui ont trait aux lieux et dates de naissance. Ils sont, à cet égard, eux aussi, des récits fondateurs des noms d'auteurs, tels celui-ci. Il ne s'agit pas tellement de mettre en œuvre une "fictionnalisation" du nom, mais plutôt, d'une espèce de "dédiction" des noms, par leurs lieux et dates de naissance. Ce point d'ancrage à l'espace-temps est souligné par la table astrale que Pessoa produit pour deux d'entre eux.

L'explication commune donnée à ce fait se tourne vers une interprétation ésotérique basée sur la séduction de Pessoa par ces courants-là. Mais ces





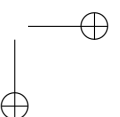
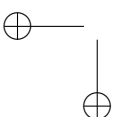
"textes" qui nous sont parvenus, pleins de calculs, de signes de plusieurs natures, dont ceux du zodiaque, où il est marqué l'heure exacte de naissance fictive, soit d'Alberto Caeiro, soit de Ricardo Reis ou de Álvaro de Campos, se rapprochent, par leur contexte semblable, de ce moment unique, le *kairos*, ce hasard, pourtant créateur de sens, moment insignifiant d'où naît la signification¹⁴. L'horoscope pris comme texte est une figuration autre de ce lieu originaire du nom propre. Moment fortuit en soi, non encore signifiant mais qui sera investi, après coup, de tout le poids du destin. C'est-à-dire que, là encore, un "sens astrologique" advient à travers un texte – la table astrologique – qui a pour fonction de faire coïncider un moment, une configuration momentanée et particulière des astres, avec un sens, une destinée, un *fatum*. Le sens comme effet est déplacé. Il devient origine, cause, transcendance du texte biographique, transcendance qui vient suppléer l'absence positive, empirique même, du référent corps.

L'Auteur/Narrateur :

Ce texte suscite des problèmes de classement au niveau des genres littéraires. Dans la préface qui présente le premier nom d'auteur choisi pour le livre, Pessoa affirme : "ce livre est la biographie/ l'autobiographie de celui qui n'a jamais/eu de vie/ existé"¹⁵. L'hésitation quant au statut à conférer à Vicente Guedes, démontre déjà la difficulté du "fondateur" lui-même à définir ce dont il s'agissait. En effet, ce texte n'est pas (auto)-biographique dans la mesure où il n'y a pas un récit de vie mais un recueil de pensées où quelques biographèmes y sont éparpillés. Ces fragments plutôt narratifs n'ont, de surcroît, rien de fictif, ils correspondent, au contraire, à la vie quotidienne du poète telle qu'elle nous parvient à travers les récits et documents témoins. L'existence dans le texte de toute une topique de la ville de Lisbonne – les rues de la vieille ville, la Rua dos Douradores où se trouve le bureau de Bernardo Soares, le Tage et ses bateaux, les cafés – permet, à elle seule, d'établir la vie, l'ambiance quotidienne du poète, sa dérive à travers ses endroits privilégiés.

14. A signaler, par curiosité, que le mot portugais *acaso* correspond au sens français de hasard, le mot *azar*, signifiant, en portugais, la malchance.

15. *In* : ed Presença, Lisbonne : 65. Les traits // correspondent à l'insertion d'une variante de ce portrait.





Les "lieux pessoans" que l'on récupère encore dans la ville, sont l'exemple, dans le texte, du passage d'une topographie à une topique opéré par le récit même (Marin, 1971).

Plutôt qu'une autobiographie qui suppose la fabrication d'un récit de vie, d'une narrativité, ce texte est une permanente dérive, pour employer une expression chère à Pessoa, à travers les états d'âme, les paysages urbains, les réflexions de nature éthico-esthétique-philosophiques, une permanente rêverie, mais surtout une profonde interrogation sur l'acte même d'écriture. Et, dans cette interrogation sans limites sur l'étrangeté de l'écriture, un dédoublement inévitable de son sujet.

Selon P. Lejeune, le sujet autobiographique établit un pacte, un compromis avec ses lecteurs qui consiste à opérer la coïncidence entre auteur et narrateur. L'autobiographie est cet acte illocutoire littéraire, où "il est stipulé que le sujet de l'œuvre doit se rapporter à l'identité de l'auteur"¹⁶. *Le Livre de l'Intranquillité* contrarie déjà l'une des règles de cet accord, celle du protocole nominal. Il ne le respecte pas parce qu'il n'y a pas d'homonymie entre son auteur réel et le narrateur institué. Il respecte cependant le protocole modal référentiel au sens où les bribes de récit ne sont pas fictives¹⁷. Il ne s'agit pas, non plus, d'une autofiction dans le sens où le protocole nominal serait brisé, où il y aurait un écart de référentialité. Car, n'étant pas subordonné aux exigences de l'autobiographie classique par un souci de vérité et de référentialité, ce texte n'est pas non plus soumis au clivage moderne issu d'une figuration imaginaire, la fictionnalisation d'une vie, une allo-biographie. Si clivage il y a, il ne se situe pas, pour employer les termes lacaniens, au niveau imaginaire, de la création d'autres, petits objets, mais au niveau symbolique, par l'assomption de l'Autre, l'instance linguistique qui assure les lieux de l'auteur, du narrateur, du sujet de l'énonciation.

Cependant, le grand débat que la conception pragmatique de P. Lejeune a instauré ne peut pas offrir une réponse à la totalité des questions que ce texte ne cesse de nous imposer. Car, même si le lecteur contemporain connaît tous les protocoles fabriqués par Pessoa autour de son livre et de son auteur – il ne faisait d'ailleurs pas grand cas de leur secret – ce texte ne sera pourtant jamais

16. E. Buss, *op. cit.* : 24. Cf. aussi l'œuvre de Philippe Lejeune.

17. On se rapporte, à ce sujet, à la thèse de V. Colonna, 1989, où l'auteur travaille les propos de P. Lejeune et de S. Doubrovsky.

Cf. aussi S. Doubrovsky, 1988, en particulier le concept de *autofiction*.





une simple autobiographie du poète lui-même et cela se doit aux fractures constantes du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé. Si protocole il y a, il s'énonce plutôt par la réalisation des deux termes disjonctifs, à savoir : il y a et il n'y a pas coïncidence entre auteur et narrateur, entre auteur empirique et auteur symbolique. Ou alors, la coïncidence posée entre auteur et narrateur est négativisée par le sujet de l'énonciation, et la coïncidence supposée entre les deux fonctions auctoriales existe et n'existe pas en même temps.

Par contre, la notion d'autoportrait travaillée par J. Starobinski ou M. Beaujour¹⁸ gagne un intérêt particulier dans ce cas, dans la mesure où l'on n'a pas affaire à une structure narrative achevée. L'absence d'un récit suivi caractérise l'autoportrait et, précisément, ce texte. Il ne s'agit pas d'une fabrication cohérente et totale d'un univers fermé où le sujet assumerait un programme narratif qu'il accomplirait ensuite. Au lieu de narratif, l'autoportrait est miroir, c'est-à-dire un *speculum* : "En tant que métamorphose du miroir encyclopédique, l'autoportrait s'interroge, donc, de façon oblique et obstinée sur l'identité à lui-même du sujet écrivant. Le sujet ne se dit qu'à travers ce qui le dépasse, le traverse, le nie" (1980 : 40). Et pour souligner ce qu'il entend par autoportrait, M. Beaujour le définit comme "un livre qui vise le statut du Livre" (*Ibid* : 273), puisque l'œuvre mythique, le Livre total, est composé de tous ces lieux rhétoriques qui en constituent le sujet pluriel.

La production d'une multiplicité de *topoi* qui constitue le jeu du sujet démultiplié de l'écriture est visible, dans le cas du *Livre de l'Intranquillité*, dans l'écart produit entre auteur et narrateur. Étant une œuvre "autoréférentielle", elle devrait opérer la fusion entre ces deux instances, car le narrateur est censé représenter l'auteur et dans cette représentation, s'annuler. C'est cette stratégie de transparence du narrateur qui crée, comme effet de sens, la vraisemblable coïncidence des deux et, en conséquence, l'"autoréférentialité" du récit. Le narrateur représente l'auteur en même temps que le récit représente la vie. Cette *mimesis* est censée être opérée par le *je* de l'énonciation, cet impersonnel personnalisé. Or, le vraisemblable comme effet de sens est de nature rhétorique plutôt que représentation du réel¹⁹. La *vraisemblabilisation* est un rapport du discours au discours et non du discours au texte, dans la mesure

18. Cf. J. Starobinski, 1961 et M. Beaujour, 1980.

19. Cf. J. Kristeva (1969 : 211) où le vraisemblable est défini comme un "degré second".





où l'effet de sens résulte de l'identification du récit à un horizon commun, au sens commun, et non au réel.

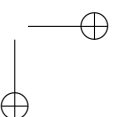
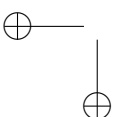
Ce pacte de vraisemblance est rejeté dans ce texte, non parce que les biographèmes en produisent l'écart vis-à-vis du vécu – ils sont des lieux réels, des situations vécues – mais parce que tout en étant réel, tout en se référant aux fragments du passé ils le déréalisent :

"Je me rappelle mon enfance les larmes aux yeux, mais ce sont des larmes rythmiques, où déjà perce la prose. Je me la rappelle comme une chose extérieure, [...] dans un passé dont je ne sais ce qu'il est – des phénomènes purement visuels, que je perçois avec une attention littéraire"(L. I. : 124).

Il ne s'agit pas là d'interroger l'adéquation du récit ou des bribes de récit au réel, au vécu, la vraisemblance étant plutôt une adéquation à l'horizon discursif commun, ni de la création d'un univers fictif mais tout aussi vraisemblable ; il ne s'agit pas non plus de la mouvance dans un univers d'irréalité au sens de la création d'une dimension fantastique du récit. La dimension signifiante du récit n'est ni réelle ni irréalité. Le sujet la déréalise dans l'acte d'écriture : "Je me penche à l'un des balcons du bureau, abandonné à midi, au-dessus de la rue où ma distraction perçoit, dans mes yeux, le mouvement des gens, mais sans les voir vraiment du fond de sa réflexion"[L. I. : 42]. La déréalité est produite sur la réalité quotidienne, par le travail de l'écriture : "[...] je ne sais véritablement pas comment distinguer une chose de l'autre, et je ne saurais affirmer que je ne dors pas quand je suis éveillé, ou que je ne m'éveille pas alors même que je dors"[L. I. : 150]. La déréalité comme effet de sens est produite par un mécanisme optique de dé focalisation. L'écriture devenue regard sur le réel, mais ne se réduisant pas à sa transparence narrative, opacifie le réel alors même qu'elle est supposée le regarder.

Écriture sur l'écriture, ce texte déploie et se déploie en des fractures successives, jusqu'à l'anéantissement du sujet et de ses représentations pour que l'écriture, dans son épaisseur émerge. Au lieu de se tenir à la "conjonction aporétique du sujet énonciateur avec le sujet – objet des énoncés narratifs"²⁰, ce texte est plutôt la mise en abîme de l'écriture et de son sujet. La complexité de ce récit de vie vient du fait que la conjonction énoncée par L. Marin entre "un je racontant et un je raconté" ne s'effectue pas, c'est-à-dire que l'opération de représentation d'un sujet par un autre tend à s'opacifier, du moment où

20. Une des caractéristiques, selon Louis Marin, du récit autobiographique.





l'on est en présence de deux instances linguistiques du sujet dédoublé : "Au moment où j'écris [...] ces quelques mots [...], je suis[...]" (*L. I.* : 33). La mise en cause de la représentation est due au fait que les deux sujets – de l'énonciation et de l'énoncé – émergent dans le texte. Or, cette "conjonction aporétique du sujet", une fois dédoublée, par son explicitation dans le texte, ne peut que créer le vide de la représentation : "Je suis, en grande partie, la prose même que j'écris" (*L. I.* : 114), ou encore : "Je suis devenu un personnage de roman, une vie lue" (*L.I.* : 115). Poser l'identité du je de l'énoncé avec le je de l'énonciation est, par là même, ouvrir l'écart inévitable entre les deux.

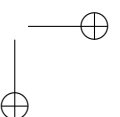
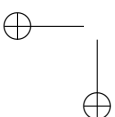
Le texte du livre est là, on dirait, rien que pour dire que cette suture entre les deux sujets – en quoi consiste l'opération de représentation – n'est jamais possible quand il s'agit de l'écriture. C'est, entre autres choses, à cause de cela que ce texte a été défini, dès le début, comme une écriture sur l'écriture, en tant qu'elle ouvre constamment des béances. Écriture qui se fonde sur l'absence, absence de représentation, absence de récit, absence de vie : "Je raconte avec indifférence mon autobiographie sans faits, mon histoire sans vie" (*L. I.* : 31), dit Bernardo Soares. Cette aporie de la représentation ne pourra pas être résolue dans le texte, au contraire, elle se prolongera à jamais.

Au lieu d'un récit de vie, ce qui prend corps est plutôt, un récit de mort, comme condition même de l'écriture. La mort du sujet dans et par l'écriture est inscrite à plusieurs niveaux dans le texte. Mort de la mémoire, l'écriture déploie justement un phénomène généralisé d'amnésie, soit envers le passé, le référent du récit, soit encore envers l'écriture même, en tant que lecture, confrontation du sujet de l'énonciation présente d'avec le sujet de l'énoncé, le déjà écrit :

"Il m'arrive aussi de retrouver des passages dont je ne me souviens pas de les avoir écrits- ce qui n'est pas pour surprendre – mais dont je ne me souviens même pas que j'aurai pu les écrire- ce qui m'épouvante" (*L.I.* : 34).

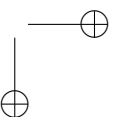
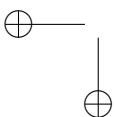
La mort du sujet comme condition de l'écriture crée un sujet dépersonnalisé, vide. Ainsi du lieu de l'énonciation ; sa "cellule", comme lieu de vie et d'écriture devient lieu de mort : "Les quatre murs de cette pauvre chambre sont pour moi, tout à la fois, cellule et distance, lit et cercueil" (*L. I.* : 63).

La mort que le nom propre comme nom d'auteur transporte inévitablement institue le sujet de l'écriture : "[...] j'écris mon nom en lettres majuscules, signature quotidienne de ma comptabilité avec la mort" (*L.I.* : 72). Elle s'im-





pose comme l'enjeu même de l'écriture. Le pari que l'écrit doit accomplir est celui d'"agir" et (à) être lisible même si ce qu'on appelle l'auteur de l'écrit ne répond plus de ce qu'il a écrit, de ce qu'il semble avoir signé" (Derrida, 1972 : 376). Pessoa/ Personne assume, à travers le nom de Bernardo Soares, sa sentence de mort.



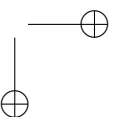
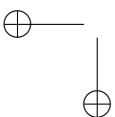


La problématique du sujet dans le langage poétique

“D’abord, personne ne songe que pourraient être
crées de toutes pièces les œuvres et
les chants. Toujours ils sont donnés à l’avance,
dans le présent immobile de la mémoire.
Qui s’intéresserait à une parole nouvelle,
non transmise ? Ce qu’il importe, ce n’est pas de dire,
c’est de redire et, dans cette redite,
de dire chaque fois encore une première fois.”

L’Entretien Infini

– Maurice Blanchot –





Le rapport au texte – une lecture fragmentée :

La recherche entreprise dans le travail qui alors commence, relève d'un plaisir de lecture d'où s'ensuit le désir de réécriture du texte poétique le *Livro do Desassossego – L.D.*, plutôt que d'un discours théorique qui renfermerait et le texte et le sujet dans une position méta.²¹

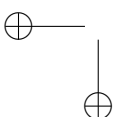
Face au texte, le premier mouvement fut celui de la "rencontre" : laisser le texte venir à nous, nous envahir, nous transformer. Le texte s'est donné à lire, à réécrire. La place que nous occupons dans ce travail est moins celle du *dire sur* que celle du *dire dans* le texte. Ainsi, fragmenté, ce texte, lui aussi, cite, ré-énonce le texte premier. Cette lecture-écriture est une mise en rapport de bribes textuelles pour en faire ressortir soit les assonances soit les dissonances, tissage qui lie "ce qui de soit diffère", au dire d'Héraclite.

L'écriture fragmentée qui marque ce texte de Fernando Pessoa invite donc à une lecture, elle aussi, fragmentée. Tout au long de cette expérience est né le plaisir du dévoilement multiple du texte, plaisir d'autant plus grand que le texte est inédit, donc inconnu, presque privé, approprié, sinon appropriable, plaisir du parcours visuel à travers cette "écriture à trous", plaisir de prendre son temps, un temps vide et silencieux, entre deux fragments, plaisir de faire des pauses, les yeux arrêtés au blanc de la page sans inscriptions, plaisir de goûter, petit à petit, cet écoulement d'une parole chargée de souffrance mais aussi de jouissance. Ce plaisir a été celui de toucher, au vrai sens du mot, les inédits de Fernando Pessoa, qui sont l'amalgame infini d'une écriture plurielle. Le "trésor" d'un coffre presque mythique.

Dans ce mystérieux ensemble destiné à former le *Livro do Desassossego*, surgissent, tour à tour, des manuscrits dont la graphie est presque incompréhensible, des feuilles tapées à la machine, relevant d'un effort de clarté, d'autres encore où la calligraphie devient un véritable travail graphique, illisibles car le surplus de corrections le rend indéchiffrable. Écrits dans tous les sens, quelques bouts de papier forment des dessins dentelés où les mots se succèdent, s'enchevêtrent, se superposent. D'autres, par contre, ne laissent que la clarté jaunâtre d'une feuille vide, avec une phrase énoncée mais incomplète, inachevée.

Feuilleter, ainsi, plus de cinq cents pages de texte, c'est parcourir une

21. Toutes les références au titre du livre utiliseront les initiales L. D. et toutes les citations de texte se rapportent aux numéros inscrits sur fragments inédits à l'époque de cette écriture.





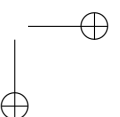
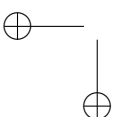
énigme, un labyrinthe mystérieux et infini. Le regard porté sur cette écriture crée un rythme de lecture tout à fait différent de celui porté sur n'importe quel texte imprimé, d'une part, ou sur n'importe quel texte narratif, d'autre part. Si l'impression typographique rend au texte son caractère figé, tel l'encadrement d'une peinture, la narrativité, tout en dirigeant la lecture, rend au texte la circularité qui l'enferme. Emprisonnée par le fil du temps, la lecture qui s'approprie de la narrativité remplit les espaces, est guidée par la linéarité où le récit s'inscrit, sans interruptions.

Ce texte, par contre, relève d'une absence de temps, d'un hors temps qui se joue dans la discontinuité. Si temps il y a, il n'est que la perpétuation de moments uniques qui extrapolent la linéarité temporelle. Aucune faim avide ne traverse celui qui jette un regard sur cet ensemble fragmentaire, la saveur venant, au contraire, d'une lenteur monotone et répétitive.

Le *Livro do Desassossego* annonce l'*inquiétude* et s'annonce comme paradoxale, puisque, se disant *livre* il n'en est pas un. L'ensemble fragmentaire est resté au stade de germination, d'engendrement, car aucun aboutissement, aucune clôture, ne l'ont fait devenir texte uni, achevé, publié. Si, malgré tout, nous devons cataloguer ce "livre", lui donner une place, une fonction, ce serait celle d'un "livre de chevet" qui, lui, n'est pas forcément fragmentaire mais qui a, cependant, cette qualité d'attirer la pause, la méditation ou, plus encore, le sommeil. Publié toutefois, il sera toujours invitation à une lecture intermittente où la place au déchiffrement, à l'assimilation, à l'appropriation, sera ouverte. Le "livre de l'inquiétude" fonctionnera pour tous ceux qui y pénétreront, comme "le livre de leurs inquiétudes", une parole intime et lourde à dire. Parole délivrée en scansion, rythmée par un mouvement intérieur qui fait place au silence, à l'écoute. Dépersonnalisée, cette parole est à tous ceux qui veulent l'entendre, s'y entendre.

Livre sans début ni fin, chacun étant libre de le commencer et de l'achever, ou de l'assembler selon sa volonté. Il est ouvert au dialogue solitaire du lecteur et du texte. Et ce dialogue est construction, pause, sommeil, telle la tapisserie de Pénélope, qui se fait pour se défaire, le lendemain. Ce texte, laissé à l'état de continuelle métamorphose, marque un procès, il se meut entre la parole d'aveu, en tant qu'acte d'écriture, et la parole cachée, en tant que texte inédit, parole *impubliée* ou impubliable.

A la limite, par sa nature même, il est au sein de la contradiction à laquelle nous nous confrontons en tant que lecteurs, témoins d'une parole proférée





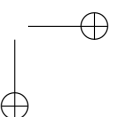
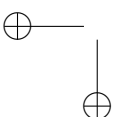
dans la solitude, sans nul autre destinataire, sans nul autre témoin que l'*autre* du sujet dépersonnalisé. Cette parole établit le dialogue du même au même, du sujet avec lui-même, devenu autre. Dialogue entre le sujet de l'écriture et le sujet de la lecture, qui se présentifie dans une construction imaginaire. Auteur et lecteur se dépouillent à travers le texte, dans une dépersonnalisation qui ouvre l'espace au sujet fragmenté, pulvérisé, jusqu'à l'anéantissement.

D'absence en absence, de l'impubliable à l'illisible, ce texte se déploie en coupures, en déchirures : il est le *pas-tout* du lisible puisqu'il y a des fragments qui, de l'être, n'ont que la tache noire sur le blanc du papier. Quant à leur déchiffrement, il ne fera probablement l'affaire de personne, car il y en a qui ne sont pas à lire, car le geste supplée le sens, et, par là même, ces fragments relèvent de cet investissement du *sujet en procès*. Geste et écriture font donc de certains d'entre eux, des lieux de croisement de plusieurs langages – discours. Encore le silence du dire dans l'écriture illisible où le texte parle mais ne dit point. Le *non-dit* émerge à plusieurs reprises, anéantit le *dit*. Entrer dans cet espace, c'est errer dans un labyrinthe sans début ni fin. Trouver la structure du labyrinthe ce serait tenir le *fil d'Ariane* qui guiderait le sens. Or, il n'y a pas de sens, comme il n'y a pas de but. Ce dont il s'agit ici, c'est à la limite, d'un cheminement à travers des pentes sinueuses, sans aboutissement, toujours en dérive.

Du corps aux masques, l'expérience du *logos* :

L'analyse du texte du *L. D.* doit se tenir à la spécificité de cette écriture en bribes, engendrée par des tensions, créant ainsi, un espace particulier, celui du conflit. Tenons-nous donc, au conflit, comme lieu du texte et du sujet. Le conflit est le moteur de la productivité signifiante, comme il l'est du sujet hétérogène. C'est le conflit qui détermine cette expérience du *logos*, et engendre l'écriture comme corps et ses masques.

Ainsi, l'écriture se produit entre parole et silence, le texte s'engendre entre le dit et le non-dit, il se crée un temps intérieur, brisé, celui de l'aller-retour jusqu'au mur de l'écho ou au miroir du reflet. Le sujet se construit, se déconstruit dans l'expression douloureuse ou enivrante d'une souffrance et d'une jouissance intérieures. Corps fragmenté.





Mais le conflit intérieur dérange encore la logique traditionnelle inhérente à la *loi symbolique* et crée un langage autre, où la contradiction traverse et le sens et le sujet constitué. Le corps brisé est aussi un corps en tensions, négativisé dans un jeu dialectique du langage où affirmation et négation s'entrechoquent en un désir de suppléer le *manque à être*, la vérité dérogee. Plus que dialectique le jeu s'avère être ambivalent, telle une pendule qui se balance sans fin.

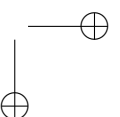
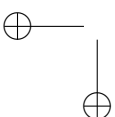
Et les masques, inscriptions d'un corps morcelé : la multiplicité onomastique liée à cette écriture est la marque-masque de ce corps scriptural, polygraphique et polyphonique, en permanente dissolution – "Persona" – Personne.

Écriture qui porte en soi un conflit antérieur à son acte même, support d'une traversée, transgression de la langue, des langues. Ce texte devient croisement de discours, croisement de lois, croisement de codes, car il est parcouru à rebours vers les racines archaïques de la Langue maternelle, pour la trouver avant la séparation instaurée par le social. Au sein du dispositif social, la Langue où le sujet, malgré lui, doit être représenté, masqué, cette écriture démasque l'identité du sujet en lui trouvant une infinité de masques, d'altérités pour que le sujet se *donne à être*.

C'est dans cette traversée de masques et de langues qui se croisent au niveau discursif, que le corps fait irruption en tant que procès de signifiante.

Les nœuds d'engendrement du texte en tant que marques du conflit, auxquels nous nous tiendrons, une fois repérés, nous voudrions encore signaler que la démarche de notre travail est engendrée, elle aussi, dans la mesure du possible, par le texte lui-même. Elle sera donc, aussi conflictuelle, aussi fragmentée, aussi répétitive et lacunaire que le texte qui la déclenche. Laborieux, lui aussi, ce texte se laisse refaire, retravailler, re-ouvrir les accès au texte dont il part.

Le "modèle" théorique qui nous permettra de mener une analyse sera présenté au fur et à mesure qu'il s'avèrera nécessaire. Support de notre texte, il sera, dans la mesure des besoins, emprunté aux différents discours théoriques qui soient en mesure de répondre aux questions soulevées par le texte premier ; notre souci n'étant pas la construction d'un modèle théorique mais l'utilisation de ceux qui, en tant qu'instruments d'analyse, laissent au texte premier la possibilité de se dire encore d'une autre façon.





Le langage poétique et la problématique du sujet :

La mise en question de la problématique du sujet porte un nouveau regard sur l'analyse textuelle. L'apport de la linguistique à l'étude des textes n'est profitable que si les limites que cette science s'est imposées sont dépassées, avec, précisément, la question du sujet. Le remaniement d'un métalangage bloqué s'est imposé, et avec lui, la tentative de repenser tout texte et son sujet ainsi que la tentative d'assumer un vide, le fossé qui se creuse quand le texte qui se donne au dévoilement ne s'inscrit pas dans *la loi*, linguistique, idéologique ou autre. "En effet, le texte est précisément ce qui ne peut pas être pensé par tout un système conceptuel qui fonde l'intelligence actuelle car c'est justement le texte qui en dessine les limites"(Kristeva, 1969 : 24). C'est le texte donc, qui seul est capable de créer le dispositif en mesure de rendre compte de lui-même.

Pris non comme produit achevé mais comme production, étant avant tout travail d'un sujet, le texte dérange, en conséquence, tout métalangage figé : le texte "déchire la neutralité secrète du métalangage supraconcret et superlogique"(*ibid* : 23), qui devra ainsi être construit par rapport au texte compris comme travail, en une "sémiotique non bloquée"car toujours confrontée avec la réalité dont elle part. En pensant le texte, la sémiotique doit se penser elle-même et devenir, "dans ce retour sur elle même, la théorie de la science qu'elle est."(*ibid* : 31)

Tout comme le texte, la sémiotique doit être un travail, une constante mise en cause des modèles dont elle part, dont elle s'approprie. Son discours ne peut donc pas être "une symbolisation"mais il doit être pris en tant que "pratique". Comme signale encore Kristeva, "la production sémiotique aura la particularité de servir de transmission entre deux modes de production signifiants : l'écriture et la science ; la sémiotique sera donc le lieu où la distinction entre elles, est destinée à s'articuler."(*ibid* : 39)

Penser le sujet dans le texte, implique donc, outre le dépassement des modèles linguistiques, l'introduction d'autres modèles qui soient en mesure d'en rendre compte, telle la psychanalyse. C'est dans cette perspective que la sémiotique pourra traiter la problématique du sujet. Il s'agit donc, d'en poser les bases.

L'entrée du sujet dans la Langue provoque en lui une coupure, une division. L'acquisition des lois symboliques se traduit aussi par la soumission du





sujet à ces lois et, par conséquent, par la perte de l'unité originelle. Le sujet ainsi constitué, le sujet parlant, parle exactement parce qu'il cherche cette unité première qu'il a perdue. C'est à travers le langage que le sujet cherche son unité-identité. Les lois du langage lui sont imposées par la société, et le sujet qui s'y soumet assume la "Loi-du-Père". C'est cette loi qui instaure le sujet parlant mais qui le sépare, de même, de l'unité première d'avec la mère.

Le "Nom-du-Père"²² est, pour Lacan, le support de la fonction symbolique. Le sujet parlant est, par là même, un sujet constitué, mais divisé, unaire, un sujet du manque, son entrée dans le *symbolique* lui faisant perdre "ce quelque chose" qu'il cherchera inlassablement à travers ces actes de parole. Le sujet du manque est, de ce fait, un sujet du désir. Le désir est la manifestation du *manque à être*, c'est lui le moteur de tout processus langagier. Toute parole, pour le sujet unaire, est expression métonymique d'un désir, celui de trouver la fusion première au corps maternel. Mais ce sujet scindé et désirant, instauré par la barre qui le sépare de l'espace maternel, peut, dans, certaines pratiques signifiantes, se pulvériser, transgressant la barre, et devenir un sujet non plus clivé, mais en procès. Le sujet clivé, assujéti au symbolique, dépasse alors la loi et investit ses pulsions refoulées, dans le langage. C'est ce type de sujet qui nous occupe ici, auquel – certaines pratiques signifiantes sont assignées, tel le langage poétique, "parce qu'il s'agit non pas de structurer un 'moi', dans ses relations à l'autre", mais d'inventer un 'je' non-assujéti, simplement producteur du texte"(Thibaudeau, 1968 : .214).

La pulsion qui investit le langage, antérieur à celui-ci mais qui le dérange et s'y manifeste, est considérée par Kristeva, du domaine *du sémiotique* – espace pulsionnel qui, s'il est antérieur au *symbolique*, le traverse néanmoins. Du point de vue freudien, les pulsions antérieures à l'acquisition du langage, sont perçues comme pulsion de rejet, "qui indique une opération biologique de base – celle de la scission, de la séparation, de la division – en même temps qu'elle opère le rapport du corps toujours déjà divisant avec la structure familiale et le continuum naturel, comme un rapport de rejet."²³ Le rejet est ainsi, la pulsion discernable à travers la structure linguistique, la modifiant.

22. J. Lacan, *in Ecrits I*, Paris, Seuil, 1966, : 157/8 : "C'est dans le nom-du-père qu'il nous faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la loi.

23. Cf. *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Seuil, 1974 : 113 et suivantes. On reviendra à nouveau aux concepts de négativité, de Sémiotique, de Symbolique, dans la mesure où





L'analyse d'un tel type de textes doit se confronter avec cette dialectique qui lui est inhérente, l'espace sémiotique, traversant, modifiant, l'espace symbolique. Cet investissement ne peut se produire que par un dérangement du sens, le détruisant, pour ouvrir le texte à une productivité signifiante. Il s'agit alors, de définir quel est le lieu du sujet dans une telle pratique, d'après le saisissement de sa logique interne, car, comme dit J. L. Baudry, "ce serait, du moins, le mérite de l'écriture envisagée dans la perspective de sa production de donner accès aux mécanismes de production du texte (de 'l'histoire')"(1968 : 147).

Il faut noter cependant, que toute théorie du sujet, à moins d'être bien explicitée, peut devenir un leurre. Qu'est-ce qu'on entend par "sujet" dans une pratique signifiante sinon un lieu où s'entrechoquent des plans ? Le sujet est le lieu instauré au niveau de l'articulation signifiante, car "la science du sujet n'existe pas, la pensée maîtrisant le sujet est mystique : il n'y a que le champ d'une pratique où, par sa dépense, le sujet se laisse prévoir dans un futur toujours antérieur : "Rien n'aura lieu que le lieu."²⁴ C'est par cette voie, telle qu'elle a été établie par Mallarmé, que nous essaierons de penser le sujet.

Et c'est aussi avec Mallarmé que nous commencerons la présentation du *Livro do Desassossego*, dans un dialogue à établir, entre lui et Pessoa.

D'une lecture, l'autre :

Un rapport rapide et global entre Pessoa et Mallarmé servira d'introduction à la présentation du *L.D.* qui va s'ensuivre. Tout comme chez Mallarmé, l'idée du "Livre" a travaillé Pessoa. Mais le "Livre" chez Pessoa englobait toute sa production poétique, *L.D.* inclus. Obsédé comme Mallarmé par l'organisation de son écriture en vue d'une publication postérieure, il en a laissé maints plans. Si Mallarmé rêve de créer le "Livre", unique et absolu, Pessoa, lui, se propose d'être toute une Littérature. Mais la correspondance que nous voulons établir ici, n'est pas basée sur le *Livre* de Pessoa, n'existant pas, lui non plus, en tant qu'ensemble, mais sur le *Livro do Desassossego* qui, dans son analyse textuelle l'exigera. Il s'agit ici, plutôt, d'une présentation globale de la problématique du sujet.

24. La citation de Mallarmé apparaît dans Kristeva qui souligne : "Le sujet n'est jamais, le sujet n'est que le procès de signifiante et ne se présente que comme pratique signifiante (...)"(1974 : 188).





incomplétude, est une espèce de reflet de toute l'œuvre de Pessoa, par rapport au *Livre* de Mallarmé.

Le *Livro do Desassossego* étant subordonné à des projets d'organisation ; fragmentaire, se démultiplie en de successifs agencements de fragments ; il est, en tant que "livre", une prolifération de livres.

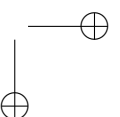
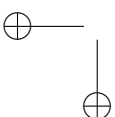
Mallarmé étend le souci d'organisation du "Livre" jusqu'à l'abolition du hasard, toute l'œuvre devant être structurée, projetée de façon à ce que rien ne soit superflu, anecdotique fortuit. C'est ainsi que les chiffres abondent dans son projet de publication, comme chez Pessoa où nous trouvons des projets successifs d'organisation de "l'inquiétude". Mais, si pour l'un comme pour l'autre, le souci de structuration était primordial, le travail est resté, pour les deux, inachevé malgré tout. Un "livre unique" étant, par là même, impossible. Et ce caractère d'impossibilité d'atteindre la totalité est marquant chez Pessoa, comme chez Mallarmé. Comme dit Maurice Blanchot, "l'évidence du livre, son éclat manifeste sont donc tels que l'on doit dire de lui qu'il est, qu'il est présent, puisque sans lui rien ne serait jamais présent, mais que cependant il est toujours en défaut par rapport aux conditions de l'existence réelle : étant, mais impossible." (1971 : 336).

En feuilletant les inédits de Pessoa, le caractère inachevé, désorganisé, de son livre est évident. Ces quelques fragments reproduits ici, en sont révélateurs. Il n'y a, dans cet amalgame, aucun ordre, les numéros imprimés sur les feuilles y ont été mis posthument.

Les deux "livres" se ressemblent donc par leur caractère virtuel, les deux sont des "livres à venir", présents, mais toujours futurs, ajournés. Ainsi, le *L.D.* de Pessoa pourrait être caractérisé par le commentaire de Blanchot au "livre" de Mallarmé :

"Le livre qui recueille l'esprit recueille donc un pouvoir extrême d'éclatement, une inquiétude sans limite et que le livre ne peut contenir, qui exclut de lui tout contenu, tout sens limité, défini et complet. Mouvement de diaspora qui ne doit jamais être réprimé, mais préservé et accueilli : comme tel dans l'espace qui se projette à partir de lui et auquel ce mouvement ne fait que répondre réponse à un vide indéfiniment multiplié où la dispersion prend forme et apparence d'unité." (ibid : 344)

Bien que Mallarmé ait établi la différence essentielle entre le Livre, total et absolu dont l'organisation échappe au hasard ; et l' "album", recueil de bribes de texte arbitraires, c'est à l'état fragmentaire tel celui de Pessoa, qu'il nous





est parvenu²⁵. A l'intérieur du "Livre", les écritures de Mallarmé et de Pessoa peuvent être lues dans un dialogue d'échos. Soucieux du rythme, de même que Pessoa l'était lui aussi, Mallarmé l'identifie à la poésie et au silence, au langage poétique, précisément²⁶.

Or, comme nous le verrons, chez Pessoa musique et silence constituent le corps de cette multiplicité fragmentaire. Mais, si pour Mallarmé c'est la poésie que tend vers la musique et le silence, chez Pessoa, c'est la prose, en tant que langage poétique, qui en est la traduction. C'est tout en étant prosaïque qu'il devient poétique.

D'autres lectures semblables peuvent être décelées dans ces deux textes, à savoir, le rapport entre le théâtre et le "Livre". Pour Mallarmé, le "Livre" implique le théâtre, et, par conséquent, l'écrivain est un personnage. Le "Livre", identifié au théâtre participe à un croisement des genres²⁷. De même, chez Pessoa, le phénomène hétéronymique qui caractérise toute sa production est, comme on le verra, défini en tant que "drame en personnes". Et le *Livro do Desassossego* fait partie de cette dramatisation qui touche la pulvérisation.

Nous arrivons, ainsi, à un autre point d'articulation des deux "livres". Anonymat d'un côté, hétéronymie d'un autre, tous deux mettent en cause le rôle de l'écrivain par rapport à l'écriture. Mallarmé dit : "l'œuvre implique la disparition illocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée..."(Blanchot, 1971 : 333). Pessoa, quant à lui, fonde la structure de son œuvre dans ce qu'il appelle la "dépersonnalisation", dont on parlera tout au long de ce travail.

Et, pour finir, si la Langue chez Pessoa est le champ même d'une traversée,

25. Cf. l'analyse de J. Scherer : "Ces 'bribes', précise ensuite Mallarmé, "composent un album, mais pas un livre". Distinction essentielle : l'album, "ce mot condamatoire", désigne un ensemble factice d'éléments dont l'ordre, et même la présence ou l'absence, sont arbitraires ; (...). Au contraire le livre digne de ce nom possède seul une structure fondée sur la nature des choses. Mais ce livre, Mallarmé, qui l'a sans cesse médité, n'a pas pu le terminer ; (...)"(1957 : 19).

26. M. Blanchot : "Au contraire, le langage poétique est "la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire."(...) La poésie devient alors ce que serait la musique réduite à son essence silencieuse : un cheminement et un déploiement de pures relations, soit la motilité pure."(1971 : 328/329).

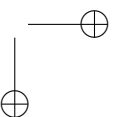
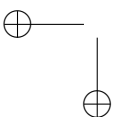
27. Voir, à ce propos, Kristeva : "Le Théâtre, avec le lustre, illustre tout simplement la possibilité d'un lieu, nous dirons d'une position qui, au lieu d'être l'instance unaire de l'ego ou du symbolique, est un éclatement de l'unité, sa perte virtuelle conduisant à sa multiplication."(1974 : 589).



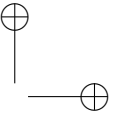
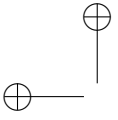


il faut dire que Mallarmé aussi en a fait l'expérience. Tous deux parcourent leurs langues (maternelles) pour créer une "nouvelle langue"²⁸ – ouverture infinie des limites de la langue, de son schéma, mais aussi et surtout de la linéarité de la parole. Il est intéressant de remarquer que cette "ouverture", cet éclatement de la linéarité, est visible chez Mallarmé comme chez Pessoa par la distribution graphique du texte dans la page. La superposition d'écritures, les espaces blancs, l'inversion de la feuille dans l'acte d'écrire, sont présents dans les exemples graphiques qui se suivent et illustrent, un peu, ce dont il s'agit dans les manuscrits pessoans. Ainsi, plus important que de placer Pessoa par rapport à Mallarmé en les intégrant dans le mouvement symboliste dont Mallarmé est le précurseur, il nous a semblé bon de mettre en rapport deux écritures qui, par leurs points communs nous obligent à penser la problématique du sujet dans l'écriture.

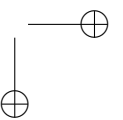
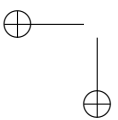
28. M. Blanchot : "Cette langue nouvelle que l'on prétend que Mallarmé s'est créée par on ne sait quel désir d'ésotérisme (...) est une langue stricte, destinée à élaborer, selon les voies nouvelles, l'espace propre au langage, que nous autres, dans la prose quotidienne comme dans l'usage littéraire, nous réduisons à une simple surface parcourue par un mouvement uniforme et irréversible. A cet espace, Mallarmé restitue la profondeur"(1971 : 346).



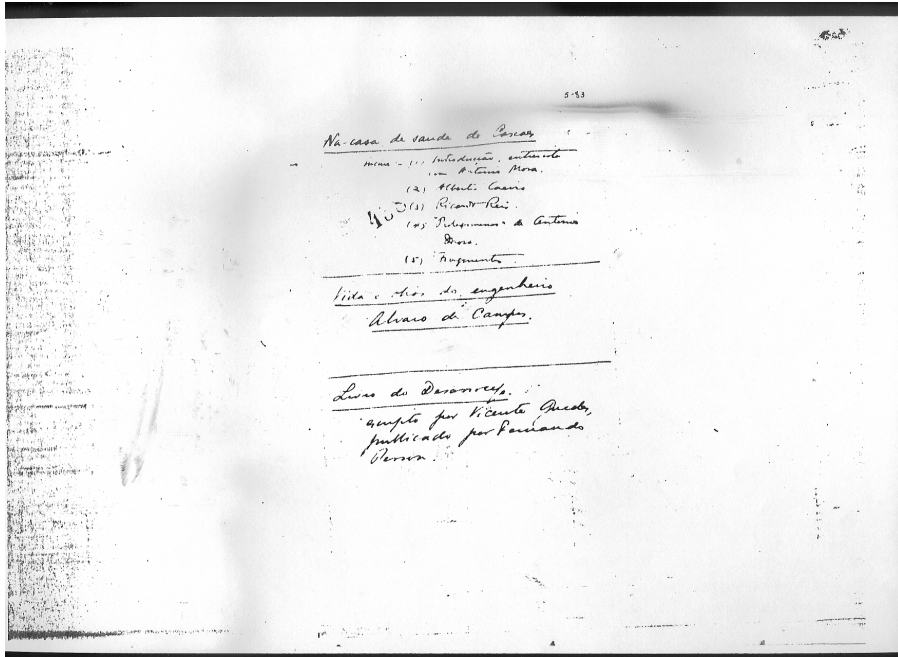


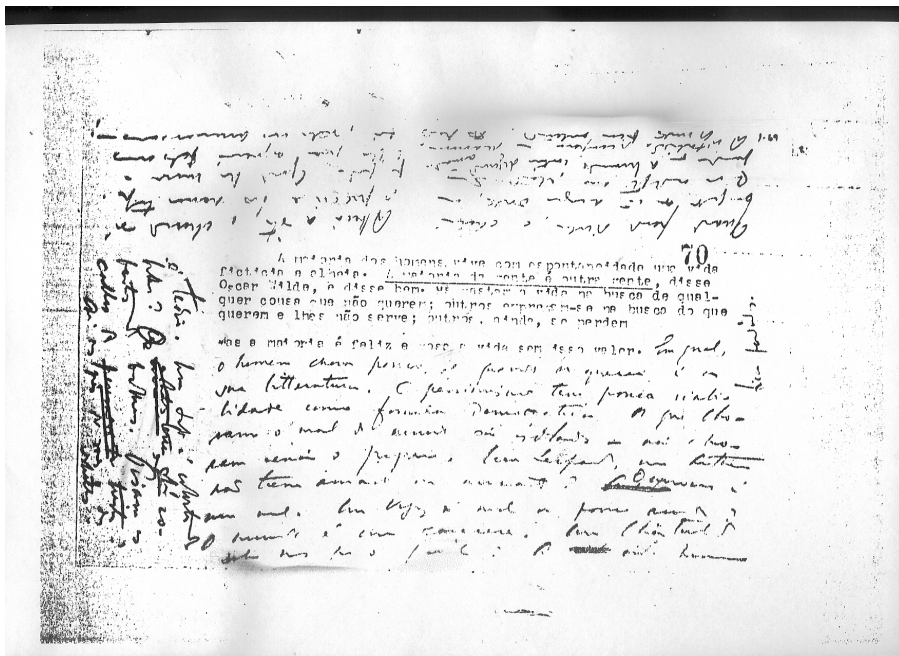


Manuscripts inédits du L.D. :









AVISO

me viessem, com elles, chegar a um exame ou a uma
 execução. Cada dia, se o oico raiar da cara onde
POR CAUSA DA MORAL
 ignoro, me parece o dia de um grande acontecimento
 que não terei coragem para enfrentar. Cada dia, se

QUANDO o publico soube que os estudantes de Lisboa, nos inter-
 vallos de dizer os chitidos ás senhoras que passam, estavam
 de roupas, e das ruas e de vielas, vem chegar-me
 empenhados em moralizar toda a gente, teve uma exclamação
 de impaciencia. Sim—exactamente a exclamação que acaba de escapar
 ao leitor. um tribunal. Vou ser julgado em cada hoje que ha.

Ser novo é não ser velho. Ser velho é ter opiniões. Ser novo é não
 querer saber de opiniões para nada. Ser novo é deixar os outros ir em
 paz para o Diabo com as opiniões que tem. Boas ou más—boas ou
 más, que a gente nunca sabe com quaes é que vai para o Diabo.

Os maços da vida das escolas intrometem-se com os escriptores
 que não passam pela mesma razão porque se intrometem com as
 senhoras que passam. Se não se tem a razão antes, de eu m'a dizer,
 tambem não saberiam depois. Se a pudessem saber, não se intromet-
 teriam nem com as senhoras nem com os escriptores.

Bolas para a gente ter que aturar isto. O menino se divertem, divir-
 tam-se e caem-se. Estudem sciencias, se estudam sciencias; estudem
 artes, se estudam artes; estudem letras, se estudam letras. Divirtam-se
 com mulheres, se se divertem de mulheres; divirtam-se de outra maneira, se
 preferem outra. Tudo está certo, porque não passa do corpo de quem
 se diverte.

Mas quanto ao resto, calem-se. Calem-se o mais silenciosamente
 possivel.

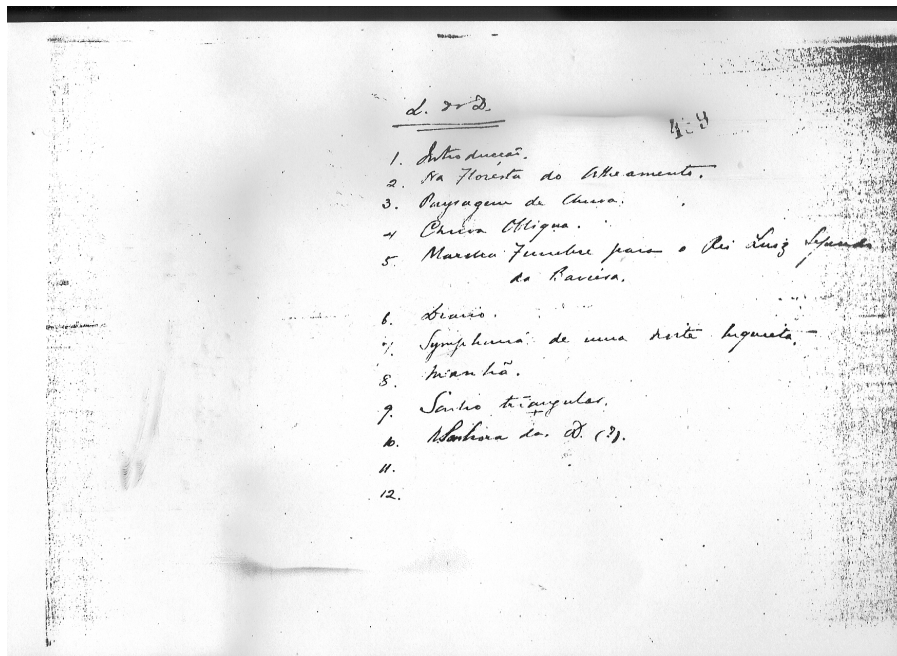
Porque ha só duas maneiras de se ter razão. Uma é calar-se, e é a
 que convém aos novos. A outra é contradizer-se, mas só alguem de
 mais idade a pode commetter.

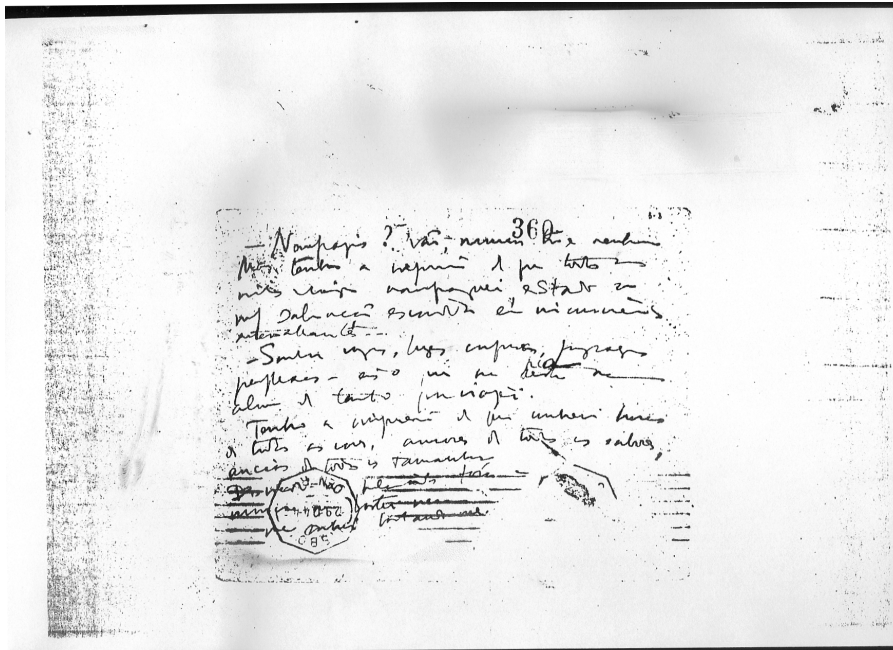
Tudo mais é uma grande maçada para quem está presente por
 acaso. E a sociedade em que nascemos é o logar onde mais por acaso
 estamos presentes.

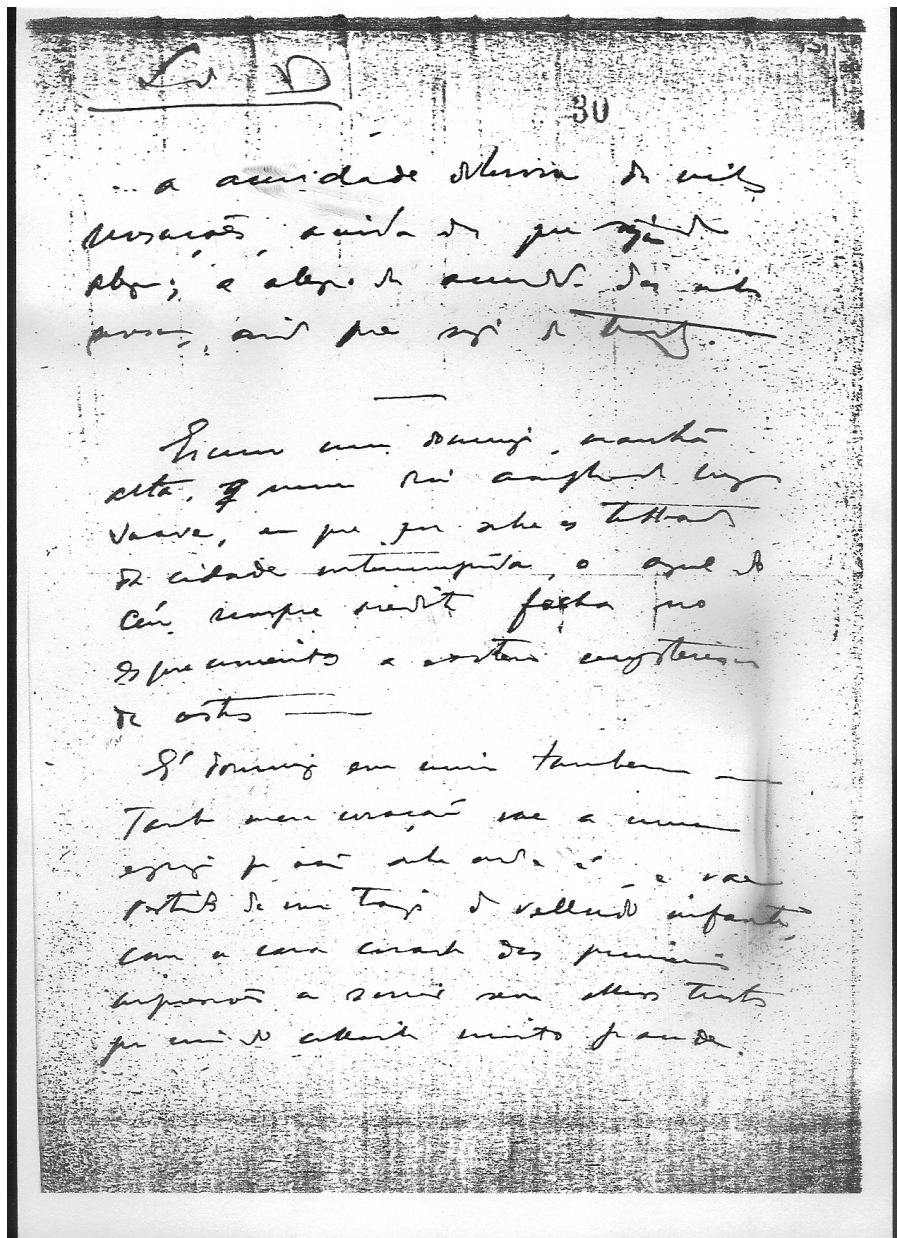
Europa, 1923.

ALVARO DE CAMPOS.

TP. BRASILEIRO DE COMERCIO PARA PESSOAS







~~237~~ 237

~~... ..~~
~~... ..~~
 Parto com contentamento semica vofem
 dispostas, affo. ou o mudo de se emi
 vossos, ou emo abparante de celerate.
 De tem parte gortare m a vanda se q
 chegam a melhor parte. Mas he
 mi parte como amendo, e deora a h
 uma unave para vito como em
 comca a unave, do que dize de dize
 vna de se a vnda a vna vna ^{intelligente}
 he de como puzgado.

Sou sou como algum que procura a
 acco, mas aband onde fr amido o de
 jato pa he no dize o que e.
 Jo gams oi encandito em unigen
 He alguns um nullo fijo tras cobito,
 uma diuidade ~~tra~~ fluda e si omila.

Puleri, omi, xto pogram que
 representam luas poto, pogram m
 ego m illuio, gardo pogram de
 vido para pogram, magos em
 gardo onde a no vna, certo vago,
 em parte caroso, o magos per
 puer.

Lemb me tem a me vidade, e a
 vidade de cada um e o seu repen
 pado e pa de vna em alme ^{espa}
 he vnder out algum pogo

... ..





Le Corps

« *Texte* veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans le tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile »

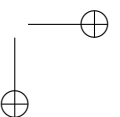
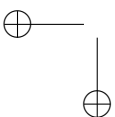
Le Plaisir du Texte

– R. Barthes –

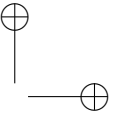
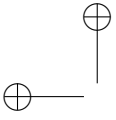
« De tout ce qui est écrit, je ne lis que ce que quelqu'un écrit avec son sang. Écris avec ton sang : et tu verras que le sang est esprit. »

Ainsi parlait Zarathoustra

– F. Nietzsche. –

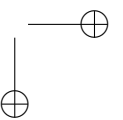
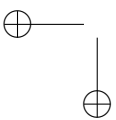






A – La fragmentation du corps

“L’homme parle pour autant qu’il répond à la parole.
Répondre c’est être à l’écoute.
Il y a écoute dans la mesure où il y a appartenance
à l’injonction du silence”.
Acheminement vers la parole
– Heidegger –





L'architecture du "Livro do Desassossego" :

Le "Livro de L'Inquiétude"(L.D.)²⁹ de Fernando Pessoa, était encore une production inédite du poète, non publiée, au moment où nous avons travaillé ce texte. Le titre par lequel ce texte nous est présenté n'est pas conforme au matériel qui y est destiné. Dire d'un ensemble vaste et incohérent de fragments qui relèvent d'une thématique si variée qu'il s'agit d'un livre est, au premier abord, sinon une contradiction, du moins un mystère.

En effet, on doit lire ce titre, non pas tellement en tant qu'indication de la structure du texte, mais plutôt en tant que projet de ce que le texte pourrait advenir. Sous ce titre est rassemblée une amalgame de fragments qui n'ont été ni ordonnés ni revus par le poète. Pessoa s'est soucie de l'organisation du texte qui, d'ailleurs, a subi plusieurs stades d'évolution, mais, de son vivant, il n'est pas arrivé à lui donner la forme achevée qui aurait permis une publication immédiate.

Certains exégètes de Pessoa ont pris en charge le travail de publication de cette œuvre éparpillée, longue et confuse, mais le "brouillard" qui l'entoure est la cause d'affirmations souvent peu claires et même contradictoires à son sujet. Les descriptions du processus inhérent à ce texte, des stades d'évolution par lesquels il a passé, ne coïncident souvent pas les unes avec les autres.

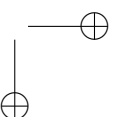
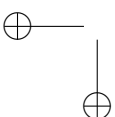
Le texte que nous avons en mains est, de ce fait, défaillant et chaotique. S'il y a des fragments qui ont été publiés du vivant du poète, la plupart est, cependant, inédite et l'obtention du matériel a posé certaines difficultés³⁰, les extraits de fragments ou les fragments entiers sur lesquels on a travaillé ont dû être copiés à partir des inédits et ils sont susceptibles de comporter quelques incorrections.

Mais si l'état du texte n'est pas très encourageant au départ, pour celui qui s'y intéresse, il est, par contre, très instructif d'un type particulier d'écriture, l'écriture poétique.

Essayons, donc, dans une première approche, de faire le point sur le caractère de cette œuvre par rapport à l'ensemble de la production de Fernando

29. Toutes les citations du texte ont été traduites en français par nous-même.

30. Je tiens à remercier, à ce sujet, Mme Maria Aliete Galhoz, pour toutes les indications précieuses qu'elle m'a données, ainsi que pour la possibilité qu'elle m'a offerte d'accéder aux inédits sur lesquels elle travaille depuis longtemps.





Pessoa. Nous nous tiendrons, au cours de cette description, aux recherches déjà entreprises par quelques exégètes du poète.

Pessoa a rêvé de faire de sa production la plus variée un "Livre", la grande œuvre qui serait composée par l'ensemble poétique attribué aux trois hétéronymes, Alberto Caeiro, Ricardo Reis et Alvaro de Campos, par des textes philosophiques attribués à António Mora (hétéronyme philosophique de Fernando Pessoa) et par le *Livre De L'Inquiétude* qui figurerait en une sorte de journal intime, signé par Vicente Guedes (un demi-hétéronyme du poète). Hanté par le désir de créer la grande œuvre de sa vie, mais aussi celle de la Littérature portugaise, Pessoa a élaboré ce projet qu'il n'a pas réussi à réaliser.

Le *Livre* aurait donc un caractère hétérogène et hétéronymique qui n'échappait pourtant pas à un souci d'organisation interne. Il serait l'une des faces de cette diversité d'écritures composée par les textes poétiques et les textes philosophiques. Le souci de structuration de son œuvre est semblable à celui du poète français, S. Mallarmé, comme nous l'avons vu³¹.

Le texte qui forme le *L.D.* ne participe, d'aucune façon, à l'état organisé que le poète voulait lui conférer. Ce texte est, au contraire, disparate. La plupart des fragments sont restés manuscrits et beaucoup d'entre eux portent un assez grand nombre de corrections et ne sont pas datés. Ils relèvent d'un état de préparation, de germination, qui n'a pas eu de suite. On doit envisager ce texte plutôt en tant qu'engendrement textuel qu'en tant que produit achevé.

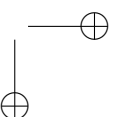
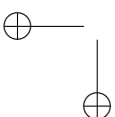
Cette "germination de l'inquiétude" accompagne une grande partie de la vie de Pessoa. Le *L.D.* est un processus qui prend forme dans l'histoire du poète et l'accompagne, toujours en mutation, toujours inachevé. Cette "gestation" prend différentes formes qui fonctionnent dans l'imaginaire du poète, en tant que projets auxquels aboutirait, successivement, le livre. C'est à dire qu'il a créé différents scénarios pour l'avenir de cette œuvre.

Selon Jorge de Sena³², spécialiste de Pessoa, la plus ancienne référence connue dans les écrits de Pessoa à une œuvre intitulée "Inquiétude" est datée de 1910. Ou plutôt, l'apparition de ce titre destiné à un livre est située par le chercheur entre 1910 et 1913. Un autre exégète³³ affirme que la première

31. Cf. Teresa Rita Lopes in : *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, ed. Gulbenkian, Paris 1977 : 250/253.

32. Cf. son article : "O Livro do Desassossego", in : *Persona 3*, Revue du Centre d'Etudes "Pessoanos", Faculdade de Letras do Porto, juillet 1979.

33. Cf. F.E.G. Quintanilha : "Fernando Pessoa e o Livro do Desassossego", Separata de la





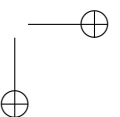
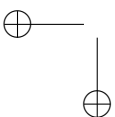
fois que l'idée et le nom *L.D.* ont surgi chez Pessoa a été en 1916, c'est à dire, trois ans plus tard que les dates auxquelles fait référence Sena. On connaît plusieurs notes de Pessoa contenant des projets d'organisation du *L.D.*. Ces plans sont des inventaires de titres de textes. D'un plan à l'autre, les textes varient, des modifications étant introduites. Le texte "Na Floresta do Alheamento" est maintenu dans trois des plans mais, par contre, d'autres textes seront écartés de ce qui constitue, aujourd'hui, l'ensemble des fragments du *L.D.*.

Si on observe ces plans, on constate, de plus, que le *L.D.* était destiné à inclure des poèmes. Il serait donc un recueil mixte de textes en poésie et en prose. Or, tout au long de l'évolution du livre, les textes de poésie ont disparu petit à petit, transformant le livre tout entier en un recueil de fragments en prose. Or, il peut y avoir un rapprochement entre ce fait et la signature qui a été attribuée à ce même livre, qui, elle, a aussi changé.

Jorge de Sena qui s'est beaucoup intéressé à l'étude de "l'histoire" du *L.D.* considère trois stades globaux de l'évolution du plan de celui-ci : "le premier – (d')un livre très symboliste et esthétisant, trop littéraire, antérieur dans sa conception, à la découverte de l'hétéronomie profonde, dont la célébrité de Pessoa se constituerait (...), écrit jusqu'en 1914 et avec des récurrences jusqu'en 1917 ; un deuxième stade, jusqu'en 1929, pendant lequel le "livre" est resté vaguement endormi et très fragmentaire (à tel point qu'aucun des fragments n'était daté) ; et un troisième stade qui correspond à la plupart des dates que l'on possède entre 22/03/1929 et 21/06/1934. Le livre qui nous intéresse est ce dernier, parce que, en outre, les fragments (quand ils ne sont pas de simples notes) ne sont pas des textes inachevés mais des "fragments complets". Ils sont, effectivement, l'*inquiétude* (1979 : 20). Cette mise au point schématique nous permet de faire certaines réflexions :

1. L'évolution du "livre", en poésie, est faite dans le sens de la prose ;
2. Cette évolution est passée par un état intermédiaire d'*oubli*. Le livre est resté écarté des occupations les plus urgentes de Pessoa ;
3. Ce qui a été laissé par Pessoa comme étant le corps du *L.D.* est un ensemble de fragments en prose qui ont tous en commun, la manifestation

revue : *Ocidente* – vol. LXXV, Lisboa, 1968, où les lecteurs sont priés de consulter le recueil d'écrits de Pessoa : *Páginas Intimas e de Auto Interpretação*, Ática, Lisboa, où il y a un projet du poète, dont *L.D.* fait partie.





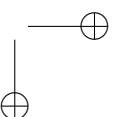
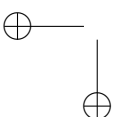
de cet état d'inquiétude qui était présent, dès le début, dans le titre de ce projet si diffus.

Avec J. de Sena, on peut dire que le syntagme composant le titre condensait déjà cet investissement qui était caché dans les premiers plans du livre, la souffrance : "Le véritable livre de la vraie inquiétude serait un autre, /.../" (1979 : 19). Cet "autre" livre, dont parle Sena, est celui qui va bientôt être publié et où l'inquiétude s'exhale de chaque phrase, de chaque mot, de chaque absence discursive ou de chaque imperfection comme chose non terminée.

Quintanilha arrive à une conclusion identique : "De ces trois plans, le troisième est celui où Pessoa présente, d'une façon plus vague, ce qu'il envisage d'inclure dans le *Livro do Desassossego*. Peut-être, cette attitude est-elle déjà le début d'un changement que Pessoa était en train de réaliser dans la structure du livre" (1968 : 131). D'après cette réflexion, on est attiré par la coïncidence entre le titre et le dernier stade du livre. Cela nous amène à penser que le titre contenait en lui ce qui en est advenu, c'est à dire, l'ensemble des fragments relevant d'une profonde inquiétude. D'un autre point de vue, on pourrait affirmer que l'inquiétude condensée dans le titre s'est épanouie dans l'écriture qui lui a donné existence.

On ne peut laisser sous silence, dans cette présentation globale, la problématique du nom propre qui signe ce texte. En plus des trois hétéronymes déjà cités, Pessoa a créé d'autres "personnages" mais qui ont été considérés comme des demi-hétéronymes. C'est le cas des trois noms propres liés au *L.D.* : Vicente Guedes, Baron de Teive et Bernardo Soares. C'est-à-dire que la signature de ce livre a subi, elle aussi, des transformations.

Selon Sena, les fragments les plus anciens qui portent l'indication *L.D.* ne sont pas signés ou bien, portent le nom : Fernando Pessoa. Ce n'est qu'après le moment où l'idée du livre a surgi, d'une part, et qu'après celui où ont surgi les trois hétéronymes, d'autre part, que Pessoa l'attribue à un "personnage". La première attribution de fragments à un autre nom que celui de F. Pessoa date de 1930. C'est le nom de Vicente Guedes qui assume l'écriture de ce texte. Mais, le processus ne s'arrêtant pas ici, Pessoa attribue, en 1932, le *L.D.* à Bernardo Soares, dont la biographie, comme on le verra, est très semblable à celle de son prédécesseur le poète lui-même. Le baron de Teive figure encore en tant que demi-hétéronyme lié au *L.D.*, mais il ne signe que quelques fragments, n'ayant jamais figuré comme "l'auteur" du dit livre.





Encore à ce niveau-là, le *L.D.* participe du caractère désordonné déjà signalé. La plupart des fragments n'est pas signée, ils ne portent aucune indication de l'auteur. D'autres, par contre, portent en haut l'indication : "Bernardo Soares – aide-comptable à Lisbonne" : ou encore, mais plus rarement, l'indication : baron de Teive. Les fragments qui portent l'indication : Vicente Guedes sont donc, chronologiquement antérieurs à ceux qui portent le nom de Bernardo Soares. Mais ces indications ne sont pas systématiques.

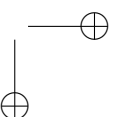
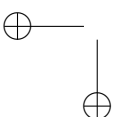
L'attribution d'un nom d'auteur à l'ensemble fragmentaire est donc hésitante, provisoire, comme l'est d'ailleurs, la structure -même du livre, comme on a déjà remarqué. Or, ce changement de "personne" dans la signature du *L.D.* semble être également lié au fait que Vicente Guedes est considéré par Pessoa un poète. En effet, il y a des poèmes signés par lui, dans l'œuvre de Pessoa, tandis que Bernardo Soares n'écrit pas de poésie. Et l'on a vu que tout au long des transformations subies par le livre, les poèmes ont disparus. L'ensemble d'écrits appartenant au *L.D.*, presque totalement inédit, a été inventorié par Mme. M. Aliete Galhoz qui est chargée officiellement de son édition. Dans cet inventaire, on a affaire à trois types de fragments, quant à leur nature purement graphique. Dans un total de 572 fragments, le *L.D.* contient :

- 262 originaux manuscrits ;
- 166 originaux mixtes (manuscrits et dactylographiés) ou dactylographiés avec des corrections manuscrites ;
- 144 originaux dactylographiés par Pessoa lui-même.

Ainsi, toujours au niveau graphique, l'observation de l'ensemble des originaux nous permet de relever la diversité et le caractère soit d'ébauche, soit d'inachèvement du livre. De plus, si les originaux dactylographiés ne méritent pas de remarques, les deux autres types, par contre, manifestent un travail sur l'écriture, une maturation du texte, par des corrections et des suppressions de phrases ou de mots, par des lapsus raturés et corrigés.

D'autre part, et à titre de curiosité, on a remarqué la diversité des types de papier employés par Pessoa. Tout a servi au poète pour inscrire son besoin d'écrire, des enveloppes de lettres reçues, des feuillets de propagande, des reçus et feuilles de paye, enfin, comme il le dit lui-même, des papiers d'emballage, n'importe quoi servait à devenir l'espace de l'écriture. Et si le blanc de la feuille n'était pas sacré, intouché, toute une poétique de la rature marque l'écriture de Pessoa dans ce texte.

En outre, quelques manuscrits deviennent des énigmes graphiques soit par



le type d'écriture employée, quelquefois apparentée à la sténographie, soit par le fait qu'ils sont totalement remplis et dans tous les sens jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'espace vide. L'illisibilité du texte devient "lisibilité" à un autre niveau ou selon un autre code, le graphique. L'illisibilité du texte ne rend l'écriture que plus visible.

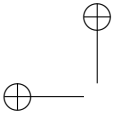
Si l'on tient compte du projet de Pessoa d'intégrer le *L.D.* dans un ensemble plus vaste, le *Livre*, on constate que tout ce matériel était destiné à une future publication, le rêve du poète étant de rendre publique toute son œuvre. Il y a même des fragments appartenant au *L.D.* qui ont été publiés dans des revues littéraires durant la vie du poète ; ce sont les fragments recueillis postérieurement par l'éditeur Petrus qui portent le titre : *Livro do Desassossego*³⁴ Les fragments qui y sont publiés recouvrent la période entre 1913 et 1932. D'autres fragments encore ont été publiés posthument dans d'autres revues ou recueils, mais l'ensemble publié est une partie très dérisoire par rapport à la totalité du matériel appartenant au *L.D.*

Quant au projet de publication, on se rend compte que l'état où ont été laissés les fragments contredit ce désir de les rendre publics. Pour Pessoa, beaucoup plus qu'un texte publiable, le *L.D.* est un texte privé, intime. Un vrai journal intime où le sujet dialogue avec lui-même, dans la personne d'un autre. Ainsi, le texte resté inédit est une parole cachée, disons même mieux, il est l'aveu du sujet de ce qu'il y a toujours une parole cachée, comme il l'a laissé écrit quelque part, à propos de *L.D.* : "Ce livre pourra, d'ailleurs, être intégré dans un définitif de débris et devenir le dépôt publié de l'impubliable".

Si ce recueil de fragments va bientôt être rendu public ayant pour titre : *Livro do Desassossego*, il ne correspondra pourtant pas à un tout achevé, il ne sera jamais l'aboutissement de quoi que ce soit, mais un repérage de lectures, une lecture de ce qui, par sa nature-même, n'a pas de fin ni d'ordre interne, ce "livre" relevant plutôt d'un espace ouvert, composé de bribes d'écriture, dont la

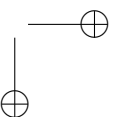
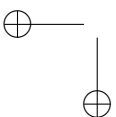
34. Cf. "*Livro do Desassossego*", *Páginas Escolhidas*, Fernando Pessoa, ed. Petrus, Arte e Cultura, Porto, sans date. C'est l'édition dont nous nous sommes servis, dans un premier moment, avant d'avoir eu accès, à travers Mme Maria Aliete Galhoz, aux inédits déposés à la Bibliothèque Nationale dans la section des documents réservés.

Edition déjà épuisée, car elle doit dater des années 50, elle contient une préface de Petrus qui relève d'un grand manque d'exactitude dans la présentation des fragments. Cette édition est cependant très soignée au niveau typographique, ayant été ornée d'arabesques qui séparent les fragments entre eux., ce qui rend ce livre, dans la première version qu'il a pu en avoir, un livre précieux. .



cohésion reste déficitaire et qui manifeste un cheminement intérieur. Un livre édité mais qui contient une écriture en procès de signifiante, qui se construit par sa déconstruction, qui relève d'un corps brisé, d'un sujet pulvérisé.

Par ce qu'elle contient d'inachèvement, d'incomplétude, cette écriture sera toujours ouverte à la multiplicité de lectures, de reconstruction et reconstitutions. Et l'on pourrait même se demander si toute œuvre d'art peut être considérée comme un produit fini : "Cependant, l'œuvre – l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire – n'est ni achevée ni inachevée : elle est" (Blanchot, 1955 : 10).





Le fragment en tant que discours de la séparation :

"C'est sous la forme du fragment que l'incomplet apparaît encore le plus supportable – et ce mode de communication est donc à recommander à celui qui, sans être au point vis-à-vis du tout, possède cependant des vues isolées qui méritent d'être proposées".
– Novalis –

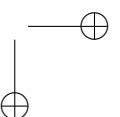
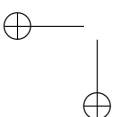
Le texte qui compose le *L.D.* relève d'une particularité discursive : la discontinuité. Si la parole s'inscrit dans une linéarité temporelle, et l'écriture, elle, dans une linéarité spatio-temporelle, là où l'écriture est fragmentée la spécificité-même de la production est transgressée, brisée. La coupure discursive peut alors créer plusieurs types d'écriture et déterminer ainsi, différents types de sujets de l'écriture.

Mais, un texte construit par un ensemble de pensées aphoristiques est, sinon opposé, du moins différent du texte fragmentaire. Tous deux relèvent d'une discontinuité dans la linéarité mais ayant, chacun, des propriétés spécifiques.

L'aphorisme est défini traditionnellement en tant que proposition ou ensemble de propositions « renfermant beaucoup de sens en peu de mots »³⁵. C'est une pensée concise. Il relève d'un souci de condensation. Le fragment, par contre, relève, non pas de ce caractère de condensation, mais d'une coupure, d'un arrêt au niveau de la chaîne signifiante. La chaîne est brisée et l'acte même de production s'y inscrit alors. Le discours fragmentaire est l'exemple, par excellence, de l'écriture³⁶, entendue en tant que production, par opposition au texte, entendu en tant que produit. Est fragmenté tout texte qui intègre l'interruption dans son seuil même, pour y inscrire un autre espace, celui du silence qui fait signe, se rapportant au sujet de l'écriture. Le discours aphoristique, en revanche, n'intègre pas le silence, la coupure dans la chaîne signifiante, puisque sa totalité fait ensemble. Si un texte composé d'aphorismes, un recueil de maximes, par exemple, peut être comparé, au premier abord,

35. Cf. *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, A. La lande, Paris. PUF, 1976.

36. Cf. M. Blanchot : "Écrire c'est se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler, et, à cause de cela, pour en devenir l'écho, je dois d'une certaine manière lui imposer silence"(1978 : 18).





au discours fragmentaire, chaque aphorisme est, cependant, un *texte fermé*, c'est-à-dire, un texte qui s'impose lui-même ses propres limites, il est un *tout*, tandis que le fragment, laissé ouvert, n'est jamais un tout, il signifie, il intègre au contraire, le *manque*. Deux types de discours surgissent donc, posant la problématique topologique qui leur est inhérente, à savoir, l'espace du tout par rapport à celui de l'ouvert, espace du manque, ce reste qui ne peut jamais être dit, jamais tout à fait englobé ; qui ne peut pas être totalement épuisé mais qui, malgré cela, y est toujours inscrit³⁷.

Le fragment n'est pas tout, car "tout ne peut pas être dit", il est une partie, un dire inachevé³⁸. Mais, puisque tout dire ne peut être qu'inachevé, ne peut jamais contenir le tout, à moins d'en déterminer préalablement une limite, le dire fragmenté laisse du non-dit, mais incorporé, il ouvre l'espace au dire qui vaut pour le tout, tout en gardant, néanmoins, sa spécificité lacunaire.

L'aphorisme, dans son rapport au tout, ne peut déterminer qu'un type de sujet, un sujet indéterminé, où le sujet de l'énonciation disparaît sous le sujet de l'énoncé. La proposition utilisant un sujet indéterminé cache le sujet de l'énonciation. Le *nous* (et le *on*) est, selon Benveniste, "une jonction entre "je" et "non-je", quel que soit le contenu de ce "non-je" (1966 : 233). Plus est que, le sujet de vérité, l'impersonnel, abolit le sujet de l'énonciation, le réduisant à zéro. L'aphorisme relève de cette annulation du sujet de l'énonciation vis-à-vis du sujet totalitaire de l'énoncé, la vérité elle-même.

Si le *L.D.* se présente en tant qu'écriture fragmentaire, cette écriture n'échappe cependant pas à la pensée aphoristique, qui surgit à maintes reprises dans le texte, et qui crée une tension dans le sujet, c'est-à-dire, un sujet en tension entre le désir du tout et l'inscription lacunaire du manque. L'aphorisme surgit, ainsi, éparpillé dans le texte, et souvent il porte sur l'opposition entre le *Tout* et le *Néant* :

"C'est le tout et appelons-le le néant ; mais ni même cette tragédie de la négation nous ne pouvons la représenter avec des applaudissements, car en

37. Cf. J.C. Milner : "C'est /.../ ce qui n'a pas échappé à Lacan, mettant au jour dans l'*Étourdit* l'hypothèse cardinale du tout : pour qu'aucun tout puisse se dire, il faut une limite qui, le suspendant, le garantisse comme tout constructible de manière déterminée" (1978 : 74).

38. M. Blanchot : "L'infini de l'œuvre, dans une telle vue, n'est que l'infini de l'esprit". Et encore : "L'écrivain qui éprouve ce vide croit seulement que l'œuvre est inachevée... Mais ce qu'il veut terminer à lui seul, reste l'interminable, l'associe à un travail illusoire" (1978 : 10 et 12).





vérité nous ne savons même pas si c'est néant, végétaux que nous sommes de la vérité comme la vie, poussière qui est aussi bien au-dedans comme au dehors des vitres, (...)"(inédit n° 84)³⁹.

ou encore : "Tout est rien, ou comme il est dit dans l'Anthologie Grecque, "tout vient de la déraison", et c'est un grec, et donc quelqu'un de rationnel qui le dit"(inédit n° 5).

L'emploi des aphorismes éparpillés dans le *L.D.* relève aussi de la pensée à caractère universalisant : "L'âme humaine est un asile de caricatures"(inédit n° 19), et il est très étroitement lié à des réflexions sur l'homme : "De la naissance jusqu'à la mort, l'homme vit esclave de la même extériorité à soi-même qu'en ont les animaux. Pendant toute la vie il ne vit pas mais végète à un plus haut degré et avec une plus grande complexité"(inédit n°68), et encore : "L'homme supérieur diffère de l'homme inférieur, et de ses frères les animaux, par la simple qualité de l'ironie. L'ironie est le premier indice que la conscience est devenue consciente, (...)"⁴⁰.

La proposition universalisante se traduit, d'autres fois, dans des définitions de concepts : "Le scrupule est la mort de l'action. Penser à la sensibilité d'autrui c'est être sûr de ne pas agir. (...)"(Petrus : 68), ou alors : "Penser c'est détruire. Le procès même de la pensée l'indique pour chaque pensée, car penser c'est décomposer"(inédit n° 44).

Dans le croisement de plusieurs modalités discursives qui composent le texte du *L.D.*, l'aphorisme, ou la pensée qui tend vers l'aphorisme, est l'expression d'un discours philosophique, développé chez Pessoa, à travers son hétéronyme António Mora et qui fait partie d'autres ensembles de textes en prose.

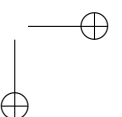
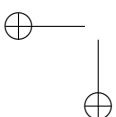
Si l'aphorisme est assumé par un sujet universel, le fragment est un énoncé qui s'assume dans la première personne, le "je" de l'énonciation. Il s'agit de repérer, dans le discours fragmentaire, les marques de ce sujet de l'énonciation. Et encore, pour qu'il y ait énonciation, il faut que "deux figures"soient posées, selon Benveniste, le locuteur et l'écouteur⁴¹.

Ici, l'énonciation doit être pensée en termes d'énonciation écrite et, dans ces termes, elle détermine le texte en tant que monologue, car, comme on

39. Note : La traduction du texte ayant été élaborée par nous, le texte original est placé, à chaque citation, à la fin de chaque chapitre, portant le numéro correspondant.

40. In. ed. Petrus, p. 29.

41. Cf. à ce sujet, le chapitre : "La Communication", in Benveniste, 1974, vol. II.





l'a vu, il peut être défini dans une première approche, en tant que Journal intime. Or, pour que la situation d'énonciation y soit présente ; elle l'est et pour cause, il faut faire référence à l'écouteur du monologue : "le monologue procède bien de l'énonciation", il "est un dialogue intériorisé, formulé en 'langage intérieur', entre un locuteur et un moi écouteur"(Benveniste, 1974 : 85). L'écriture doit être envisagée en tant que dialogue, parce que, dans ce cas, le sujet devient à la fois le "je" qui s'énonce et le "je" qui s'écoute. Or, si l'on a déjà défini ce texte en tant que manifestation d'une écriture brisée, inscrivant dans son seuil la discontinuité, celle-ci s'avère être formatrice de deux espaces où le sujet se place, celui de la parole et celui de l'écoute qui est le lieu-même du silence. C'est, en quelque sorte, toujours, l'enjeu du journal intime. Le sujet tend à s'effacer, il devient le destinataire pour que la parole envahisse l'écriture, et lui parle en tant que "parole du silence". C'est à Blanchot de définir, d'une façon poétique, la parole dont il s'agit :

"Dans la parole poétique s'exprime ce fait que les êtres se taisent. Mais comment cela arrive-t-il ? Les êtres se taisent, mais c'est alors l'être qui tend à redevenir parole et la parole veut l'être. La parole poétique n'est plus parole d'une personne : en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle"(1978 : 38).

La parole qui s'énonce fait de cette écriture un procès, procès qui est aussi celui du sujet. Le procès de l'écriture n'est pas interrompu, puisque, si silence il y a, le dire n'en est pourtant pas inexistant, même si tout n'est pas dit, car le non-dit y est inscrit quand même⁴². Les ruptures discursives, introduisant des fissures dans la chaîne signifiante, intègrent le silence en tant que signifiant, lui aussi. La fragmentation, tout en brisant l'écriture, la produit aussi bien. Si négativité il y a, si le rejet investit l'écriture par le silence, il en est le moteur car elle se déroule à travers ce mouvement contradictoire qui va de la négativité faite silence à la transgression du symbolique. La négativité, opération beaucoup plus profonde et antérieure à la négation, produit un sujet en permanent procès ainsi qu'une écriture en tant que productivité signifiante, investie qu'elle est par ce qui est antérieur au langage et qui revient constamment,

42. Et il continue : "Je rends sensible, par ma méditation silencieuse, l'affirmation ininterrompue, le murmure géant sur lequel le langage en s'ouvrant devient image, devient imaginaire, profondeur parlante, indistincte plénitude qui est vide. Ce silence a sa source dans l'effacement auquel celui qui écrit est invité"(Blanchot, 1978 : 18).





créant sa dynamique. Les fissures dans la chaîne, investies par cette négativité, leur symptôme-même, créent des espaces autres. N'étant pas synonyme du *néant*, la négativité le dépasse, le transgresse, pour faire du langage, un langage poétique. Le sujet qui y est manifesté est un "sujet en procès"⁴³. Le signataire de cette écriture est, donc, un sujet négativisé, éparpillé dans des bribes de langage⁴⁴. La séparation est visible à plusieurs niveaux, entre le langage et la réalité, entre le langage et le sujet, et entre le sujet lui-même.

Les béances "entre-le-dit" sont des silences, des "inter-dits" qui font signe même s'ils ne passent pas par la loi linguistique. Le sujet transgresse la loi symbolique à travers cette signifiante non-symbolisée, interdite par la loi. La transgression est causée par le dépassement de l'espace symbolique, par une appropriation de la langue qui le met en cause. Plus que d'une appropriation du non-dit on devrait parler de l'inscription de ce qui est "inter-dit". Le non-dit n'est pas simplement une abolition mais, justement un dépassement de la loi symbolique et du sujet lui-même, en tant que sujet constitué dans le symbolique, car il tend, éclaté dans son identité symbolique, vers un corps-écriture qui dissout, qui efface ses raisons et raisonnements. En tout et pour tout, il tend vers sa mort⁴⁵.

L'impossibilité du dire ressentie par le sujet, crée des fissures dans le texte : "J'ai des nausées dans la pensée abstraite. Jamais je n'écrirai une page qui me révèle ou qui révèle quoi que ce soit"(Petrus : 30). Cette incapacité s'étend, tel un lourd fardeau, tout au long des fragments du livre.

Eparpillé, le sujet symbolise pourtant dans le discours cette négativité, cette impossibilité à dire, la mêlant à du silence :

43. J. Kristeva définit la négativité, concept hégélien dont l'auteur se sert, dans ces termes : ".../ la négativité est le concept qui figure la relation indissoluble d'une mouvance 'ineffable' et de sa 'détermination singulière' ; elle est la médiatisation, le dépassement des 'abstractions pures' que sont l'être et le néant, leur suppression dans le concret où tous les deux ne sont que des moments"(1974 : 101).

44. L'auteur continue en développant le concept de négativité : "Expression logique du procès objectif, la négativité ne peut produire qu'un sujet en procès. En d'autres termes, le sujet qui se constitue selon la loi de cette négativité, donc selon la loi d'une réalité objective, ne peut être qu'un sujet traversé par cette négativité : ouvert sur et par l'objectivité mobile, non-assujetti, libre"(1974 : 103).

45. Poursuivons la lecture du texte de Kristeva : "En disposant le symbolique autour des secousses du rejet, c'est à dire en langage hégélien, autour de la "sortie en dehors" de la position, autour de la mort, l'expérience textuelle fait entrer la mort dans le dispositif signifiant"(1974 : 166).





"J'ai dépensé la partie de la vie que je n'ai pas perdue à interpréter confusément rien du tout, tout en faisant des vers en prose à propos des sensations intransmissibles avec lesquelles je m'approprie l'univers ignoré (...). Nuages ... ils sont comme moi : un passage défait entre le ciel et la terre, mené par une invisible impulsion, (...) des fictions d'intervalle et du non-chemin, loin du bruit de la terre et sans avoir le silence du ciel"(Petrus : 34).

Par cette impossibilité qu'a le sujet à dire, à se dire, un espace indicible que le sujet compare aux nuages s'ouvre dans son écriture et devient béance. La fragmentation du discours, signifiée ici par les points de suspension continuellement utilisés par Pessoa comme un tic de langage, dit la fragmentation du sujet. Fragmentation qui se manifeste encore soit par le vide qui vient arrêter, parfois, sa production mentale soit par l'intrusion d'un espace extérieur (phénomène quasi paradoxal) :

"La raison pour laquelle j'interromps si souvent une pensée par un fragment de paysage, qui d'une manière ou d'une autre s'intègre dans le schéma, réel ou supposé de mes impressions, c'est que ce paysage est une porte par où je m'échappe à la connaissance de mon impuissance créative/féconde."(inédit n° 14, 2^{ème} fragment).

L'écriture se situe dans les franges du dire, non seulement par des silences, mais par des images qui puissent extérioriser le sujet. Ces limites sont d'ordre hétérogène, mêlant langage et image, mais elles disent, toutes, sa défaillance : "Ce livre est ma lâcheté"(inédit n° 14).

Le moment de l'écriture devient alors le moment même du vide. L'écriture comme dicible est pourtant besoin, nécessité de manifestation de l'indicible :

"J'écris ces lignes, vraiment mal rédigées, non pas pour dire ceci, ni même pour dire quoi que ce soit, mais pour trouver une occupation à mon attention. Lentement, je remplis peu à peu, par de vagues traits d'un crayon émoussé que je n'ai pas le courage de tailler, le papier blanc qui enveloppait les sandwiches et qui m'a été fourni au café, car je n'en avais pas besoin d'un autre de meilleure qualité, n'importe lequel servait, du moment qu'il fût blanc."⁴⁶

46. Inédit n° 58 : la nécessité d'écrire explique aussi cette "bienveillance par rapport au papier utilisé et dont on a déjà parlé avant.





Si l'écriture ne dit pas, si elle n'a pas le but de transmettre un message, cela n'empêche qu'elle surgisse pour se dire elle-même et ce besoin profond qu'a le sujet de se dissoudre à travers l'espace du symbolique.

Le vide de l'écriture est le vide du sujet, et son effacement : "Je suis une étagère de phrases vides"(inédit n° 127^a, daté de 22/08/31). Anéanti, le sujet est, à travers l'écriture, le support de son propre effacement. La négativisation du sujet le dissout, fait éclater son identité :

"Je pense cela parce que je ne sens rien. Je pense cela parce que cela n'est rien. Rien, rien, une partie de la nuit et du silence et de ce que, avec eux, je suis de nul de négatif, d'intervalle, un espace entre moi et moi-même, oublié d'un dieu quelconque..."(inédit n° 110^a, daté de 08/09/33).

Le corps, et du sujet et de l'écriture, devient alors passager, *intervallaire*, le lieu de la dépersonnalisation : "Passager en tout, jusque dans mon âme même, je n'appartiens à rien, je ne désire rien, je ne suis rien – le centre abstrait de sensations impersonnelles, le miroir tombé /.../"(Petrus : 43).

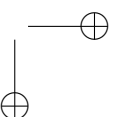
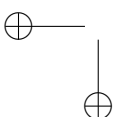
Le "miroir tombé" brise l'identité du sujet, dissout son image et, avec elle, sa subjectivité. Le morcellement est senti dans son corps même et c'est ce qui fait dire à Pessoa, dans une lettre à son ami, A. Cortes-Rodrigues, à propos du *Livre de L'Inquiétude* : "Je ne suis plus moi-même. Je suis un fragment de moi-même conservé dans un musée abandonné".

Malgré la diffraction du sujet à travers l'écriture, le langage surgit comme le seul réel :

"La prose comprend l'art tout entier – en partie parce que dans le mot est contenu tout le réel, en partie parce que dans la parole libre on a toutes les possibilités de le dire et de le penser. (...) Il y a de la prose qui danse, qui chante, qui se récite elle-même. (...) Et il y a aussi dans la prose, des subtilités convulsives où le grand acteur, le Verbe, transmue d'une façon rythmique, en sa substance corporelle le mystère intouchable de l'Univers."(Petrus : 31-32)⁴⁷

La prose, entendue ici comme forme d'écriture relevant du langage poétique, est la seule réalité. L'écriture est le corps, espace de mouvance, "palpable", d'une matérialité phonique et le sujet devient ce corps même de l'écriture, il s'approprie de la parole – le Verbe – pour signifier l'indicible. Le sujet

47. On s'occupera de la problématique énoncée ici, à savoir, la prose en tant que langage poétique et de la relation entre la prose et le demi-hétéronyme Bernardo Soares, signataire du *L.D.*.





n'existe qu'en tant que procès d'écriture, il est prisonnier du langage qui lui donne sa matérialité corporelle et il s'y accroche pour survivre. Si la négativité du sujet cause le procès de signifiante, c'est ce procès, en revanche, qui donne existence au sujet de l'écriture :

"Pourquoi j'écris, si je n'arrive pas à mieux écrire ? Mais que deviendrais-je si je n'écrivais pas ce que j'arrive à écrire, même si cela est inférieur à moi ? /.../ Je n'ose pas le silence, tel celui qui a peur d'une chambre noire." (Inédit ° 14 – 3ème fragment.)

A noter, dans ce fragment, le clivage existant entre l'image que le sujet se fait de lui – le moi –, un moi capable d'une manifestation de génie, et le "je" qui assume cette écriture, déprécié, non assumé. En tant que besoin vital, l'écriture où le sujet se manifeste, devient l'espace des déchets, des rejets.

La négativité, si elle est béance, rejet du dire, elle est aussi pulsion qui revient, compulsion à la répétition. Silence et répétition sont des manifestations dans le corps de l'écriture, de la négativité du sujet. Pourtant, le processus de répétition fait que ce qui se répète, malgré la répétition, n'est jamais le même, mais devient autre⁴⁸. La répétition est aussi une transgression au sein du langage soit parce qu'elle brise la linéarité spatio-temporelle, soit parce qu'elle brise le signe lui-même, car ce qui se répète dans le langage poétique n'est jamais le même, et le sens éclate donc, dans une multiplicité signifiante.

L'inquiétude, dans toutes ses formes – la souffrance, l'ennui, le sommeil, la mélancolie – reviennent à tout instant, tout au long du texte. Une autre forme de répétition est, aussi, cette obsession du sujet vis-à-vis de son image et de l'image que les autres se font de lui. Le clivage du sujet à travers le langage est le leitmotiv de tout le procès. Le "je", instance de l'énonciation, se répète, se dédouble, s'anéantit de répétition en répétition.

"Et *moi*, dont l'esprit critique qui m'est propre ne *me* permet que de voir les défauts, les fautes, *moi*, qui n'ose écrire plus que des fragments de textes, des morceaux, des extraits de l'inexistant, *moi-même*, dans le peu

48. M. Blanchot : "Écrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps. De ce qui est sans présent, de ce qui n'est même pas là comme ayant été, le caractère irrémédiable dit : cela n'a jamais eu lieu, jamais une première fois, et pourtant cela recommence, à nouveau, à nouveau, à nouveau, infiniment" (1978 : 22). L'écriture est alors conçue comme un éternel recommencement, la répétition étant le désir ou, plutôt, le besoin d'ouvrir toujours, inlassablement, l'espace du dire, sans jamais le dire définitivement.





que *j'écris, je suis imparfait aussi*"(inédit n° 94 ; le souligné nous appartient).

La répétition du "je" de l'énonciation dans ces différentes formes énoncées est plutôt multiplication des différents lieux qu'occupe le sujet, il indique non pas un sujet toujours identique à lui-même, mais son morcellement dans une multiplicité de formes sujets toujours incomplètes, l'affirmation successive n'étant pas une consolidation du sujet mais rien d'autre que son éparpillement, sa non-coïncidence. De même, l'écriture n'est jamais le procès de sa constitution mais plutôt le régime de sa dissolution due à une impossibilité foncière de faire un, de se constituer comme un tout ; de se faire une identité. Le sujet n'est pas un, mais une pluralité de singularités.

Pendant, cette répétition constitutive de la négativité du sujet est présente dans ce labyrinthe intérieur qu'est tout ce texte du *L.D.*. Toute l'écriture de l'inquiétude relève de la symbolisation de cette négativité du sujet, constituée de silences et de répétitions. Clivé entre l'intégration dans la langue entendue comme *loi-du-père*, qu'il assume, et cet espace archaïque qui revient à chaque instant dans le texte, l'espace maternel, le sujet ne nie, ni ne refoule, mais intègre cette contradiction qui en fait l'écriture même. Si séparation il y a, elle fonde surtout la diffraction du sujet entre le *symbolique*, entendu comme désir d'accès à la totalité de la langue et le *sémiotique*, espace de la *chora* présymbolique et pulsionnelle, de fusion avec la Mère.

Dans le procès d'écriture, faisant de l'écriture un procès, le sujet se tient toujours au bord du symbolique, dans un espace-frontière qui sera travaillé plus loin. La fragmentation tout en intégrant le rapport à la Mère⁴⁹, se situe, en tant que langage, à l'intérieur même du symbolique, c'est-à-dire, du côté de la loi du Père. Il ne refuse pas la Langue, au contraire il la mène là, où il est possible de dire le maternel.

49. J. Kristeva se réfère à l'énigme qui surgit par cette dialectique entre parole et silence, cette séparation énigmatique, en la rapportant à la trace, toujours innommable, du rapport entre la Mère et l'énonciation.





Le labyrinthe intérieur :

"Cette fuite se dirigeant vers le sommet
(qu'est, dominant les empires eux-mêmes, la composition du savoir)
n'est que l'un des parcours du "labyrinthe".

Mais ce parcours qu'il nous faut suivre de
leurre en leurre, à la recherche de l'"être",
nous ne pouvons l'éviter d'aucune façon".

– G. Bataille –

Du point de vue du sujet, cette écriture est, avant tout, un parcours laby-
rinthique de la souffrance à la jouissance intérieures⁵⁰, l'errance à travers le
langage :

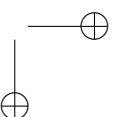
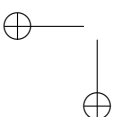
"J'ai mis des heures sans nombre, des moments successifs sans rapport,
dans la promenade que j'ai faite, le soir, au bord solitaire de la mer. Toutes
les pensées qui font vivre des hommes, toutes les émotions que les hommes
n'ont pas vécues ont traversé mon esprit, comme un résumé de l'histoire,
dans ma méditation errante au bord de la mer".

Mais ce parcours intérieur peut comprendre et il le comprend en effet une
multiplicité de sentiments anonymes et, dans ce sens appartenant à autrui :
"J'ai souffert en moi les aspirations de toutes les époques et les inquiétudes
de tous les temps se sont promenées avec moi, au bord ouï de la mer"(Petrus :
23).

Pour que le sujet entreprenne ce cheminement à travers l'inquiétude, sien-
ne et des autres, il faut que, dépersonnalisé, il "souffre" toutes les inquié-
tudes des hommes car sa souffrance est plutôt l'ensemble de la souffrance
de l'Homme. Son labyrinthe devient alors le labyrinthe que l'*être* parcourt, de
la vie jusqu'à la mort :

"Combien je me meurs si je sens tout ! Combien je sens si j'erre ainsi, sans
corps mais humain, le cœur arrêté comme une plage et toute la mer de
partout, frappant fort violemment, dans la nuit où nous vivons, et qui se
refroidit dans ma promenade nocturne au bord de la mer :"(Petrus : 24).

50. On pourrait donner comme sous-titre au *Livre de l'Inquiétude*, celui qu'a donné G. Ba-
taille à son livre, recueil de fragments, *L'Expérience Intérieure*, 1972, parce que l'*inquiétude*
c'est une forme de ce *vide* que Bataille pose comme début de l'*expérience* : "L'esprit se meut
dans un monde étrange où l'angoisse et l'extase se composent".





Le désespoir poussé à l'extrême aboutit à la mort, qui peut être entendue en tant que mort du corps, de la personne : le sujet se dépersonnalisant par la capacité qu'il a de "vivre"(à travers le langage) le tout. Il s'intègre dans un espace beaucoup plus vaste et qui devient le prix de sa dissolution : "Quelle inquiétude quand je sens, quel malaise quand je pense, quelle inutilité quand je veux ! (...) J'en ai marre de moi, objectivement et subjectivement. J'en ai marre de tout et du tout de tout"(Petrus : 33/34).

Anéanti, le sujet dit l'indicible de sa dissolution :

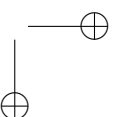
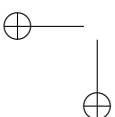
"En ce moment, où je sens jusqu'au débordement, j'aurais voulu avoir pour destin toute la malice du dire, le libre caprice d'un style. Mais non, il n'y a que le haut ciel qui soit total, lointain, s'annulant, et l'émotion que j'ai et qui en est plusieurs, ensemble et confuses, n'est rien que le reflet de ce ciel nul dans un lac en moi – lac encerclé par des rochers dressés, silencieux, avec un regard de mort, où la hauteur se contemple elle-même, oubliée"(Petrus : 40).

L'éclatement du sujet est précédé d'une mise en cause de son identité-même, à travers le parcours de son histoire. Là est placé l'énigme qui accompagne le parcours labyrinthique du sujet, la découverte de sa traversée au long du temps :

"Je me rappelle parfaitement que mon scrupule, du moins relatif, envers le langage, date de peu d'années. J'ai trouvé dans un tiroir un écrit à moi, beaucoup plus ancien, où ce même scrupule était fortement marqué. Sûrement, je ne me suis pas compris dans le passé. Comment ai-je pu avancer vers ce que j'étais déjà ? Comment ai-je pu me connaître, aujourd'hui, dans ce dont je me suis méconnu hier ? Et tout se confond en moi dans un labyrinthe où, avec moi, je m'égaré de moi"(Petrus : 46).

La perte de l'identité historique crée cette écriture en dérive⁵¹, où les coupures, l'emploi des points de suspension, l'économie des supports signifient l'inachèvement du dire, ainsi que la transgression de la logique inhérente au langage (comme on le verra) en est la marque. La perte de l'identité symbolique abolit, chez le sujet, la frontière entre le dedans et le dehors :

51. J. Kristeva, dit à propos de Céline : "Car lorsque l'identité narrée est intenable, lorsque la frontière sujet/objet s'ébranle et que même la limite entre dedans et dehors devient incertaine, le récit est le premier interpellé : s'il continue néanmoins, il change de facture : sa linéarité se brise, il procède par éclats, énigmes, raccourcis, inachèvements, enchevêtrements, coupures"(1980 : 165/166).





"Mais il y a encore quelque chose... Pendant ces heures lentes et vides, il m'advient de l'âme à la pensée, une tristesse de tout l'être, l'amertume due au fait que tout est, en même temps, une sensation qui m'appartient et une chose extérieure qu'il n'est pas à ma portée de modifier"(Petrus : 46).

Le procès du sujet passe par son éclatement, provoqué par le recours insistant de la négativité. L'écriture devient alors la symbolisation de cet espace antérieur au langage, la fusion du sujet avec la mère. Si l'espace présymbolique se manifeste, comme on l'a vu, par des arrêts, des silences, il est aussi verbalisé dans l'écriture métaphorique. La métaphore de la mère apparaît à travers les occurrences récurrentes de la "mer", des "vagues", espace enveloppant et profond, qui introduit un temps autre, archaïque ; ou de la "nuit", espace des ténèbres et du chaos : "(...) et toute la *mer*, murmurante et fraîche, venue de là-bas, du *grand trou de la nuit toute entière*, remuant, froide, sur la plage, au cours de ma promenade nocturne au bord de mer"(Petrus : 24)⁵². La mer, comme la nuit, sont décrites en tant que lieux-temporels où le sujet, n'étant pas encore constitué, ne se différencie pas de l'objet. Espace préobjectal, ce voyage au bord de la mer est le parcours métaphorisé d'un stade antérieur à la séparation. Ce n'est que traversant le symbolique que cette expérience intérieure-antérieure peut être dite :

"Et tout ceci est devenu pour moi, tout au long de la promenade au bord de la mer, le secret de la nuit et la confiance de l'abîme. Combien sommes-nous ! Combien on se trompe ! Quelles mers retentissent en nous, dans la nuit de l'existence, à travers les plages que nous sentons dans les épanchements de l'émotion !"(Petrus : 24).

La dissolution renvoie le sujet soit vers l'espace archaïque, soit vers le néant de la mort. L'écriture se construit à travers la répétition obsessionnelle de ces deux néants et de la négation de la vie, la vie devenant un simple pont qui lie deux néants. A propos de la mort, le sujet avoue :

"Il a fait froid dans tout ce que je pense. Je n'ai rien dit. /.../ Demain, moi aussi - l'âme qui sent et pense, l'univers que je suis pour moi-même - oui, demain, moi aussi je serai celui qui ne passera plus dans ces rues, /.../. Et tout ce que je fais, tout ce que je sens, tout ce que je vis, ne sera plus qu'un passant de moins dans le quotidien des rues d'une ville quelconque"(Petrus : 83).

52. Le souligné nous appartient. Il indique les métaphores de la Mère.



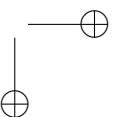
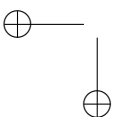


L'aboutissement de l'existence dans la mort et la consécutive insignifiance de la vie sont des sujets qui occupent l'écriture hétéronymique de Álvaro de Campos, dans le poème "Bureau de Tabac" (1978 : 258), qui ressemble beaucoup, par sa thématique, à l'extrait cité ci-dessus.

Dans le *L.D.*, le néant est ressenti soit en tant que jouissance, soit en tant qu'angoisse. La jouissance de l'anéantissement surgit dans le fragment : "Dans La Forêt De L'Eloignement", un long poème qui fait partie du *L.D.* : "Rien ne vaut la peine, oh mon amour lointain ! sinon le fait qu'il est doux de savoir que rien ne vaut la peine..." (Petrus : 14/15) Voilà un exemple qui peut être mis en rapport avec des extraits de fragments déjà cités.

Mais le néant angoissant figure aussi dans le texte, créant une tension dialectique avec la jouissance du néant : "C'est le manque d'un véritable Dieu qui est le cadavre vide du haut ciel et de l'âme fermée" (Petrus : 33).

L'opposition entre tout et Néant culmine dans cette phrase : "Je suis l'intervalle entre ce que je suis et ce que je ne suis pas (...)" (Petrus : 40). Si le labyrinthe intérieur brise la linéarité de l'écriture au niveau spatial, car les lieux où se place le sujet se multiplient et se croisent, il coupe aussi la linéarité temporelle, c'est-à-dire, l'identité-même du sujet qui, en principe, resterait statique à travers le temps, alors que dans le labyrinthe elle ne trouve plus son point de fixité.





Une écriture rythmée :

"Pour les poètes qui réalisent ainsi l' instant avec aisance,
le poème ne se déroule pas, il se noue, il se tisse de
nœuds à nœuds. Leur drame ne s'effectue pas, il
éprouve l'ambivalence abstraite de l'être et du non-être".
– Bachelard –

L'écriture fragmentaire oblige à penser la problématique du temps. S'il y a, comme on l'a vu, coupure au niveau de la linéarité de l'espace, elle va de pair avec la coupure de la linéarité temporelle. La discontinuité temporelle qui caractérise cette écriture, ne peut être envisagée simplement au niveau de la fragmentation du texte car elle l'investit à un niveau beaucoup plus profond. Un des aspects caractéristiques de cette productivité textuelle est justement, au delà de la fragmentation du temps, sa transgression. Comme dit M. Blanchot en définissant l'acte d'écriture, "Écrire c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps"(1978). Tenons-nous, d'abord, à une approche théorique de la problématique du temps.

Avec Bachelard, on peut poser deux modes de perception du temps, un temps linéaire, continu et un temps discontinu dont la réalité nous est donnée par la perception de l'instant. C'est à la réalité de l'instant que Bachelard se tient, contrairement à toute une pensée traditionnelle qui considère le temps comme que durée⁵³. La durée ainsi que l'évolution sont des concepts qui fondent une certaine philosophie interprétative de la vie et du monde. La vie est alors expliquée comme une ligne continue et sécurisante qui aboutit, après la mort, dans l'éternité, à un autre type de continuité temporelle. Ainsi, l'histoire individuelle tout comme l'histoire des civilisations coule vers un temps sans limites – Dieu. Par contre, la conception d'un temps discontinu pose l'instant comme seule réalité, la durée n'étant qu'abstraction et somme de moments. Un temps perçu en tant que discontinu crée des béances, des coupures qui instaurent le vide, dérangent le tout et coupent le sens. La discontinuité temporelle doit être pensée, topologiquement, dans une verticalité temporelle, par opposition à l'horizontalité présupposée dans un temps continu.

53. Bachelard cite, à ce propos, le philosophe Roupnel qui dit : "Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'instant", et Bachelard de poursuivre : "le temps est une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants"(1932 : 13).





Et si toute utilisation de la langue se fixe dans une horizontalité-continuité temporelle, le langage poétique, par contre, peut être compris à partir de l'utilisation d'un temps s'inscrivant dans une verticalité⁵⁴. Si le sujet constitué, conscient, ne peut être pensé que dans une continuité temporelle, l'histoire servant d'appui à sa constitution, le sujet décentré ne peut être conçu que dans une perception autre du temps : la discontinuité. La perte de l'identité, le décentrement du sujet ne peuvent être envisagés que par une perception discontinue, fragmentaire de son histoire, de la durée du temps vécu.

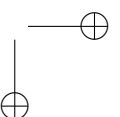
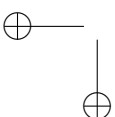
Ainsi, toute productivité signifiante, dont le langage poétique est un exemple, doit être pensée dans un temps discontinu. L'écriture fragmentaire, étant essentiellement discontinue, relève d'un temps entendu dans sa verticalité. Le sujet du langage poétique est alors un sujet morcelé inclus dans son histoire-même.

1° – Le fragment comme discontinuité temporelle :

Le texte du *L.D.*, pouvant être comparé à un journal intime, ne participe cependant pas des caractéristiques narratives inhérentes au récit autobiographique. Même s'il y a un "personnage" dans ce texte, le demi-hétéronyme Bernardo Soares, aide-comptable, dont nous traiterons dans un chapitre postérieur, qui de temps en temps note ses impressions quotidiennes, sur la nature de son travail, la ville de Lisbonne, ses camarades de travail, le texte se tisse surtout par un parcours intérieur. Il ne relève donc pas d'une chronologie d'actions. Dans ce recueil de fragments, la durée est brisée, l'instant, passé ou présent, est présenté comme une monade, entre deux néants. Et ce qui fait le contenu de la mémoire du sujet surgit éparpillé, sans continuité, comme une mémoire brisée. Ce sont des fractions de mémoire comme si le sujet n'avait pas d'histoire, comme s'il se situait toujours à l'instant-même où se produit l'écriture, vivant le passé comme un présent. La mémoire disparaît, vu l'impossibilité qu'a le sujet à lier le temps :

"J'ai l'âme réduite à un nœud, et ce que je suis et ai été, qui est moi, a oublié son nom. Si j'ai un lendemain, je ne le sais, je sais simplement que je n'ai

54. Relisons encore Bachelard : "Pour retenir ou plutôt retrouver cet instant poétique stabilisé, il est des poètes, comme Mallarmé, qui brutalisent directement le temps horizontal, qui intervertissent la syntaxe, qui arrêtent ou dévient les conséquences de l'instant poétique" (1932 : 106).





pas dormi, et la confusion de plusieurs intervalles met de grands silences dans ma parole intérieure"(inédit n° 126).

On remarque que l'oubli fait éclater et le sujet et l'écriture, les réduisant à des morceaux dispersés. L'obsession de l'instant présent délié d'une continuité, entouré par le néant, est évidente dans cet autre fragment :

"Je sens que je n'existerais pas en ce moment – que je n'existerais pas du moins de la façon dont je suis en train d'exister, avec cette conscience présente de moi-même, qui, parce qu'elle est conscience et présente est, en ce moment, tout à fait moi-même – si cette lampe-là n'était pas allumée, là-bas, quelque part, phare qui n'indique rien dans un faux privilège de hauteur"(Inédit n° 110, daté de 08/09/1933).

La durée de la vie est perçue comme émietlée et tout ce que le sujet peut sentir ce ne sont que des lambeaux, eux-mêmes transposés en écriture :

"Tout ce que j'ai possédé jusqu'à présent est comme ce ciel lointain et autrement le même, des lambeaux de rien touchés par une lumière lointaine, des fragments d'une fausse vie que la mort dore au loin, avec son sourire triste de vérité totale"(Inédit n° 135, daté de 07/10/1931).

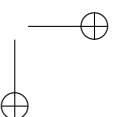
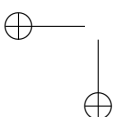
L'abolition de la linéarité temporelle lui provoque, tantôt des intervalles entre les néants, tantôt des phénomènes d'anamnèse intense, paradoxalement transposée en écriture :

"Je divague en pensées et je suis sûr que ce que j'écris là, je l'ai déjà écrit auparavant. J'évoque. Et je demande à ce qui en moi pense être, s'il n'y a pas dans le platonisme des sensations, une autre anamnèse plus profonde, un autre souvenir d'une vie antérieure qui soit simplement un souvenir de cette vie ...

Mon Dieu, mon Dieu, devant qui suis-je présent ? Combien suis-je ? Qui suis-je, moi ? Qu'est-ce que cette intervalle qu'il y a entre moi et moi-même ?"(inédit n° 167).

Cette discontinuité de sa mémoire, du vécu, est perçue par le sujet comme discontinuité d'écriture, comme une écriture que ne peut pas aboutir dans un récit :

"Dans ces impressions sans suite ni désir de suite, je raconte d'une façon indifférente mon autobiographie sans événements, mon histoire sans vie. Ce sont mes confessions et, si je n'y dis rien, c'est que je n'ai rien à dire"(inédit n° 199).





Or, tout le paradoxe de ses confessions c'est le manque à dire, l'inter-dit qui nie toute confession, comme tout récit de vie. Il n'y a pas de possibilité de constitution d'un sujet de l'énoncé, le narrateur, car il n'y a pas de possibilité d'en souder le sujet de l'énonciation, celui-là, à chaque fois, en défaillance.

2° – De la discontinuité temporelle à l'abolition du temps :

La fragmentation temporelle finit par aboutir dans une abolition complète du temps, dans la transgression de la séquence : passé, présent, futur. L'emploi de l'infinitif est aussi la marque de ce hors-temps où se situe l'écriture. La nominalisation du verbe ne limite pas l'écriture, ne la fixe pas dans l'instance temporelle, mais la jette dans une absence de temps, dans une éternelle virtualité. Ainsi, les phrases elliptiques où le prédicat est absent, nommant l'action sans la restreindre à un temps déterminé, figé. Cette absence de temps, dépersonnalise l'écriture, la désubjectivise ; et elle devient, à la fois "hors-subjective" et "hors-temporelle" mais d'une singularité accrue⁵⁵.

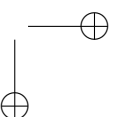
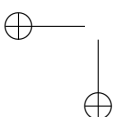
La temporalité est transgressée, abolie, dans certains fragments, par l'emploi inattendu du lexème *saudade*, terme portugais, intraduisible, qui exprime le regret d'un moment passé et le désir de revivre le passé dans un futur : "Je regrette l'hypothèse de sentir, un jour, ce regret-là, même s'il est absurde" (inédit n° 61). Ou alors :

"Et moi, qui étant loin de ce paysage, je finis par presque l'oublier, c'est quand je l'ai devant moi que je le regrette, c'est en le parcourant que je pleure sa disparition et que j'ai l'espoir de l'atteindre" (Petrus : 13, Na "Floresta da Alheamento").

Et enfin : "Je suis tout entier un vague regret, mais ni du passé ni du futur : je suis un regret du présent, anonyme, prolix et incompris" (inédit n° 247 ; daté de 16/07/1932).

Le langage du rêve se situe aussi dans un hors-temps, car il abolit toute linéarité temporelle. Dans le texte titré "Na Floresta do Alheamento", intégré dans le *L.D.*, il y a plusieurs exemples de cela, dont celui qui suit :

55. Cf. à ce sujet, Kristeva qui définit la fonction *d'infinitisation* comme suit : "Orientée vers la signifiante comme un processus d'engendrement, elle désigne que ce qui s'"énonce" est un devenir constant, une croissance jamais limitée dans le temps et les instances d'une parole, mais toujours là, obstinément présente, un étant présent devenu loi qui, du coup, est absente et de l'être et du présent" (1969 : 326/327).





"On y a vécu un temps qui ne savait s'écouler, un espace que l'on ne pouvait penser à mesurer. Un écoulement hors du Temps, une étendue qui méconnaissait les habitudes de la réalité-dans l'espace /.../. On y a vécu des heures pleines d'une vide imperfection et pourtant si parfaites, si étrangères à la certitude nette de la vie..."(Petrus ; 15/16).

Le temps du rêve est vécu dans sa verticalité, dans sa profondeur, dans son horizontalité profonde. C'est le volume par opposition à la superficie de l'espace. Une fois de plus, l'abolition de la linéarité temporelle se traduit dans la disparition de la séquence narrative avant-après.

A ce sujet, on peut établir un rapport entre le *L.D.* et le drame que Fernando Pessoa appelle statique, *Le Marin*⁵⁶, où l'action des personnages se situe dans un hors-temps, car la transgression de la temporalité y est manifeste. Le langage du rêve ne connaît pas la succession linéaire des moments. En voici un extrait :

Deuxième veilleuse – /.../ Je ne sais pas si j'étais heureuse. Je ne serai plus ce que peut-être je n'ai jamais été /.../

Deuxième veilleuse – /.../ Qui sait si l'on pourrait parler ainsi, si l'on savait l'heure qu'il est ?

Troisième veilleuse – J'ai horreur, d'ici peu de temps vous avoir déjà dit ce que je vais vous dire. Mes paroles présentes, à peine prononcées, appartiendront déjà au passé, elles seront hors de moi, je ne sais où, rigides et fatales...

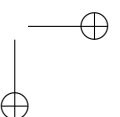
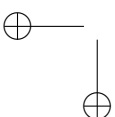
Première veilleuse – Je commence en ce moment, à l'avoir été jadis...

Deuxième veilleuse – (...) Nous ne pouvons pas être ce que nous voulons devenir car ce que nous voulons devenir on veut toujours l'avoir été, dans le passé ...".

Les trois veilleuses du drame *Le Marin* sont les trois "visages" d'un sujet éclaté, démultiplié dans un temps qui n'est plus. Des visages sans corps puisque ni le temps ni l'espace ne leur donne pas de matérialité. Leur dire ne peut être réalisé que dans un hors-temps comme il est dit dans ces paroles.

En ce qui concerne l'infinifatif employé dans le texte, on en a cité des exemples, à propos de la nominalisation du temps. Mais l'emploi de l'infinifatif est encore utilisé en rapport avec la première personne : "Me *concevoir* du dehors a été mon malheur (...)" ; "Voir clair en nous et de la façon dont les autres vivent : Voir cette vérité en face !" (Petrus, pp. 53-54) ; "La nuit est

56. Cf. F. Pessoa, *Poemas Dramáticos*, Lisboa, Ática : 37-38 ; et 42, 45.





un immense poids derrière *le fait de me noyer* avec la couverture muette de ce que je rêve"(Inédit n° 201, daté de 04/11/19314). L'infinitif est attribué à la première personne : *me noyer*. "Comme il y en a qui travaillent d'ennui, moi, j'écris, parfois, *de ne rien avoir à dire*" (Inédit n° 300); "*Savoir* que l'œuvre que l'on n'écrira jamais, sera mauvaise"(Inédit n° 23). Dans cet exemple, en plus de l'emploi de l'infinitif, il y a affirmation de l'inexistence future de *l'œuvre*.

Si l'infinitif rend l'action virtuelle, il la pose dans un hors-temps. Il y a encore des énoncés qui n'ont même pas d'action, qui sont inachevés et qui échappent à toute temporalité car ils ne portent pas de prédicat :

"Ce que l'on a perdu, ce que l'on aurait dû *avoir voulu*, ce que l'on a obtenu et satisfait par erreur, ce que l'on a aimé et perdu et, qu'après *avoir perdu* on a vu, tout en l'aimant pour *l'avoir perdu*, qu'on ne l'avait pas aimé ; ce que l'on croyait penser quand on sentait ; ce qui était un souvenir et que l'on croyait une émotion ; et toute la mer, murmurante et fraîche, venue de là-bas, du grand trou de la nuit, tout entière, battant froide sur la plage, au cours de ma promenade nocturne au bord de la mer ...' (Petrus : 24).

Ce paragraphe se termine par des points de suspension. L'énumération n'est rapportée à rien. Il n'y a pas d'assertion puisque le prédicat fait défaut. Par ailleurs, il y a une insistance dans l'emploi de l'infinitif, dans les propositions intercalées, compléments de l'antécédent, un infinitif qui souvent est rapporté au passé. L'infinitisation des verbes et l'absence du prédicat de la proposition principale va de pair avec l'emploi du pronom indéfini *on*. L'assertion inachevée et assumée par un sujet impersonnel devient énonciation infinie et virtuelle. Mais les exemples se succèdent dans le texte :

"Un ennui qui inclut la seule anticipation d'un plus grand ennui, déjà la peine de *regretter* demain *avoir eu* de la peine aujourd'hui – de grands enchevêtrements sans utilité ni vérité, de grands enchevêtrements. "(Inédit n° 23 – fragment 2).

"Et le rêve, la honte de *fuir* vers moi, la lâcheté *d'avoir* comme vie cette ordure d'âme que les autres n'ont que dans le sommeil, dans le visage de mort avec lequel ils ronflent, dans le calme avec lequel ils ressemblent à des végétaux gonflés !" (Inédit n° 85).

Pour que la transgression du temps engendre le texte, le situant dans un hors-temps et avec lui, le sujet, il faut que ce temps, comme catégorie inhérente à toute appropriation de la langue, y soit présent pour en être dépassé.





L'écriture se situe donc, au-delà de la loi, dans cette frontière, où le symbolique est transgressé, mais pas aboli, non rejeté.

3° – Le temps et la musique :

L'une des particularités de ce texte est celle de mettre en cause, sinon de dépasser l'opposition traditionnelle entre poésie et prose, car il peut être intégré dans la conception actuelle de *langage poétique*, bien que ce soit un recueil de fragments en prose. Aussi parlera-t-on de langage poétique dans l'acceptation qui suit : "ce terme désignera un fonctionnement qui peut être propre au langage de la "poésie" aussi bien qu'à celui de la prose"(Kristeva, 1969 : 176). Le langage poétique ne se fixe donc pas dans la structure traditionnelle et contraignante du "vers". Il met en cause, justement ces contraintes⁵⁷.

Partout dans le *L.D.*, on trouve ce thème de l'opposition entre "poésie" et "prose", qui est dépassée pour que la matérialité du langage, investie par le dispositif pulsionnel du sujet, y gagne son ampleur. Dans le fragment 3, le demi-hétéronyme Bernardo Soares, qui est considéré par Pessoa comme incapable d'écrire de la "poésie", établit des distinctions entre ces deux modes d'écriture, affirmant sa préférence vis-à-vis de la prose. Il établit deux justifications pour son penchant vers la prose : d'abord, son incapacité à écrire "en vers", ensuite, parce que la poésie est régie par des contraintes :

"Comme la musique, le vers est limité par des lois rythmiques qui, n'étant pas les lois rigides du vers régulier, existent cependant comme des protections, des contraintes, des dispositifs automatiques d'oppression et de châtiment"(Petrus : 31).

La distinction ici présentée nous semble assez importante, car elle affirme, par-delà la distinction entre poésie et prose, le rejet des contraintes métriques ou autres. Le désir de dépasser toute contrainte dans l'appropriation de la langue devient assez clair. Assez claire, aussi, l'importance que prend l'écriture comme sujet d'écriture, en transformant le texte du livre dans ses propres consignes textuelles. Il ne s'agit pourtant pas ici, de plan métalinguistique

57. Ce texte peut être cité comme l'exemple de la "crise de vers"(dont parle Kristeva, 1969 : 212) qui "se résume en la suppression des conventions métriques ou prosodiques, culturellement acceptées pour restructurer artificiellement' la pulvérisation de la signification, de la proposition, du mot".





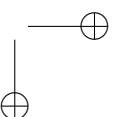
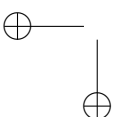
mais tant soit peu d'une réflexivité du langage qui devient le laboratoire d'écriture.

Le choix de la prose, qui, on l'a vu, va de pair avec l'attribution d'un nom d'auteur au *L.D.*, est très significatif de ce point de vue. On sait que dans les premiers plans établis par Pessoa pour le *L.D.*, il y avait des poèmes, qui ont été retirés après. De même, le *L.D.* qui était attribué à Vicente Guedes, dont on connaît quelques poèmes, a été, après coup, attribué à Bernardo Soares qui n'est pas "poète". Il est intéressant de mettre en rapport, à ce propos, le fragment 3 que nous venons de citer et la présentation que fait Pessoa de Bernardo Soares, dans une lettre datée de 13/01/1935 : "Mon demi-hétéronyme Bernardo Soares (...) surgit dès que je suis fatigué ou endormi, de façon à ce que j'aie mes qualités de raisonnement ou d'inhibition un peu suspendues ; cette prose-là est une perpétuelle rêverie (...)" (Petrus : 90/91).

On a déjà parlé de la pulvérisation spatio-temporelle du texte en définissant son caractère fragmentaire. Cette pulvérisation détermine, on dirait, une rythmique "chaotique". Elle se déploie aussi bien dans des phrases inachevées, que par l'emploi permanent des points de suspension entre les phrases, ou par les coupures spatio-temporelles du texte. Cette "nouvelle rythmique devient l'expérience unique du sujet dans le procès signifiant, et sa base pulsionnelle" (Kristeva, 1974 : 218). Mais le dispositif pulsionnel qui investit le texte ne se limite pas au rythme créé par les coupures spatio-temporelles. Il investit le texte à d'autres niveaux, exploitant la matérialité du signifiant dans l'agencement de phonèmes qui eux créent une musicalité dans l'écriture.

On avait déjà parlé du rôle du travail graphique, de l'appropriation et disposition dans la page, qui fait de ce travail une œuvre de dessin. Comme chez Mallarmé, "à ces ressources proprement vocaliques se joignent les *procédés graphiques* : les traits d'un graphème, la disposition dans la page, les longueurs, les lignes, les blancs, etc., qui contribuent à construire une *totalité sémiotique* interprétable dans des directions multiples, substitut de l'unité thématique, disposition provisoire et fragile du signifiant" (*ibid.*, 219). Ce dont on s'occupe ici a trait au dispositif phonique du texte qui, étant un croisement de plusieurs modalités discursives, contient aussi des fragments où le sujet pense son écriture :

"Aujourd'hui, j'ai médité, dans un intervalle de sentir, sur le type de prose que j'emploie. Comment est-ce que j'écris, vraiment ? J'ai eu, comme beau-





coup de gens, le désir pervers d'avoir un système et une norme. En fait, j'ai écrit avant la norme et le système"(inédit n° 224).

Cette réflexion vient confirmer l'investissement déposé dans le symbolique, présent dans les fragments dont l'analyse s'en suivra. Et l'on peut commencer déjà par cette métaphore très belle qui définit l'écriture du *L.D.* : "J'écris tout en me berçant, comme une mère folle berce son enfant mort"(inédit n° 300), étant donné la séparation inévitable qu'il ressent vis-à-vis de l'écriture.

L'insistance dans les allitérations crée un rythme qui place le texte dans ce "seuil critique du langage (sémiotique/symbolique), pour en tirer des effets translinguistiques"(Kristeva, 1974 : 224). Et c'est cet investissement qui fait que le texte devient le "corps propre du sujet parlant"⁵⁸.

Le désir du sujet de créer son corps à travers le corps du langage pris dans sa matérialité phonique surgit à maintes reprises :

"Il chantait, d'une voix très douce, une chanson d'un pays lointain. La musique rendait familiers les mots inconnus. (...) des choses qui habitent l'âme de tous mais que personne ne connaît (...)"⁵⁹.

La musique devient ce flux sonore qui, en tant que signifiant pur, traverse le sens, le dépasse. Il y a, de la part du sujet, une obsession envers la musicalité des mots, la sonorité qui s'exhale de la chaîne signifiante :

"Il y a des rythmes verbaux qui sont des ballets, où l'idée se déshabille sinueusement, dans une sensualité translucide et parfaite"(Petrus : 32).

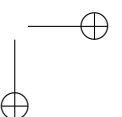
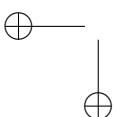
Dans ce texte, la matérialité sonore parle d'elle-même, dans une production polyphonique de sens, traversant la barre qui sépare, dans le signe, le signifiant du signifié. La signifiante se produit à travers la sémantisation du signifiant :

"Surge dos lados do oriente a luz loura do luar de ouro,
O rastro que faz no rio largo abre serpentes no mar"⁶⁰ (92).

58. "Au fur et à mesure que la fonction symbolique émerge de la *chora* sémiotique, cette pulsionnalité se limite, se discipline et s'organise en une unité qui sera celle du corps propre du sujet parlant"(Kristeva, 1974 : 224).

59. Fragment inédit, publié in *Persona 3*, note 4 de la page 50.

60. Inédit n° 82. La traduction des fragments qui se suivront n'a pas été faite car l'analyse se tiendra au niveau phonique.





Outre les répétitions du diphtongue /ou/ qui surgît deux fois dans le texte, et de la voyelle fermée /u/ qui surgit huit fois, on récupère encore la voyelle ouverte /a/, sept fois. L'allitération des liquides *l* – (5 fois), et *r* – (12 fois), constitue le flux sonore de ce fragment.

"Sobre silêncio escuro lividamente. A seu modo, perto, entre o *errar raro* e rápido das *carroças*, um *camion troveja* – *echo ridículo, mechanico*, do *que vae real* na distancia proxima dos ceus"(Inédit n° 107).

Dans ce fragment, la consonne liquide *r* se répète 14 fois et la liquide *l* 3 fois. En outre, un effet d'onomatopée est donné par les consonnes *c/qu*, qui suggère le bruit mécanique des chars et camion. Et encore : "*Remoinhos, redemoinhos, na futilidade fluida da vida*"(Inédit n° 223). À nouveau, on constate la répétition du *r* – et du *l* – . Dans les trois fragments cités, il y a allitération des liquides *l* et *r*. Il faut, cependant, distinguer dans la consonne *r*, deux réalisations. Le *r*' palatal dur, qui, en tout, surgit dix fois et le *r* apical roulé (qui en portugais est une consonne "douce" – liquide) qui apparaît dix-huit fois⁶¹. Les liquides *l* et *r* apparaissent combinées dans les 3 lexèmes : "*loura*", "*luar*", "*largo*". De plus, le lexème "*mar*" introduit la variante *m* – liquide nasale ; "*mar*" – mer – est résorbé par le lexème "*lar*" – foyer – qui condense les phonèmes allitérés. Aussi bien "*mar*" que "*lar*" connotent la mère et, par ailleurs, l'allitération organisée autour des liquides, crée, dans les trois textes, une harmonie et un rythme fluide qui investissent l'écriture de la pulsion orale, les consonnes liquides se caractérisant par un écoulement libre de l'air.

L'allitération en soi peut être identifiée à "l'harmonie, c'est-à-dire la régularité (la redondance), base de toute technique de versification, nous ramène à la personne de la mère, à l'unité duelle avec la mère, avant et après la naissance (...)"(Fonagy, 1970 : 109). D'un autre côté, le *r*' palatal dur, qui apparaît dix fois dans les fragments cités, combiné au *l*, se mélange à l'occlusive gutturale *c, qu*, comme dans "*écho ridicule et mécanique*", créant une tension entre l'investissement oral et l'investissement phallique (ibid ; 1970 : 126/130). La

61. - Selon Fonagy (1970), le *r* est considéré aux antipodes du *l*, étant tous les deux des liquides. En portugais, la réalisation du *r* apical, en fin de syllabe, doit être considérée comme douce et intégrée dans la classification générale des liquides, à savoir des voyelles qui relèvent de la pulsion orale.





musicalité du signifiant traverse le sens, créant une tension, dans l'espace du symbolique, de pulsions contradictoires⁶².

Le corps du sujet se meut, scindé, dans cette écriture qui constitue une appropriation/désappropriation du symbolique. Aux abords du symbolique, il cherche cet espace autre, l'espace maternel. Le texte devient, par l'irruption de l'instance sémiotique dans ses différentes formes, l'espace dialectique où le désir d'atteindre la perfection de la langue est traversé par cet autre langage qui va de la musique passant par le rythme et l'assonance phonique, jusqu'au silence.

Cette "voix" qui se laisse entendre, un peu partout dans le texte, ne peut être que la "musique" archaïque, surgissant dans des états de sommeil ou de rêve, quand le "non-dit" se dit quand même. Et c'est ainsi que Bernardo Soares, cette "personne" qui signe le *L.D.* est présent chez Pessoa, car, plus que l'"auteur" de cette écriture, il en est l'"écouteur", ce qui s'écrit devenant tout aussi bien ce qui s'écoute, tel le poème "As Ilhas Afortunadas" inclus dans le long et reconnu poème *Mensagem* :

"Quelle voix surgit dans le son des vagues
Qui n'est pas la voix de la mer ?
C'est la voix de quelqu'un qui nous parle,
Mais qui, si l'on écoute, se tait,
Car il y a eu *écouter*."
"Et seulement si, à demi endormis,
Sans savoir qu'on écoute, on entend",
Mais si l'on se réveille
La voix se tait, et il n'y a que la mer".

La "voix" qui parle dans le rêve c'est une parole d'un autre ordre qui ne peut pas être perçue par le sujet conscient. C'est la "parole" qui s'"entend" ici. À travers le symbolique, le sujet travaille, formule cet espace antérieur et archaïque, métaphorisé par la mer, la nuit, les agencements phoniques ou, simplement, le silence.

62. Kristeva, 1974 : "Pour la première fois, en effet, dans l'histoire, à travers la langue, se transposent des fonctionnements translinguistiques ; l'unité de la langue nationale-maternelle est mise en cause pour que le sujet, chaque sujet, essaie de s'y construire libre, relevant la crise psychotique ou la perte symbolique dans un dispositif sémiotique nouveau – le poème". P. 229. Cf aussi pp. 223, 225, 243.





Appendice :

Les originaux portugais du *Livro do Desassossego*, cités, sont transcrits par ordre de citation. Les quelques citations de l'édition Petrus suivent avec indication de l'éditeur, suivie du n° de la page.

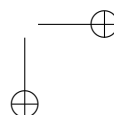
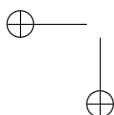
La graphie, désuète en portugais, a été laissée telle quelle dans les inédits :

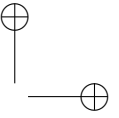
- Inédit n°84 - "É tudo e chamamos-lhe o nada ; mas nem essa tragédia da negação podemos representar com applausos, pois verdadeiramente/por certo nem sabemos se é nada, vegetais de verdade como a vida, pó que tanto está por dentro como por fora das vidraças (...)."
- Inédit n°5 - "Tudo é nada, ou, como se diz na Anthologia Grega, "tudo vem da sem-razão", e é um grego, e portanto um racional, que o diz."
- Inédit n°19 - A alma humana é um manicómio de caricaturas."
- Inédit n° 68 - "Da nascença à morte, o homem vive servo da mesma exterioridade de si mesmo que teem os animais. Toda a vida não vive mas vegeta em maior grau e com mais complexidade."
- Petrus : 29 - "O homem superior difere do homem inferior, e dos animais irmãos deste, pela simples qualidade da ironia. A ironia é o primeiro indício de que a consciência se tornou consciente(...)."
- Petrus : 68 - "O escrúpulo é a morte da acção. Pensar na sensibilidade alheia é estar certo de não agir."
- Inédit n° 44 - "Pensar é destruir. O próprio processo do pensamento o indica para o mesmo pensamento, porque pensar é decompor."
- Petrus : 30 - "Tenho nauseas no pensamento abstracto. Nunca escreverei uma página que me revele ou que revele alguma coisa."
- Petrus : 34 - "Tenho gasto a parte da vida que não perdi em interpretar confusamente coisa nenhuma, fazendo versos em prosa às sensações intransmissíveis com que torno meu o universo incógnito.(...) Nuvens... São como eu, uma passagem desfeita entre o céu e a terra, ao sabor de um impulso invisível, (...) ficções de intervalo e do descaminho, longe do ruído da terra e sem ter o silêncio do céu."
- Inédit n° 14, 2ème fragment - "A razão porque tantas vezes interrompo um pensamento com um trecho de paisagem, que de algum modo se integra no schema, real ou suposto, das minhas impressões, é que essa paisagem é uma porta por onde fujo ao conhecimento da minha impotencia creadora/fecunda."



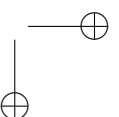
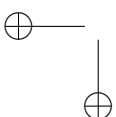


- Inédit n° 14, ler fragment – "Este livro é a minha cobardia."
- Inédit n° 58 – "Escrevo estas linhas, realmente mal notadas, não para dizer isto, nem para dizer qualquer coisa, mas para dar uma ocupação/trabalho à minha athenção. Vou enchendo lentamente, a traços moles de lapis rombo que não tenho sentimentalidade para aparar o panel branco de embrulho de sandwiches, que me forneceram no café, porque eu não precisava de melhor e qualquer servia, desde que fosse branco."
- Inédit n° 127^a, daté de 22/8/31
- "Sou uma prateleira de frases vazias."
- Inédit n° 110^a, daté de 8/9/33 – "Sinto isto porque não sinto nada. Penso isto porque isto é nada. Nada, nada, parte da noite e do silêncio e do que com elles eu sou de nullo, de negativo, de intervallar, espaço entre mim e mim, esquecimento de qualquer deus..."
- Petrus : 43 – "Transuente de tudo – até de minha própria alma –, não pertenco a nada, não desejo nada, não sou nada – centro abstracto de sensações impessoais, espelho caído (...)"
- Petrus : 51-32 – "Na prosa se engloba tôda a arte – em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém toda a possibilidade de o dizer e pensar.(...) Há prosa que dança, que canta, que se declama a si mesma.(...) E há também na prosa subtilezas convulsas em que um grande actor, o Verbo, transmuta ritmicamente em sua substância corpórea o mistério impalpável do Universo."
- Inédit n° 14, 3ème fragment – "Porque escrevo, se não escrevo melhor ? Mas que seria de mim se não escrevesse o que consigo escrever, por inferior a mim mesmo que nisso seja ? (...) não ousou o silencio como quem receia um quarto escuro."
- Inédit n°94 - "E eu, cujo espírito de crítica própria me não permite senão que veja os defeitos, as falhas, eu, que não ousou escrever mais que trechos, bocados, excerpts do inexistente, eu mesmo, no pouco que escrevo, sou imperfeito também."
- Petrus :. 23 – "Durei horas incognitas, momentos sucessivos sem relação, no passeio em que fui, de noite à beira sòsinha do mar. Todos os pensamentos, que teem feito viver homens, todas as emoções que os homens teem deixado de viver, passaram por minha mente, como um resumo escuro da historia, nessa minha meditação andada á beira-mar."





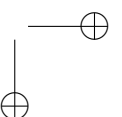
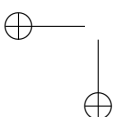
- Soffri em mim, commigo, as aspirações de todas as eras, e commigo passearam, à beira ouvida do mar, os desassocegos de todos os tempos."
- Petrus : 24 – "Quanto morro se sinto por tudo ! Quanto sinto se assim vagueio, incorporeo e humano, com o coração parado como uma praia, e todo o mar de tudo, na noite em que vivemos, batendo alto, chasco , e esfria-se no meu eterno passeio nocturno à beira-mar !"
 - Petrus : 33/34 – "Que desassocêgo se sinto, que desconfôrto se penso, que inutilidade se quero ! (...) Estou farto de mim, objectiva e subjectivamente. Estou farto de tudo, e do tudo de tudo."
 - Petrus : 40 – "Nesta hora em que sinto até transbordar, quizera ter a malícia interna de dizer, o capricho livre de um estilo por destino. Mas não, só o céu alto é tudo, remoto, abolindo-se, e a emoção que tenho, e que é tantas, juntas e confusas, não é mais que o reflexo dêsse céu nulo num lago em mim – lago recluso entre rochedos hirtos, calado, olhar de morto, em que a altura se contempla esquecida".
 - Inédit n° 167 – "Lembro-me perfeitamente de que o meu escrupulo, pelo menos relativo, pela linguagem data de ha poucos anos. Encontrei numa gaveta um escripto meu, muito mais antigo, em que esse mesmo escrupulo estava fortemente accentuado. Não me comprehendí no passado positivamente. Como avancei para o que já era ? Como me conheci hoje o que me desconheci hontem ? E tudo se me confunde num labyrintho onde, commigo, me extravio de mim."
 - Petrus : 46 – "Mas ha mais alguma coisa ... Nessas horas lentas e vazias, sobe-me da alma à mente uma tristeza de todo o ser, a amargura de tudo ser ao mesmo tempo uma sensação minha e uma cousa externa, que não está em meu poder alterar".
 - Petrus : 24 : "(...) e o mar todo, vindo lá, rumoroso e fresco, do grande fundo de toda a noite, a estuar frio na praia, no decurso nocturno do meu passeio á beira-mar ...
 - Petrus : 24 – "E tudo isto, no passeio á beira-mar, se me tornou o segredo da noite e a confidência do abysmo. Quantos somos ! Quanto nos enganamos ! Que mares soam em nós, na noite de sermos, pelas praias que nos sentimos nos alagamentos da emoção !"
 - Petrus : 83 – "Fez frio em tudo quanto penso. Não disse nada. (...) Amanhã também eu – a alma que sente e pensa, o universo que sou para mim – sim, amanhã eu também serei o que deixou de passar nestas



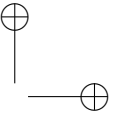
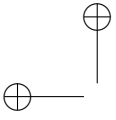
- ruas, (...). E tudo quanto faço, tudo quanto sinto, tudo quanto vivo, não será mais que um transuente a menos na quotidianidade de ruas de uma cidade qualquer."
- "Na Floresta do Alheamento", Petrus : 14-15 – "Nada vale a pena, ó meu amôr longínquo, senão o saber como é suave saber que nada vale a pena "Et"(...) contentes de não ser nada,(...)"
 - Petrus : 40 – "E toda a falta de um Deus verdadeiro que é o cadaver vácuo do Céu alto e da alma fechada."
 - Petrus : 33 – "Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou, (...)"
 - Inédit nº 126 – "Tenho a alma reduzida a uma meada atada, e o que sou e fui, que sou eu, esqueceu-se de seu nome. Se tenho amanhã, não sei senão que não dormi, e a confusão de varios intervallos põe grandes silencios na minha falla interna."
 - Inédit nº 110, daté de 8/9/1933 – "Sinto que eu não existiria, nesta hora – que não existiria, ao menos, do modo em que estou existindo, com esta consciencia presente de mim, que por ser consciencia e presente é neste momento inteiramente eu – se aquele candieiro não estivesse acceso além, algures, pharol não indicando nada num falso privilegio de altura."
 - Inédit nº 135, daté de 7/10/1931 – "Tudo quanto tenho tido é como este céu alto e diversamente o mesmo, farrapos de nada tocados de uma luz distante, fragmentos de falsa vida que a morte doura de longe, com seu sorriso triste de verdade inteira."
 - Inédit nº 167 – "Devaneio com o pensamento, e estou certo que isto que escrevo, já o escrevi. Recordo. E pergunto ao que em mim presume de ser se não haverá no platonismo das sensações outra anamnese mais inclinada, outra recordação de uma vida anterior que seja apenas vida... Meu Deus, meu Deus, a quem assisto ? Quanto sou ? Quem é eu ? O que é este intervalle que ha entre mim e mim ?"
 - Inédit nº 199 – "Nestas impressões sem nexo, nem desejo de nexo, narro indifferentemente a minha autobiographia sem factos, a minha historia sem vida.
São as minhas Confissões, e, se nellas nada digo, é que nada tenho a dizer."
 - Inédit nº 61 – "Tenho saudades da hipotese de poder ter um dia saudades, e ainda assim absurdas."



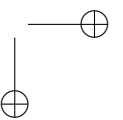
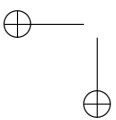
- Petrus : 13 ("Na Floresta do Alheamento") - "E eu, que longe d'essa paisagem quasi a esqueço, é ao tel-a que tenho saudades d'ella, é ao percorrel-a que a choro e a ella aspiro..."
- Inédit nº 247, daté de 16/07/1932 - "Sou todo eu uma vaga saudade, nem do passado, nem do futuro : sou uma saudade do presente, anónima, prolixa e incompreendida."
- Petrus : 15/16 - "Alli vivemos um tempo que não sabia decorrer, um espaço para que não havia pensarem poder medil-o. Um decorrer fóra do Tempo, uma extensão que desconhecia os habitos da realidade no espaço... (...) Alli vivemos horas cheias de um outro sentirmo-las, horas de uma imperfeição vazia e tão perfeitas por isso, tão diagonaes á certeza rectangula da vida.
- *Poemas Dramáticos :*
 - P. 37 : "Segunda - (...) Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse ..." ;
 - P.37 : "Segunda - (...) Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubessemos a hora que é ?" ;
 - P. 42/43 : "Terceira - Tenho horror a de aqui a pouco vos ter já dito o que vos vou dizer. As minhas palavras presentes, mal eu as digo, pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais..."
 - P. 42 : "Primeira - Começo neste momento a tê-lo sido outrora"
 - P. 45 : "Segunda - (...) Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser queremos-lo sempre ter sido no passado..."
- Petrus : 53/54 - "Conceber-me de fóra foi a minha desgraça - (...)" ; "Ver claro em nós e em como os outros nos vêem !"
- Inédit nº 201 daté de 4/11/31 - "(...) A noite é um peso imenso por traz do afogar-me com o cobertor mudo do que sonho".
- Inédit nº 300 - "Como ha quem trabalhe de tédio, escrevo por vezes, de não ter que dizer."
- Inédit nº 23 - "Saber que será má a obra que se não fará nunca."
- Petrus : 24 - "Aquillo que se perdeu, aquillo que se deveria ter querido, aquillo que se obteve e satisfez por erro, o que amámos e perdemos e, depois de perder, vimos, amando-o por tel-o perdido, que o não haviamos amado ; o que julgavamos que pensavamos quando sentiamos ; o que era uma memória e criamos que era uma emoção ; e o mar todo,



- vindo lá, rumuroso e fresco, do grande fundo de toda a noite, a estuar frio na praia, no decurso nocturno do meu passeio à beira-mar..."
- Inédit nº 23, fragment 2 – "Um tédio que inclui a antecipação só de mais tédio ; a pena, já, de amanhã ter pena de ter tido pena hoje – grandes emaranhamentos sem utilidade nem verdade, grandes emaranhamentos..."
 - Inédit nº85 – "E o sonho, a vergonha de fugir para mim, a cobardia de ter como vida aquela lixo de alma que os outros teem só no somno, na figura da morte com que ressonam, na calma com que parecem vegetaes progredidos :"
 - Petrus, p. 31 – "Como a música, o verso é limitado por leis ritmicas, que, ainda que não sejam as leis rígidas do verso regular, existem todavia como resguardos, coacções, dispositivos automáticos de opressão e castigo."
 - Petrus : 90 – 91 – "O meu semi-heteronymo Bernardo Soares,(....) aparece sempre que estou cansado ou somnolento de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição ; aquella prosa é um constante devaneio."
 - Inédit nº 224 – "Meditei hoje, num intervallo de sentir, na forma de prosa de que uso. Em verdade, como escrevo ? Tive, como muitos teem tido, a vontade prevertida de querer ter um systema e uma norma. E certo que escrevi antes da norma e do systema ; (...)"
 - Inédit nº 300 – "(...) Escrevo embalando-me, como uma mãe louca a um filho morto".
 - Fragment inédit, publié in *Persona 3* – "Cantava, em uma voz muito suave, uma canção de um pais longinquo. A musica tornava familiares as palavras incognitas. (...) coisas que estão na alma de todos e que ninguem conhece."
 - Petrus : 32 – "Há ritmos verbais que são bailados, em que a idea se desnuda sinuosamente, numa sensualidade translúcida e perfeita."
 - "As Ilhas Afortunadas", in *Mensagem*, 85.
 "Que voz vem no som das ondas
 Que não é a voz do mar ?
 É a voz de alguém que nos fala,
 Mas que, se escutamos, cala,
 Por ter havido escutar.



E só se, meio dormindo,
Sem saber de ouvir, ouvimos,
Mas se vamos despertando,
Cala a voz, e há só mar".







B – La Négativisation du corps

"La question est : Que va
dire le logicien dans ce cas ? "

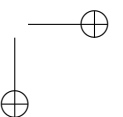
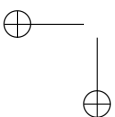
De la Certitude

– Wittgenstein –

"(...) l'antithèse est le combat de deux plénitudes,
mises rituellement face à face comme deux guerriers tout
armés : l'Antithèse est la figure de l'opposition *donnée*,
éternelle, éternellement récurrente :
la figure de l'inexpiable".

S/Z

– Barthes –



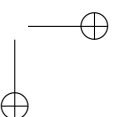
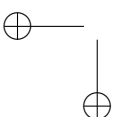


De la logique traditionnelle à la logique poétique :

L'évolution de la pensée occidentale est soutenue, dès ses abords, par une structure logique spécifique, formulée par Aristote. La spécificité de cette structure réside dans le fait qu'elle est fondée sur une bipolarité qui détermine la construction logique de tout énoncé et la valeur du jugement. Avec Aristote et dans le domaine d'une question philosophique primordiale sur le problème de la "vérité", naît la logique, discipline normative, établissant les lois inhérentes au langage, des lois logiques qui décident de la cohérence ou non-cohérence internes à la pensée, c'est-à-dire, de la valeur formelle du jugement. D'un point de vue logique, la question de la vérité est posée, donc, sur un plan uniquement formel, puisque la vérité logique ignore l'adéquation ou non-adéquation entre la pensée et la chose (le réel). La logique, en tant que discipline philosophique, fournira les conditions de cohérence et de validité internes à la pensée, dans sa structure formelle. Or, la validité ou non-validité logique des jugements dépend de la cohérence ou de la non-cohérence logique de ceux-ci.

Ainsi, pour qu'un jugement soit vrai, il faut d'abord qu'il soit équivalent à lui-même, selon le principe d'identité aristotélicien. Mais il faut encore, selon cette même logique, que le jugement obéisse à d'autres normes. Une position et sa négation ne peuvent donc pas être vraies en même temps. Elle est vraie ou alors fausse mais il n'y a pas de troisième possibilité. La contradiction est ainsi exclue du domaine du raisonnement logique et cette exclusion est la condition de la vérité. Deux propositions contradictoires, c'est à dire, qui s'annulent, qui se nient l'une l'autre, ne peuvent pas être, simultanément, vraies et fausses ; si l'une est vraie, l'autre est fausse et réciproquement, si l'une est fausse l'autre est vraie. Le *vrai* et le *faux* sont ainsi des valeurs attribuées à tout acte de langage, instaurant les lois logiques qui le soutiennent et déterminent.

Après avoir établi le critère de vérité fondateur du système logique, il est souhaitable de l'articuler avec la problématique du sujet car la spécificité du sujet rationnel découle des règles logiques qu'il a intériorisées. L'assimilation des lois logiques d'identité, de non-contradiction et du tiers exclu, détermine un sujet "formel", accompli, constitué dans le symbolique. Si la logique qui aboutit à la pensée est fondée sur la loi de l'identité, elle forme, à son tour, un sujet subordonné à cette loi, qui assume ce type de pensée. Le sujet constitué est, lui aussi, identique à son image ; c'est le sujet qui est en mesure de





dire : "J'affirme que je suis je"⁶³, car il assume sa dépendance vis-à-vis de la structure symbolique.

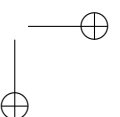
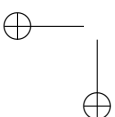
Par ailleurs, la vérité et la fausseté deviennent les deux axes qui fondent toute communication intersubjective. La pensée binaire, instaurant *l'Idée--Vraie*, le sujet qui l'assume tend vers cette logique légiférante qui le transcende. Et ce sujet, "emprisonné", ne peut pas être vrai étant en même temps identique et différent de lui-même, c'est à dire, être à la fois "je" et un "autre"⁶⁴. Enfin, et toujours selon la logique aristotélicienne qui détermine toute la pensée postérieure, le sujet constitué ne peut nier à la fois son altérité et son identité, se résorbant dans un troisième terme ou stade. Dans la pensée logique, il n'y a pas lieu pour ce type de sujet, car il est *unaire, indivisible*, il tend vers l'un pour se constituer.

Mais, de tous temps, il y a eu des pratiques signifiantes démontrant l'insuffisance du langage et de la pensée à dire le vrai, car "l'évidence garde elle-même, aussi éblouissante qu'elle soit, quelque chose de mystérieusement illusoire, parce que, du moment-même que nous pensons, que nous parlons, que nous raisonnons, la vérité pour nous est *perdue*. Elle n'existe plus comme exigence ou comme horizon : nous ne la verrons jamais face à face, comme nous ne pouvons pas regarder le soleil de midi"(George, 1980 : 411). Ainsi, contrairement aux normes logiques aristotéliciennes, la pensée présocratique participe de cette multiplicité et mutabilité du réel que Platon comme Aristote considérait trompeuse car relative, éphémère, comme la réalité elle-même. Et si la pensée aristotélicienne essaie de créer des lois immutables et garantes de l'universalité du jugement, lois formelles et logiques, d'où advient un sujet essentiellement normatif, sujet-support de la pensée scientifique et mathématique postérieures, la pensée présocratique, par contre, se meut dans l'espace dialectique qui intègre le mouvement et la mutation, le travail sur les choses, mais dans les choses-mêmes. Héraclite, dont le discours participe d'un mouvement dialectique entre l'affirmation et la négation, affirme : "Assemblages : entiers et non-entiers"⁶⁵, est l'expression d'une logique où la contradiction

63. Coquet, 1976, appelle ce type de sujet, un "sujet positif".

64. C'est le "sujet négatif", au dire de Coquet : "Le sujet négatif affirme son altérité. C'est un *sujet zérologique* ou un *non-sujet*" (1976 : 70).

65. Cf. J. Bollack et H. Wisman, 1972 : Fragment 10. L'interprétation donnée par les auteurs est la suivante : "Assemblages : désigne les ensembles physiques et logiques, réels et imaginaires, liés, dans leur constitution, au point d'être des *entiers*. Or ils sont nommés d'entiers





est inhérente au discours. S'il y a "assemblages", il y a, de même, séparation, division, et le discours opère sur cette séparation, l'intégrant dans son processus-même. Avec Héraclite surgit donc un type de pensée philosophique qui, en tant que discours, est l'expérience du sujet face au langage, à l'intérieur du procès langagier. La contradiction y fait place au "rejet", séparation qui nie tout en affirmant, qui pose le tout, toujours déjà, divisé. Le sujet, dans le discours héraclitéen, à l'opposé du sujet universel et normatif d'Aristote, est, au dire de Bollack, un sujet qui "n'a d'existence que dissocié, abstrait et ponctuel, puisqu'il découvre l'autre en soi, en même temps qu'il identifie les sujets autour de soi. Ainsi la séparation qui fonde l'intelligence du dire forme le contenu principal de tous les fragments" (*ibid*). Le sujet est donc déjà divisé, "séparé" car il intègre dans l'identité, l'altérité, par un procès logique où la vérité, comprise au sens aristotélicien, n'a pas lieu. C'est à partir de ce type de langage – langage, lui aussi de la pensée – que l'éclatement du sens comme de la vérité se produit et, avec lui, celui du sujet. Labyrinthique, ce discours est l'ouverture d'une infinité d'espaces où le sujet se construit, se négativise, dans un constant procès.

Pour rendre compte de ce type de langage et donc de sujet, d'autres structures logiques surgissent qui dérangent la logique du vrai-faux, logique statique. C'est avec Hegel que le problème de la vérité va être posé dans les termes d'une relation dialectique conférant une dynamique que ce concept et la logique qui le soutenait n'avaient pas auparavant. Hegel décompose le mouvement inhérent au travail de raisonnement en trois moments constitutifs. C'est ainsi que, dialectiquement, ces moments se succèdent, chacun transcendant l'antérieur, à savoir l'affirmation, la négation et un troisième terme qui les résorbe tous deux. La négativité, dans le processus dialectique, en est la dynamique-même, car elle est le principe organisateur du procès. Et si on a déjà considéré la négativité comme moteur du travail textuel dans sa compulsion de répétition et de silence, on en reprendra l'analyse, cette fois d'un point de vue logique. La "négativité" représente une relation, une médiation entre l'être et le "néant" elle n'est ni le "néant" ni la "négation" mais l'impulsion qui instaure le procès, car elle scinde la clôture et l'aboutissement du procès ⁶⁶.

et non-entiers. Le concept de totalité subit l'épreuve des contraires (50), Héraclite oppose le concept à lui-même. L'intégration débouche sur la désintégration. Le tout ne laisse pas intactes les différences qu'il assemble".

66. Cf. Kristeva, quand elle affirme : "Bien qu'elle soit un concept, c'est-à-dire bien qu'elle





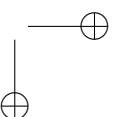
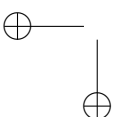
Beaucoup plus profonde que la négation, elle détruit la pensée, tout en la construisant, alors que la négation fonctionne à l'intérieur de l'ordre symbolique, y appartenant. Impulsion mais aussi retour, la négativité est ce qui revient constamment, mais toujours déjà autre, dans le procès dialectique de la pensée et donc du sujet. Travail, production, c'est la négativité, selon Derrida, "et non la vérité positive, qui est le fond non historique de l'histoire /.../. Avouer la négativité en silence, c'est accéder à une dissolution de type non classique entre la pensée et le langage"(1967 : 55).

Mettant en cause la logique aristotélicienne, d'autres types de pensée logique s'instaurent dans la modernité, essayant de penser la contradiction et la vérité au sein du langage. A ce propos, il est intéressant de renvoyer ici à "l'inversion platonicienne" réalisée par Nietzsche. La crise de la raison dont il parle vient démontrer que la dichotomie instaurée sur l'idée du *vrai* et du *faux* n'est qu'une évaluation. Les deux termes ne sont que des valeurs, comme le sont, aussi, le *bien* et le *mal* instaurés par la pensée judéo-chrétienne occidentale.

La logique à laquelle le langage poétique fait appel est une logique où, nié et affirmé s'actualisent à tour de rôle, tissant le procès du texte. Par opposition au binarisme aristotélicien, un autre type de logique s'est créée qui pose la "*coincidentia oppositorum*", c'est-à-dire, un langage où les termes opposés coexistent. Si la pensée aristotélicienne tend à nier systématiquement l'un des termes de la contradiction, un type de pensée comme celle développée dans les travaux de Stephan Lupascu se meut dans la contradiction, elle crée "deux vérités, inverses et antagonistes, les deux non-contradictions de la dialectique contradictoire, une vérité affirmative ou d'identité et une vérité négative ou de diversité (qui est le faux de la logique classique), comme aussi une fausseté, en tant que contradiction de deux vérités"⁶⁷. Dans ce type de logique, nous aurions donc : [Vérité-Identité Vs Vérité-Diversité] Vs Fausseté

appartienne à un système contemplatif (théorique), la *négativité* reformule en procès, donc dissout et lie en une loi mobile, les *termes* statiques de l'abstraction pure. Ainsi elle refond, tout en maintenant le dualisme, non seulement les thèses de l'être et du néant, mais toutes les catégories qui servent dans le système contemplatif : L'universel et le singulier. L'indéterminé et le déterminé, la qualité et la quantité, la négation et l'affirmation etc.. Elle est l'impulsion logique qui peut se présenter, mais qui ne s'identifie pas avec elles, puisqu'elle est autre chose que ces thèses : le fonctionnement logique du mouvement les produisant"(1974 : 101).

67. S. Lupascu affirme : "La pensée logique n'est-elle, ne serait-elle que ce rêve, continuellement dissout et continuellement repris, d'une non-contradiction donneuse d'identité ou plutôt d'une identité donneuse de contradiction ?"(1949 : XV/XVI).





– contradiction de deux vérités qui s'opposent. La "coïncidence des opposés" est donc une forme d'intégration de la contradiction au sein du discours et une façon de penser la dichotomie du vrai-faux, et d'y introduire le travail du sujet, son identité et sa diversité, car, comme propose Kristeva, tout acte appartenant au domaine du symbolique "bannit le nié lui-même (l'autre) hors discours" (1969 : 251). Le domaine du symbolique, en tant que champ de la loi, est normatif et il opère par exclusion. Mais, par contre, il y a certains types d'énoncés, le texte poétique en est un exemple, qui n'obéissent pas à la logique du symbolique. Ainsi, la logique poétique du texte de Pessoa se construit au sein de la contradiction. Avec J. A. Seabra (1974), on peut dire qu'à la vérité d'affirmation s'oppose toujours une vérité de négation et que les deux coexistent dans le discours. Le texte, intégrant la diversité, dérange la logique traditionnelle, par cette "extra-parole", cette "hors-logique" qui "s'objectivise dans l'énoncé dit artistique" (Kristeva, 1969 : 251). Par ailleurs, face à la linéarité du discours (logique), le discours artistique est un travail, un procès qui brise cette linéarité, car il se meut dans la contradiction.

Quel type de structure pouvons-nous déceler, alors, dans le langage poétique ? "Chaque unité *sémantique* du langage poétique se dédouble : elle est à la fois une unité du *Logos* (et comme telle subsumable dans les coordonnées *0-1*) et une opération d'application de sèmes dans un ordre translogique" (Kristeva, 1969 : 267). Ces opérations "trans-logiques" sont dites "indéterminées" car il ne peut pas leur être attribué ni valeur de vérité ni de fausseté. Elles y échappent.

Ébranlant la conception traditionnelle du signe, ce type de langage est appelé "écriture *paragrammatique*"⁶⁸. C'est ce travail permanent de "constitution-déconstitution", opéré par la négativité que nous nous proposons d'observer dans le texte de Pessoa, le *L.D.*. Pour reprendre la question du sujet posée au début, dans cette productivité signifiante, un autre type de sujet "vient assumer cette pensée qui s'annule" : c'est le sujet "*zérologique*", un "non-sujet", comme l'observe encore Kristeva. Or, ce type de sujet est celui dont parle Pessoa, à propos de ses textes, bien qu'employant un tout autre type de métalangage. Le phénomène qu'il appelle "dépersonnalisation" est justement

68. En voici la définition : "*Paragrammatisme* est pour nous (et nous nous permettons de paraphraser ici Lacan) un concept formé sur la voie de ce qui opère pour lier la déconstitution du sujet à sa constitution, la déconstitution de la parole à la constitution du texte, la déconstitution du signe à la constitution de l'écriture" (Kristeva, 1969 : 73/274).





ce "non-sujet" d'une écriture en permanente contradiction, d'une "pensée qui s'annule".

Ainsi, tout en considérant l'espace du symbolique en tant que producteur d'un sujet conscient, nous savons, d'après les apports psychanalytiques, que cet espace ne fait que médiatiser le sujet et que, par conséquent, dès qu'il entre dans le symbolique, il subit un clivage entre sa "représentation" (symbolique) et son inconscient qui se place du côté du sujet *vrai*⁶⁹. Plutôt que de la vérité absolue, il s'agit, alors, d'un travail où, de négativisation en négativisation, le texte dit le "sujet vrai".

La logique interne au langage poétique :

Cette "trans-logique" ou logique autre que l'on vient de mettre en opposition par rapport à la logique du vrai-faux, est l'espace où se produit la poéticité du texte, le *Livro do Desassossego*. Production par négativisation, cette écriture se meut entre l'affirmation et sa négation, le même et l'autre, l'identité et l'altérité. Ainsi donc, l'analyse de la contradiction au niveau textuel nous permettra d'atteindre le sujet poétique et la portée de la "vérité textuelle".

Pour entreprendre l'analyse textuelle qui s'ensuit, il faudra, d'abord, introduire la méthode d'approche⁷⁰. Cette méthode doit fournir les éléments nécessaires à poser la structure du langage poétique, dans sa spécificité-même. Or, ce que l'on constate dans des approches textuelles de nature uniquement linguistique, ou alors dans celles proposées par la sémiotique structurale, c'est une insuffisance provenant du niveau auquel l'analyse se tient. Pour ce qui est de la Grammaire Générative, bien qu'elle ait posé deux niveaux d'analyse dans le processus génératif des performances linguistiques, elle part toujours d'une compétence inhérente au sujet parlant, c'est-à-dire, elle ne considère, dans son analyse, qu'une structure profonde à partir de laquelle se génère

69. Cf. A. Lemaire (1977 : 123/128) : "Le sujet médiatisé par le langage est irrémédiablement divisé parce que exclu de la chaîne signifiante en même temps qu'il est "représenté"(123) ; "Il résulte de ce phénomène de division que la conscience et la réflexion sont à situer au niveau du discours alors que l'inconscient sera mis du côté du *sujet vrai*" (124). "Sur cette pente il est difficile de revenir et au fil du temps se creuse la distance qui sépare le sujet de *sa* vérité"(128).

70. La méthode d'analyse ici employée est empruntée à la formalisation proposée par Kristeva in *Sémiotiké*, 1969, particulièrement les chapitres : "Pour une sémiologie des paragrammes" ; "Poésie et Négativité" et "L'Engendrement de la Formule".





la phrase, structure qui est désormais intégrée dans le symbolique. Si l'analyse part de la structure superficielle, la phrase, vers la structure profonde, la compétence linguistique, c'est pour s'en tenir au niveau toujours déjà symbolique, ne considérant pas une structuration antérieure et beaucoup plus profonde mais qui peut être récupérée dans le symbolique-même.

Pour ce qui est de l'analyse sémiotique structurale, voire l'analyse greimassienne, elle ne fait que chercher, à partir des manifestations textuelles les plus variées, un niveau d'immanence où seraient placées les structures universelles de la pensée et du langage. C'est-à-dire que, au lieu de chercher la spécificité du texte, et donc du sujet, la différence c'est qu'elle cherche ce que ce texte a de commun avec d'autres, toujours déjà au niveau symbolique. Aussi bien la Grammaire Générative, que l'analyse sémiotique structurale, toutes deux écartent le sujet en tant que procès du texte.

Tâchant d'atteindre le sujet en procès, l'analyse se tiendra à deux niveaux et sera entreprise à partir de la *contradiction*, phénomène qui tisse le texte. Partant du principe selon lequel la *signification* du langage poétique n'est pas le produit de la somme des significations de chaque signe mais s'élabore justement dans la relation établie entre eux, on peut considérer que la *fonction* ou *signification* s'opère à partir des relations entre des ensembles qui s'opposent⁷¹.

Si le jugement naît du fait que le sujet parlant a la capacité de nier, d'exclure, et si cette loi de la négation constitue l'origine de la parole, on constate, à travers l'analyse du langage poétique, que *rien* n'est exclu, c'est-à-dire qu'aussi bien l'affirmation que la négation y sont coprésentes, ce qui établit une logique qui transgresse la logique *0-1* (du vrai-faux). La contradiction pose le *tout* ou le *vide* dans le texte, car elle peut être définie en tant que coexistence des termes opposés (ou ensembles opposés) dans une même pratique signifiante⁷². Elle ouvre le texte, à travers l'ambivalent, l'infini et le rend susceptible d'une multiplicité signifiante.

71. Kristeva affirme : "Les correspondances injectives et surjectives et les permutations des éléments (des sèmes) des différents ensembles, suggèrent que la *signification* du langage poétiques s'élabore dans la relation : c'est-à-dire qu'elle est une fonction *l...l'*" (1969 : 118).

72. C'est-à-dire : "Ce qui est nié par le sujet parlant, ce qui est réfuté par-lui, constitue l'"origine" de sa parole (puisque le nié est à l'origine de la différenciation, donc de l'acte de la signification), mais ne peut participer à la parole que comme exclu d'elle, essentiellement *autre* par rapport à elle et, par conséquent, marqué par un indice de non-existence qui serait l'indice de l'*exclusion*, de la *fausseté*, de la *mort*, de la *fiction*, de la *folie*" (Kristeva, 1969, 249).





Si le jugement implique donc l’assertion et la négation des propositions, une pratique qui puisse inclure désormais les deux modalités relève d’un espace qui est, en quelque sorte, antérieur au jugement lui-même, car le triage et l’exclusion ne s’opèrent pas encore. Mais ce niveau antérieur à celui de la manifestation textuelle ne peut être récupéré qu’à travers celle-ci, voilà sa condition. Pour l’atteindre, donc, il faut partir du texte pour y revenir toujours, mais en décelant cette *diachronie* que le texte pose au niveau synchronique. Deux principes métalinguistiques s’avèrent donc nécessaires pour l’analyse de la génération textuelle, à savoir les concepts de *phéno-texte* - manifestation ou *représentation* textuelle – et celui de *géno-texte* – engendrement textuel qui précède le niveau superficiel mais qui s’y inscrit et ne peut être récupéré qu’à travers le texte (Kristeva, 1969 : 279/283).

L’analyse partira, donc, du niveau textuel pour récupérer dans sa structure-même, le travail de production qui est, dans ce cas, la présence simultanée de termes opposés, les ensembles contradictoires.

Plusieurs types d’ensembles contradictoires doivent être considérés, à savoir :

1° – Contradictions sémantiques :

Ce type de contradiction, manifestée inévitablement par des relations syntagmatiques, s’avère appartenir, cependant, au niveau sémique, par la coexistence de sèmes opposés dans des signes contigus. On appellera ces ensembles, des *complexes signifiants*⁷³, qui seront définis par la fonction que les éléments qui les composent entretiennent entre eux. En partant du niveau du phénotexte, où s’établissent les relations entre substantif et adjectif, adverbe et verbe, adjectif et adjectif ou adverbe et adjectif, l’analyse posera le génotexte où s’établissent les fonctions entre le déterminant et le nom. Ces ensembles, une fois fondés sur la relation entre termes contradictoires, peuvent être appelés "ensembles non-synthétiques –AQB"⁷⁴ (20), parce qu’ils laissent ouvert l’espace où s’opère la signifiante.

73. En voici la définition : "Un complexe signifiant est un groupe syntaxique qui se compose d’un modifiant *Ma* et d’un modifié *Me*, le membre constitutif étant le modifié" (Kristeva, 1969 : 320). Cf. aussi la table, p 322.

74. En voici la définition : "en logique mathématique AQB [qui] désigne une réunion non synthétique de différents formules contradictoires" (Kristeva, 1969 : 197).





2° – Contradictions syntagmatiques :

Différents types de relations contradictoires peuvent être trouvés dans le texte, à ce niveau-là, selon que :

- a) La contradiction s'établit à l'intérieur-même d'une proposition où, par exemple, le prédicat nie le sujet posé (Kristeva, 1969 : 322) ;
- b) La contradiction s'établit par la conjonction d'une assertion et de sa négation : $A \cap \bar{A}$ – *Les sommes disjonctives*⁷⁵ ;
- c) La contradiction porte sur la négation d'une assertion et de sa négation : $(A \cap \bar{A})$ ⁷⁶
- d) La contradiction porte sur les quantificateurs ;
- e) La contradiction porte sur les propositions relatives – les compléments de l'antécédent niant leurs antécédents. Ou alors, les propositions subordonnées niant les propositions subordonnantes.

3° – Contradictions temporelles :

Ce niveau porte sur l'annulation de la linéarité temporelle, dont on a déjà parlé au chapitre premier, mais qui va être, dans une certaine mesure, pris ici comme exemple.

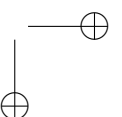
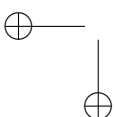
4° – Le dialogisme :

Le texte se nie lui-même, s'indéfinit, dans une infinité signifiante. En tant que texte fragmenté, des rapports intertextuels peuvent être établis de fragment à fragment (1969 : 194/196.) ce qui permettra de constituer un réseau intratextuel.

Une deuxième lecture possible est celle établie entre ce texte fragmentaire attribué à Bernardo Soares et les textes hétéronymiques.

75. Alors : “(la somme est faite d'éléments qui appartiennent à A ou B – “ou” exclusif)” (1969 : 192).

76. En logique la formalisation suivante pourrait être employée :
 $\sim (P \wedge P) \longleftrightarrow (\sim P \vee P)$.





5° – Le jugement sur la vérité :

Ce niveau doit être considéré en tant que rapport écriture –lecture, car l'écriture est aussi la lecture que fait le sujet de son écriture. La réflexion sur la contradiction est un mode de penser la vérité. La vérité n'est pas une donnée extérieure au texte, elle se construit à partir du procès signifiant qui est le texte en tant que production, et elle se situe par-delà l'assertion et la négation, les impliquant toutes deux.

1° – Contradictions sémantiques :

Disséminés partout dans le texte du *L.D.*, on récupère des *complexes signifiants* engendrés par la contradiction entre un *modifiant* et un *modifié*. Le fragment le plus riche, à ce niveau-là, est le fragment titré "Dans la Forêt de l'Eloignement"⁷⁷. Ce fragment concerne la description d'un rêve, vécu par un *je* et un *tu*, homme et femme, qui ne sont que les oppositions complémentaires du *nous*, le sujet de l'énonciation. C'est en tant que langage de rêve donc, qu'il doit être lu.

Voici la liste des exemples à travailler :

Pag. 11 : "Dans une *torpeur lucide, lourdement incorporelle...* Mon attention flotte entre deux mondes et elle *voit aveuglément* la profondeur d'une mer et la profondeur d'un ciel";

Pag. 14 : "Le *mouvement arrêté* des arbres, le *calme inquiet* des Sources";

Pag. 15 : "(...) quelles heures d'une *inquiétude heureuse* (...)" ; Pag. 15 : "Nous *dormîmes* là-bas *éveillés* des jours et des jours (...)"

Pag. 16 : "Des heures d'une *imperfection vide* et pour cela même *si parfaites*, (...)" ;

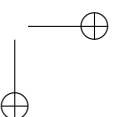
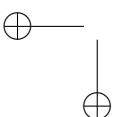
Pag. 18 : "... et quelle *fraîche* et *heureuse horreur* (...)" ;

Pag. 19 : "De *vagues* bruits rayonnent dans mon attention, nets et dispersés

Pag. 29, fragment 2 : "Se *méconnaître consciemment*, voilà le chemin";

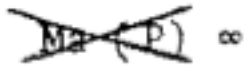
Pag. 40, fragment 6 : "C'est tout le poids et toute la peine de cet *univers réel et impossible*, (...)"

⁷⁷. Publié chez Petrus. Les références aux pages qui s'ensuivront concernent cette édition. Les soulignés dans le texte nous appartiennent, détachant les complexes dont il s'agit.



Première Table Descriptive (Kristeva, 1969 : 322) :

Me



		Me	I	Ma
Géno- Texte		NOM		DETERMINANT
		a) Substantif b) Verbe Pers. c) Substantif		a) Adjectif b) Adverbe c) Adjectif VS Adjectif Adverbe
Féno- Texte		a) Torpeur		Lucide
		a) Calme		Inquiet
		a) Mouvement		Arrêté
		a) Inquiétude		Heureuse
		a) Horreur		Fraiche et Heureuse
		b) Voit		Aveuglement
		b) Se Méconnaître		Consciemment
		b) Dormîmes		Éveillés
		c) Bruits		Vagues VS Nets VS Dispersés
		c) Univers		Réel VS Impossible
	c) Heures d'une Imperfection		Vide et si Parfaites	
	c) Torpeur (Lucide)		Lourdement VS Incorporelle	



Nous avons ainsi repéré trois types de complexes signifiants :

- a) Ceux où la contradiction s'établit entre le nom et le déterminant – substantif VS adjectif ;
- b) Ceux où la contradiction s'établit entre verbe VS adverbe ;
- c) Ceux où la contradiction s'établit entre adjectif VS adjectif ou adjectif VS adverbe.

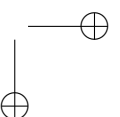
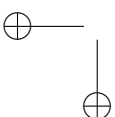
Si, selon la logique traditionnelle qui établit la dichotomie 0-1, ces complexes transgressent les normes, puisque les déterminants nient l'affirmation des noms ou les déterminants s'annulent entre eux, au niveau de l'engendrement du texte, cependant, et en tenant compte de la logique poétique que le texte met en œuvre, on peut conclure que, au lieu d'annulation apparente, la contradiction établie entre modifiant et modifié ouvre, traverse le sens, transformant l'espace d'engendrement dans une infinitisation. Puisque les ensembles contradictoires "infinitisent" la production signifiante, nous les appellerons des *réunions non-synthétiques* : AQB.

2° – Contradictions Syntagmatiques :

- a) La copule nie le sujet posé :

Exemples (édition Petrus)

- Pag. 14 : "/.../ Tout cela comme une *ceinture se dénouant, nous serrait, incertainement*" ;
- Pag. 18 : "Car *nous n'étions personne*" ;
- Pag. 24, fragment 1 : "*On est* qui on n'est pas (...)" ;
- Inédit n° 251 : "L'*automne que j'ai* est celui *que j'ai perdu*" ;
- Inédit n° 5 : "*Tout est rien*" ;
- Inédit n° 261 : "Ma promenade *muette* est une *conversation continue*, (...)



Deuxième Table Descriptive (Kristeva, 1969 : 322) :*Ma(P)*

Me		Ma
Ma		Me Ma
D	N = Sujet	Prédicat
une ceinture se dénouant	tout cela	nous serrait
	On est qui	on n'est pas
que j'ai	L'Automne	est celui que j'ai perdu
muette	ma promenade	est une conversati tion continue
	nous	N'étions personne
	Tout	est rien

Phéno
Texte



Dans ces exemples, le prédicat nie le sujet. L'ensemble modifié, tout en étant posé, est simultanément nié par l'ensemble *modifiant*. Simplement, le *modifiant* n'annule pas le *modifié*, ils coexistent sans exclusion, dans le même espace. Antérieure au jugement, cette coexistence des termes contradictoires se manifeste à travers le phéno-texte, le rendant infini.

b) Conjonction de l'affirmation et de sa négation : les sommes disjonctives : $A \cap \tilde{A}$:

Exemples (édition Petrus) :

- Pag. 11 : "Je sais que je me suis réveillé et qui je dors encore".
- Pag. 12 : "Je rêve et je me perds, double d'être moi et cette femme..."
- Pag. 24, fragment 1 : "Combien (de choses) la nuit rappelle et que nous pleurons, et n'ont jamais été :"
- Pag. 39, fragment 6 : "Je sens et j'oublie".
- Pag. 46, fragment 8 : "/.../ Etre en même temps, une sensation à moi et une chose externe, /.../"
- Inédit n° 201 : "Comme si je me promenais ; je dors, mais je ne suis pas endormi. Comme si je dormais, je m'éveille, et je ne m'appartiens pas".
- Inédit n° 200 : "Et quand je me suis penché de la très haute fenêtre vers la rue que j'ai regardée sans la voir (...)"

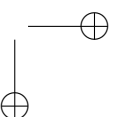
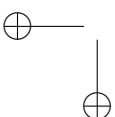
Ces exemples relèvent d'une conjonction de syntagmes qui s'opposent. Le résultat n'est pas le faux – 0, ni le vrai – 1, en tant qu'identique, mais un espace autre qui transgresse la logique 0-1. Comme le souligne l'auteur que l'on est en train de suivre dans sa méthode d'analyse logique : "Cette 'unité' n'est pas une synthèse de A et de B, mais elle vaut *un* parce qu'elle est tout, et en même temps elle ne peut se dis[Warning : Draw object ignored]tinguer de deux car c'est en elle que se résorbent tous les sèmes contrastants et qui s'opposent mais s'unissent aussi"(Kristeva, 1969 : 193).

Les sommes disjonctives "manifestent ce désir du tout, en tant qu'intégration de la différence et qui englobe tout l'espace d'une *Littérature*, comme le désirait Pessoa.

c) Annulations conjonctives, négations disjonctives :

— $(A \cap \tilde{A}) \longleftrightarrow (\tilde{A} \cup A)$:

Exemples (édition Petrus) :





- Pag. 13 : "Et les pleurs nous montaient au souvenir, car ni même ici, tout en étant heureux, on l'était ..."
- Pag. 14 : "Rien ne vaut la peine, oh mon amour lointain, si ce n'est de savoir comme il est doux de savoir que rien ne vaut la peine".
- Pag. 33, fragment 4 : "Je suis l'intervalle entre ce que je suis et ce que je ne suis pas, (...)".
- Pag. 39, fragment 6 : "Mais, en réalité, il n'y a ni paix ni manque de paix".
- Pag. 41, fragment 7 : "J'ai une morale très simple — ne faire à personne ni du mal ni du bien".
- Inédit n° 203 : "Je ne sais même pas penser, à cause du sommeil que j'ai, ni même sentir, à cause du sommeil que je n'arrive pas à avoir".

A l'inverse de ce qui se passait à l'alinéa précédent, les exemples ne relèvent pas d'un *tout*, mais d'un *vide*, annulation et de l'affirmation et de sa négation. Il y a négativisation, dérangement de la structure logique. Le sujet se place dans cet "intervalle" entre le vrai et le faux, et c'est cet espace, tel le silence, qui marque ce qui, antérieur, surgit, revient à l'espace textuel.

d) Contradiction au niveau des quantificateurs :

C'est surtout dans le fragment 1 de l'édition Petrus, que le jeu des oppositions agit au niveau des quantificateurs. Ce jeu peut être représenté par les syntagmes suivants, qui condensent le texte, au niveau métaphorique, s'étalant, cependant, métonymiquement dans tout le fragment :

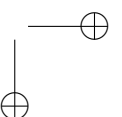
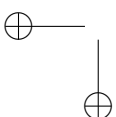
- Pag. 24 : "Combien je meurs si je sens tout : Combien je sens si je flâne ainsi, /.../".

Par l'analyse du fragment, le lexème "flâner" prend la valeur métaphorique de vie. Nous aurons donc, une implication contradictoire :

Sentir *tout* => Mourir *Q*

Vivre *ainsi* = Sentir *Q*

Un autre exemple apparaît dans l'inédit n° 114 : "Et plus *on monte* dans ce qu'on désire savoir, *plus on descend* dans ce que l'on sait". Ici, de même, l'opposition s'établit entre le degré de l'ascension et celui, inverse, de la descente, et la quantification est inversement proportionnelle. Encore, dans l'inédit n° 133, entre autres :





"Comme résultat de tant me penser, je suis devenu mes pensées mais non plus moi-même".

Le travail de la pensée, quantifié, annule le sujet, qui devient uniquement "sujet de ses pensées". L'intensité du travail de la pensée anéantit donc le sujet, le divise en deux espaces, du côté du symbolique et du côté du *sujet vrai*.

e) Contradiction entre propositions subordonnantes et propositions subordonnées :

Exemples (édition Petrus) :

1. La Cause :

- Inédit n° 34 : "... Je sens que je pourrais le tuer pour avoir interrompu ce que je n'étais pas en train de penser."
- Inédit n° 77 : "Je peux m'imaginer tout car je ne suis rien."

2. Le But :

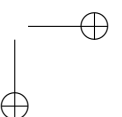
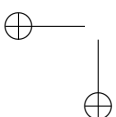
- Inédit n° 77 : "Rendre l'existence monotone pour qu'elle ne soit pas monotone."
- Inédit n° 137 : "En toute chose je suis celui qui ne sent pas, pour que je sente."

3. L'Implication :

- Inédit n° 201 : "Je me perds si je me trouve, je doute si je découvre, je ne possède pas si j'ai obtenu."
- Fragment publié in *Persona 3* : " Si je médite, je ne pense pas."

4. Le Complément de l'antécédent :

- Inédit n° 258 : "J'ai assez de ce que je n'ai jamais eu ni aurai, dégoûté des dieux qui n'existent pas. Je porte en moi les blessures de toutes les batailles que j'ai évitées. Mes muscles sont rompus par l'effort que je n'ai même pas pensé à faire."
- Pag. 15 : "Là-bas nous savions, par une intuition que certainement nous n'avions pas (...)"
- Pag. 23, fragment 1 : "(...) ce que la mère pense du fils qu'elle n'a pas eu, ce qui a pris forme seulement dans un sourire ou dans une opportunité, dans un temps qui n'a pas été ou dans une émotion qui manque /.../"
- Pag. 24, fragment 1 : "Que de larmes ont versées ceux qui ont réussi."





Les oppositions entre la cause et l'effet, entre la proposition et son but, entre la proposition et sa condition, et entre l'antécédent et son complément sont des marques, inscrites dans le texte, d'une productivité signifiante qui transgresse les normes logiques, grammaticales et sémantiques. Par ailleurs, ce procès de contradictions qui s'enchaînent, tissant le texte, est la preuve de l'incapacité de la langue en tant que loi, à dire toute la vérité, par delà la négation et l'assertion – le théique. Cette écriture manifeste donc, une nécessité, comme dit J. C. Milner, lorsqu'il affirme "qu'il faut qu'il n'y ait pas de vérité pour que la langue puisse être saisie comme un tout qui ne manque à rien"(1978 : 118).

La transgression du code linguistique manifeste ainsi cette *vérité* qui ne peut pourtant pas être enfermée dans le code-même.

3° – Contradictions temporelles :

Nous avons déjà fait référence à l'abolition de la linéarité temporelle dans le but de montrer que le temps est vécu par le sujet, non comme une continuité mais comme une discontinuité. Il s'agit de voir maintenant, dans quelle mesure la discontinuité temporelle est une autre forme de manifestation de la contradiction ou, mieux encore, dans quelle mesure la contradiction temporelle est la perception qu'a le sujet, d'un temps discontinu qui va de pair avec sa fragmentation, son morcellement. Son existence à lui est vécue non pas dans la continuité, mais par des bribes de temps, anachroniques.

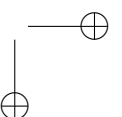
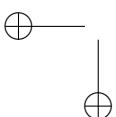
Ainsi, parce qu'il se sent le seuil de la discontinuité temporelle, il affirme :

"Le scrupule de l'heure présente ne me pèse en rien, ni ne dure en moi. Je suis affamé d'extension du temps et je veux être moi sans conditions."(Inédit n° 23).

Cette avidité d'extension temporelle est l'affirmation de la non spatialité temporelle du sujet :

"Je ne sais pas ce que c'est que le temps. Je ne sais quelle est sa véritable mesure, s'il en a une. Celle de l'horloge, je la sais fautive : elle divise le temps spatialement du dehors. Celle des émotions, je la sais fautive aussi : elle ne divise pas le temps, mais la sensation qu'il en donne."(Inédit n° 255).

La discontinuité temporelle est sentie par le "refus" de la mémoire. Brisée, la mémoire ne peut plus faire du temps cette ligne continue :





"J'ai fait s'évanouir [*J'ai évanoui* – dans le texte) une partie de ma vie. J'ai repris conscience sans la mémoire de ce que jusqu'à présent j'ai été et ce que je fus souffre d'avoir été interrompu. Il y a en moi une notion confuse d'un intervalle inconnu, un effort futile de la part de la mémoire, en vue de trouver l'autre partie. Je n'arrive pas à me rattacher. Si j'ai vécu, j'ai oublié de le savoir." (Inédit n° 319).

L'amnésie de la conscience, en tant que négation-même de l'anamnèse, est ainsi le moteur de la coupure temporelle, car l'inconscient n'est pas subordonné à la temporalité. C'est de cet espace que le sujet nous parle quand il abolit la linéarité temporelle et va même jusqu'à l'abolition de cette coordonnée : "Je suis, tout entier, une vague nostalgie, qui n'est ni du passé ni du futur. Je suis un regret du présent, anonyme, prolix, incompris" (Inédit n° 247).

On pourra, donc, conclure que la contradiction temporelle effectuant la transgression de la linéarité du texte transforme celui-ci en une productivité et instaure un sujet en procès.

4° – Le Dialogisme :

Le langage poétique est dialogique⁷⁸ car, si le sujet de l'énoncé et celui de l'énonciation coïncident dans un "je", il n'empêche que, comme dit Rimbaud, "Je est un Autre". Ici, le dialogue n'est pas à proprement parler, entre le sujet énonciateur et le destinataire, le lecteur, mais entre le sujet de l'écriture et l'"autre" qui s'y lit. Disons même mieux, le dialogisme s'établit entre les différents sujets des multiples écritures – lectures. Ainsi c'est au terme d'intertextualité qu'il faudra plutôt faire appel, marquant les interférences entre les textes. Le *L.D.* est donc à réintégrer dans l'espace intertextuel. Pessoa lui-même a dit de son œuvre qu'elle était un "drame en personnes", dialogue de plusieurs textes dans une lecture-écriture déployée à l'infini⁷⁹. Les pièces d'un sujet morcelé dialoguent, s'entrecroisent, s'opposent ou se font l'écho les unes des autres.

78. Cf., à ce propos, l'analyse de Kristeva sur le dialogisme chez Bakhtine : "Le dialogue et l'ambivalence mènent à une conclusion importante. Le langage poétique dans l'espace intérieur du texte aussi bien que dans l'espace des *textes* est un 'double'" (1969 : 147/153).

79. Fernando Pessoa définit le dramatique, in : *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* : "Il s'agit cependant, simplement du tempérament dramatique poussé au maximum ; écrivant, au lieu de drames en action, des drames en âmes" (102).





Commençons, d'abord, par le dialogue qui s'établit à l'intérieur-même du texte fragmenté. Bernardo Soares, le nom qui signe le *L.D.*, se dédouble à travers la discontinuité discursive dans des oppositions qui créent des tensions. La dramatisation est évidente au niveau des fragments :

"Chaque individu qui me parle, chaque visage dont les yeux me fixent, m'afflige comme une insulte ou une saleté. Je déborde d'horreur de tout. Je m'étourdis de sentir que je les sens"(Inédit n° 191).

L'horreur envers les autres se transforme ou s'oppose à l'horreur de soi-même :

"... mais parce que j'ai commencé à me voir tel que les autres me voient et à sentir un mépris quelconque qu'ils sentent envers moi"(Petrus : 53).

Il y a aussi opposition entre la conscience d'être le centre de l'univers et celle d'être le vide total, d'un anéantissement de soi :

"Cependant, c'est vers nous que nous nous penchons, comme vers un centre autour duquel nous décrivons, comme les plantes, des ellipses absurdes et distantes"(Inédit n° 206).

Et, en opposition :

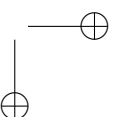
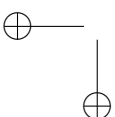
"Et moi, moi réellement, je suis le centre qui n'existe en ça que par une géométrie de l'abîme ; je suis le néant autour duquel ce mouvement tourne, rien que pour tourner, sans que ce centre existe, sinon parce que ce cercle contient"(Inédit n° 272).

Le miroir, espace de coupure entre le sujet et son image est, tour à tour nié, et affirmé, indiquant que l'identité du sujet et de son image est précaire, car à l'identité du représenté s'oppose l'altérité :

"Ils m'ont toujours trouvé sympathique car mon aversion adulte pour mon aspect m'a toujours poussé à choisir le miroir comme une chose à laquelle je tournerais le dos"(Inédit n° 21).

Jeux de miroir, le sujet se déplace de son champ au champ de l'image, laquelle devient si réelle que le sujet ne peut plus se voir du dehors :

"Je ne suis jamais arrivé dehors à me voir du dehors. Il n'y a pas de miroir qui nous montre, nous, comme extérieurs, car il n'y a pas de miroir qui puisse nous enlever à nous-mêmes". (Inédit n° 32).





Ce sujet, en permanente négativisation, s'énonce tout en se niant, dans un permanent dialogue, qui constitue, à la fois, un procès intérieur.

Mais il y a aussi un rapport intertextuel entre le *L.D.* et l'ensemble textuel de F. Pessoa. Bernardo Soares surgit, dit Pessoa : "dès que je suis fatigué ou somnolent, de façon à ce que j'aie un peu en suspens les qualités de raisonnement et d'inhibition ; cette prose-là est une permanente rêverie"⁸⁰. Disons que ce texte, le *L.D.*, est, par rapport aux textes signés par Pessoa, son monde de rêve. Les espaces délimités par chaque hétéronyme ne sont pas fermés, ils s'entrecroisent, se dissolvent les uns dans les autres et cela, d'autant plus que les hétéronymes sont peu définis, comme Bernardo Soares qui est considéré par Pessoa un demi-hétéronyme (on y reviendra). Cela dit, si ce texte fait partie des textes de Pessoa, il participe aussi de ceux d'Alvaro de Campos, ressemblant à ce dernier par l'état de désinhibition que tous deux atteignent, à travers la somnolence permanente où ils se trouvent : (48)

"Le Sommeil qui descend sur moi,
Le Sommeil mental qui descend physiquement sur moi,
Le Sommeil universel qui descend individuellement sur moi /.../
Ce sommeil
C'est le sommeil de la somme de toutes les désillusions.
C'est le sommeil de la synthèse de toutes les désespérances,
C'est le sommeil d'avoir le monde avec moi là-dedans
Sans que j'aie contribué en rien pour cela. /.../"⁸¹.

Bernardo Soares, de son côté, affirme :

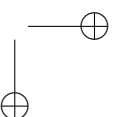
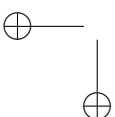
"Je serais heureux si je pouvais dormir. C'est l'opinion du moment, car je ne dors pas. (...) Je me repose un peu, sans que j'ose dormir"(Inédit n° 201).

Mais comme il arrive à chaque hétéronyme, il se dédouble en contradictions, faisant cette fois écho avec Campos :

"Des mois sont passés sur ce que j'ai écrit en dernier. Je viens de vivre dans un état de sommeil de l'entendement par lequel je suis devenu autre dans la vie. (...) Je n'ai pas existé, j'ai été autre, j'ai vécu sans penser"(Inédit n° 250).

80. F. P., Lettre datée de 13/1/35, in *Petrus* : 90/91.

81. A. Campos, *Poesias*, Ática, Lisboa : 82/83.





Ou alors : "J'écris comme celui qui dort, et toute ma vie est un reçu sans signature"(Inédit n° 93). Et il insiste sur cet état de délivrance de l'autre en soi, à travers cette situation de sommeil :

"Toute la vie est un sommeil. (...) Nous dormons la vie, éternels enfants du Destin".(Inédit n° 31) Ou encore : "Je ne sais si je dors ou si je ne fais que me sentir dormant."(Inédit n° 39).

Alvaro de Campos et Bernardo Soares, tous deux essaient en vain d'enlever le masque, c'est-à-dire, d'abolir la séparation –dissemblance entre *je* et *l'autre* :

"Personne ne m'a reconnu sous le masque des pareils, ni n'a jamais su que c'était un masque, car personne ne savait que dans ce monde il y a des masqués. Personne n'a soupçonné qu'à côté de moi restait toujours l'autre qui était, finalement, moi-même"(Inédit n° 120).

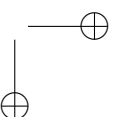
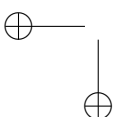
De même, Alvaro de Campos parle du masque et de l'impossibilité de l'enlever. Du corps au masque un jeu s'établit par l'écriture. Et si le nom "masque"le corps en bribes, le corps n'est désormais que masque, comme nous verrons.

"Quand j'ai voulu retirer le masque,
Il m'était collé au visage.
Quand je l'ai enlevé et me suis regardé dans le miroir,
J'avais déjà vieilli." ⁸²

5° – Le jugement sur la vérité :

L'écriture de Bernardo Soares peut se lire en tant que travail de recherche sur la Vérité. Cependant, la vérité dont parle le texte ne doit pas être interprétée dans le sens tiré de la logique aristotélicienne, mais elle doit l'être en tant que recherche du *sujet vrai*, en tant que recherche de la vérité intérieure-antérieure, que la langue n'arrive pas à exprimer totalement. Le problème de la vérité est posé dans le texte, à plusieurs reprises par des interrogations souvent contradictoires, par le biais du faux, de l'illusion, ou par l'affirmation de la réalité vraie et de la vérité intérieure. La vérité dont parle le texte n'est pas identifiable à la vérité du discours scientifique :

82. In :poème "Tabacaria". A. Campos, op. cit. : 257.





"On se tiendra indifférents à la vérité ou au mensonge de toutes les religions, de toutes les philosophies, de toutes les hypothèses inutilement vérifiables auxquelles on donne le nom de sciences"(Inédit n°4).

Cette *indifférence* est due au fait que le sujet a conscience de la non-existence de la vérité absolue : "La vérité n'est ni avec lui ni avec moi car elle n'est avec personne : mais le bonheur est avec lui, effectivement". (Inédit n° 76) Paradoxalement, le sujet place la vérité dans un espace hors-atteinte : "Il y a toujours une analyse quelconque qui nous laisse indifférents, la vérité, même fausse, est toujours au-delà de l'autre tournant"(Inédit n° 283). La vérité posée au niveau métaphysique est déniée tout de suite après, du moins en tant que concept commun. Vérité et fausseté deviennent des oppositions complémentaires.

La conscience qu'a le sujet de son impossibilité à dire cette vérité, provoque en lui la perte de la foi : "Je n'ai jamais eu de la foi en ce que j'ai cru. (...) La phrase était la seule vérité. Une fois la phrase dite, tout était fait ; tout le reste, du même sable de toujours"(Inédit n° 283).

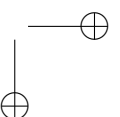
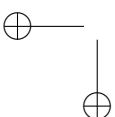
La vérité porte, ici, sur le dire, non en tant que représentation d'un référent extérieur mais en tant que création de sa propre réalité. Ainsi, le seul langage capable de créer sa propre vérité est la Littérature : "/.../" et je suis heureux, enfin, parce que je suis retourné, par le souvenir, à la seule vérité, la Littérature"(Inédit n° 172).

La vérité passe aussi par la quête que fait le sujet de soi-même, travail de prise de conscience :

"Se connaître, c'est errer et l'oracle qui a dit : "Connais-toi même" a proposé un travail plus grand que ceux d'Hercule et une énigme plus obscure que celle du Sphinx.

Se méconnaître consciemment, voilà le chemin. Et se méconnaître consciemment c'est l'emploi actif de l'ironie"(Petrus : 29/30).

Le texte vient donc faire ce travail continu de prise de conscience : "Voir clair en nous et de la façon dont les autres nous voient : Voir cette vérité face à face :"(Petrus : 54), mais par un procès de négativisation : "Combien de choses que nous considérons comme les nôtres ne sont pas autre chose que ce dont nous sommes les parfaits miroirs, ou les enveloppes transparentes, /.../"(Petrus : 75). Divisé entre lui et son image, le sujet se perd dans cette poursuite de la vérité, car il se déplace constamment, il est en permanent procès. Ce





procès est, par ailleurs, la traversée de la loi, sa transgression, et c'est à cause de cela que la vérité y fait défaut, puisqu'elle est Dieu, lui-même inexistant : "C'est tout le manque d'un Dieu vrai qui est le cadavre vide du haut ciel et de l'âme fermée." (Petrus : 40) L'absence de Dieu – étant le nom propre de la vérité – entraîne la non-existence de la vérité, la réalité s'en distinguant :

"/.../ Oui, la vie à laquelle, moi aussi, j'appartiens, et qui m'appartient aussi ; non plus la Réalité qui appartient à Dieu seul, ou à elle-même, qui ne contient ni mystère ni vérité, qui, puisqu'elle est réelle ou feint l'être, existe quelque part, fixe, libre d'être temporelle ou éternelle, image absolue, idée d'une âme qui soit extérieure" (Inédit n° 102).

Pour revenir à la seule vérité posée mais déniée, celle du *sujet vrai*, elle est l'espace profond et caché qu'il fuit, car elle lui fait horreur :

"L'âme humaine est un asile de caricatures. Si une âme pouvait se révéler avec vérité, et s'il n'y avait pas une pudeur plus profonde que toutes les hontes connues et définies, elle serait, comme on le dit de la vérité, un puits, mais un puits sinistre, plein de vagues échos, habité par des vies ignobles, des viscosités sans vie, des limaces sans être, de la morve de subjectivité." (Inédit n° 19).

La vérité cachée dans ce "puits" n'est-elle pas ce monde inconscient dont le sujet dénie l'existence, en tant que force inépuisable et incontrôlable de "monstres" ? Cet espace caché est l'espace de l'abject, de l'impropreté qui, par ce fait-même, ne figure ni doit être manifesté par le langage, son langage – propre. Ainsi, la vérité de l'abjection est toujours au-delà, cachée et indicible. Elle n'est pas niée mais repoussée hors de son horizon de conscience, hors de cette "identité" qui, par là-même, est toujours mise en cause : "L'identité n'existe que dans notre esprit – l'identité sentie, bien que fausse par rapport à soi-même – par laquelle tout se ressemble et se simplifie" (Inédit n° 147). Ce que Maurice Blanchot dit de Hölderlin pourrait s'appliquer à Pessoa : "Ce n'est pas son destin qu'il décide, mais c'est le destin poétique, c'est le sens de la vérité qu'il se donne pour tâche d'accomplir. /.../ et ce mouvement n'est pas le sien propre, il est l'accomplissement même du vrai, qui, à un certain point et en dépit de lui, exige de sa raison personnelle qu'elle devienne la pure transparence impersonnelle, d'où il n'est plus de retour"⁸³.

83. Cité par Derrida, in *L'Écriture et la Différence*, *op.cit.*, 257.





L'articulation du problème de la vérité avec celui du sujet ne peut être posée qu'en dépassant le concept de vérité absolue. La vérité, qui est le seuil des préoccupations de cette écriture, est le procès du sujet pour trouver la vérité sur soi, à laquelle il échoue toujours, puisque, prisonnier du langage, il est divisé. Et, comme le pense Lacan, "cette division, qui crée une structure cachée dans le sujet, l'inconscient, est due au fait que le discours et tout ordre symbolique en général "médiatise" le sujet et se prête particulièrement dès lors à un rapide détournement de la vérité"⁸⁴. Pour arriver à inscrire "sa vérité" dans le procès textuel, il faut que le sujet transgresse la Langue, il faut que la contradiction s'établisse, pour qu'y soit quand même marqué ce qui ne peut être dit autrement. C'est une pratique de ce type qui peut, elle seule, arriver à manifester un sujet déterminé, le sujet poétique, lieu et corps de la contradiction.

Fernando Pessoa, lui-même, a laissé ce commentaire sur son langage : "(...) Cette réponse est absolument sincère. S'il y a, apparemment, quelque chose de paradoxal, le paradoxe n'est pas à moi : il est moi"⁸⁵.

Le paradoxe, donc, ou l'interférence de deux espaces incompatibles, dont nous voyons la contradiction, délimite un type de sujet. Ce sujet est le sujet en procès, car il est ce lieu-même qu'il occupe dans le processus signifiant, ce "*topos*" – confluence d'ensembles, décentré, en constant changement.

La coupure de la chaîne signifiante, due au silence, et la transgression de ses lois logiques, due à la coexistence des opposés, deviennent, par ce fait, les embranchements du sémiotique qui dérange, travaille le symbolique. Ainsi instauré dans le symbolique, le sujet fragmenté et négativisé fait irruption partout dans le texte. Et c'est là que l'écriture devient corps, car entre le sujet et le langage il n'y a pas de clivage, le langage devenant matérialité pulsionnelle. Si cette écriture est mutée, à travers la contradiction, en négativisation du corps, ce phénomène se répercute au niveau théorique, dans la production de Pessoa. En effet, ses "Notes pour une esthétique non-aristotélicienne" en sont la confirmation. Pessoa y met en cause la tendance de tout art vers l'"Idée de Beauté", telle qu'elle est posée chez Aristote, et établit la rupture de cette idéalisation de l'art soutenant que toute forme d'art se base, au contraire, dans la *force* ou l'*énergie*. Ces écrits théoriques, introduisant dans la pensée et la pratique esthétique portugaises le modernisme, par ces propos, ne sont que le fondement

84. A. Lemaire, en paraphrasant Lacan, op. cit., 121.

85. In *Páginas de Doutrina Estética*, ed. Inquérito, Lisboa, 1946, p. 219.





de ce que son écriture met en pratique, à savoir un travail de dépense, une économie du sujet. Il va même jusqu'à dire que tout artiste est un *ouvrier*.

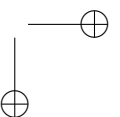
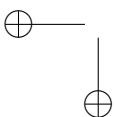
Bien qu'utilisant une forme d'expression différente de celle que nous venons de proposer, Pessoa nous donne cependant, à travers les concepts *d'énergie* et de *force*, la dépense du sujet dans l'écriture, la négativité qui met le texte en procès. En comparant l'art à la vie, en opposant le discours poétique au discours scientifique, il lance le moteur de l'art, la sensibilité perçue dans l'énergie, qui intègre des forces opposées et, par là-même, rend la dynamique de l'expression poétique ou, globalement, artistique :

"La sensibilité est ainsi la *vie* de l'art. C'est dans la sensibilité, donc, que doivent coexister l'action et la réaction qui font vivre l'art, la désintégration et l'intégration qui s'équilibrent lui-donnent vie" ⁸⁶.

Et, puisqu'il s'agit de négativité le sujet éclate devenu corps de l'écriture :

"Parvenant à l'aspect fondamental de l'intégration et de la désintégration, c'est à dire, à la manifestation du monde dit inorganique, nous voyons que l'intégration se manifeste comme *cohésion*, et la désintégration comme *rupture*, c'est à dire, tendance à, par des causes presque toutes macroscopiquement externes – d'ailleurs éternellement opérantes dans un degré plus petit ou plus grand – la scission du corps, à ce qu'il se brise, à ce qu'il ne soit plus le corps qu'il était." (*Ibid, ibidem*).

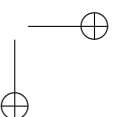
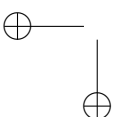
86. Cf. "Apontamentos para uma estética não aristotélica", in *Textos de Crítica e de Intervenção*, 1980 : 253.





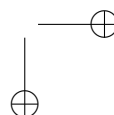
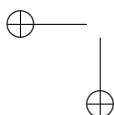
Appendice :

- Petrus, p. 11 : "N'um torpôr lucido, pesadamente incorpóreo, (...). Minha atenção boia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu";
- P. 14 "O movimento parado das arvores ; o socego inquieto das fontes" ;
- P. 15"(...) que horas de desassocego feliz (...)"P. 15 : "Dormimos alli acordados dias, (...)"
- P. 16"(...) horas de uma imperfeição vazia e tão perfeitas por isso, (...)"
- P. 18 "E que fresco e feliz horror (...)"
- P.19"Raíam na minha atenção vagos ruidos, nítidos e dispersos, (...)"
- P. 29 ; fragment 2 : "Desconhecer-se conscientemente, eis o caminho".
- P. 40 ; fragment 6 : "É todo o pêso e toda a mágua dêste universo real e impossível, (...)"
- P. 14 : "(...) – tudo isto, como um cinto a desatar-se, cingianos, incertamente".
- P. 18 : "Porque nós não eramos ninguém".
- P. 24 ; fragment 1 : "Somos quem não somos (...)"Inédit n° 251 : "O outono que tenho é o que perdi".
- Inédit n° 5 : "Tudo é nada (...)"
- Inédit n° 261 : "Meu passeio calado é uma conversa contínua , (...)".
- Petrus : 11 : "Sei que despertei e que ainda durmo".
- P. 12 : "Sonho e perco-me, duplo de ser eu e essa mulher ...
- P. 24 ; fragment 1 : "Quantas (coisas) a noite recorda e choramos, e não foram nunca !"
- P. 39 ; fragment 6 : "Sinto e esqueço".
- P. 40 ; fragment 8 : "(...) ser ao mesmo tempo uma sensação minha e uma coisa externa, (...)"
- Inédit n° 201 : "Como se passeasse, durmo, mas estou desperto. Como se dormisse, accordo, e não me pertença".
- Inédit n° 200 : "E, quando me debrucei da janella altissima, sobre a rua para onde olhei sem vel-a, (...)"
- Petrus : 13 : "E subia-nos o choro á lembrança, porque nem aqui ao sermos felizes, o eramos...
- P. 14 : "Nada vale a pena, ó meu amôr longinquo, senão o saber como é suave saber que nada vale a pena..."



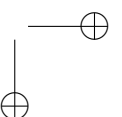
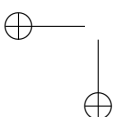


- P. 33 ; fragment 4 : "Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou, (...)"
- P. 39 ; fragment 6 : "Mas, na realidade, não há paz nem falta de paz (...)"
- P. 41 ; fragment 7 : "Tenho uma moral muito simples – não fazer a ninguém nem mal nem bem".
- Inédit n° 203 : "Nem sei pensar, do somno que tenho ; nem sei sentir do somno que não consigo ter".
 - Petrus : 24 ; fragment 1 : "Quanto morro se sinto por tudo ! Quanto sinto se assim vagueio, (...)"
 - Inédit n° 114 : "E quanto mais subimos no que desejaríamos saber, mais descemos no que sabemos".
 - Inédit n° 133 : "De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu".
 - Inédit n° 34 : "(...) Sinto que o poderia matar por me interromper o que eu não estava pensando".
 - Inédit n° 77 : "Posso imaginar-me tudo porque não sou nada".
 - Inédit n° 77 : "Monotonizar a existência para que ela não seja monótona".
 - Inédit n° 137 : "Em tudo sou o que não sente, para que sinta".
 - Inédit n° 201 : "Perco-me se me encontro, duvido se acho, não tenho se obtive".
 - Fragment publié in *Persona 3* ; p. 49 : "Se medito, não penso".
 - Inédit n° 258 : "Estou farto do que nunca tive nem terei, tedio de deuses por existir. Trago comigo as feridas de todas as batalhas que evitei. Meu corpo muscular está moido do esforço que nem pensei em fazer".
 - Petrus : 15 : "Nós sabíamos ali, por uma intuição que por certo não tínhamos, (...)"
 - fragment 1 : "(...) o que a mãe pensa do filho que não teve, o que teve forma só num sorriso ou numa oportunidade, num tempo que não foi esse ou numa emoção que falta – (...)"
 - fragment 2 : "(...) que lágrimas perderam os que conseguiram !"
 - Inédit n° 23 : "Em nada me pesa ou em mim dura o escrupulo da hora presente. Tenho fome de extensão do tempo, e quero ser eu sem condições".
 - Inédit n° 255 : "Não sei o que é o tempo. Não sei qual a verdadeira





- medida que ele tem, se tem alguma. A do relógio sei que é falsa : divide o tempo espacialmente por fóra. A das emoções sei também que é falsa : divide, não o tempo, mas a sensação d' elle (...)"
- Inédit n° 319 : "Desmaiei um bocado da minha vida, volto a mim sem memória do que tenho sido, e do que fui soffre de ter sido interrompida. Há em mim uma noção confusa de um intervallo incognito, um esforço futil da parte da memória para querer encontrar a outra. Não consigo reatar-me. Se tenho vivido, esqueci-me de o saber".
 - Inédit n° 247 : "Sou todo eu uma vaga saudade, nem do passado, nem do futuro : sou uma saudade do presente, anónima, prolixa e incompreendida".
 - *In Páginas Íntimas ...*, p. 102 : "Trata-se contudo, simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo ; escrevendo, em vez de dramas em actos e acção, dramas em almas".
 - Inédit n° 191 : "Cada indivíduo que me falla, cada cara cujos olhos me fitam, affecta-me como um insulto ou como uma porcaria. Extravaso horror de tudo. Entonteco de senti-los".
 - Petrus : 53 : "(...) mas porque passei a vér-me como os outros me vem e a sentir um desprezo qualquer que elles por mim sentem"
 - Inédit n° 206 : "Porém é para nós que tendemos, como para um centro em torno do qual fazemos, como as plantas, ellipses absurdas e distantes".
 - Inédit n° 272 : "E eu, verdadeiramente eu, sou o centro que não há nisto senão por uma geometria do abysmo ; sou o nada em torno do qual este movimento gyra, só para que gyre, sem qu esse centro exista senão porque todo o círculo o tem".
 - Inédit n° 21 : "Fui-lhes sempre sympathico, porque a minha aversão adulta pelo meu aspecto me compelliu sempre a escolher o espelho como coisa para onde virasse as costas".
 - Inédit n°32 : "Não consegui nunca ver-me de fora. Não há espelho que nos dê a nós como foras, porque não há espelho que nos tire de nós mesmos".
 - Petrus : 90-91 : "apparece sempre que estou cansado ou somnolente, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e inibição ; aquella prosa é um constante devaneio".
 - *In Poesias*, A. Campos, pp. 82-83 :





"O sono que desce sobre mim,
O sono mental que desce fisicamente sobre mim,
O sono universal que desce individualmente sobre mim

Esse sono

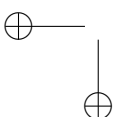
É o sono da soma de todas as decepções,

É o sono da síntese de todas as desesperanças,

É o sono de haver mundo comigo lá dentro

Sem que eu houvesse contribuído em nada para isso ! /.../"

- Inédit n° 201 : "Seria feliz se pudesse dormir. Esta opinião é deste momento, porque não durmo. (...) Descanso um pouco, sem que ouse que durma".
- Inédit n° 250 : "Passaram mezes sobre o ultimo que escrevi. Tenho estado num somno do entendimento pelo qual tenho sido, outro na vida. (...) Não tenho existido, tenho sido outro, tenho vivido sem pensar".
- Inédit n° 93 : "Escrevo como quem dorme, e toda a minha vida é um recibo por assignar".
- Inédit n° 31 : "Toda a vida é um somno. (...) Dormimos a vida, eternas creanças do Destino"
- Inédit n° 39 : "Não sei se durmo ou se só sinto que durmo".
- Inédit n° 120 : "Ninguém me conheceu sob a mascara da igualha, nem soube nunca que era mascara, porque ninguém sabia que neste mundo há mascarados. Ninguém suppoz que ao pé de mim estivesse sempre outro, que afinal era eu".
- In "Tabacaria", A. Campos, p. 257 :
"Quando quis tirar a máscara, Estava pegada à cara
Quando a tirei e me vi ao espelho, Já tinha envelhecido".
- Inédit n° 4 : "Quedar-nos-hemos indifferentes à verdade ou mentira de todas as religiões, de todas as philosophias, de todas as hypotheses inutilmente verificáveis a que chamamos sciencias".
- Inédit n° 76 : "A verdade não está com ele nem comigo, porque não está com ninguém, mas a felicidade está com elle deveras".
- Inédit n° 267 : "Sempre qualquer analyse se nos embota, sempre a verdade, ainda que falsa, está além da outra esquina".
- Inédit n° 283 : "Nunca dei crença àquillo em que acrediti.(...) A phrase era a única verdade. Com a phrase dita estava tudo feito ; o mais era a areia que sempre fôra".



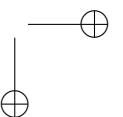
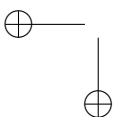


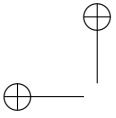
- Inédit n° 172 :
"... e sou enfim feliz porque regressei, pela recordação, á única verdade, que é a Literatura".
- Petrus : 29-30 : "Conhecer-se é errar, e o oráculo que disse 'conhece-te' propôs uma tarefa maior que as de Hércules e um enigma mais negro que o da Esfinge. Desconhecer-se conscientemente, eis o caminho. E desconhecer-se conscientemente é o emprego activo da ironia".
- Petrus : 54 : "Vêr claro em nós e em como os outros nos vêem ! Vêr esta verdade frente a frente !"
- Petrus : 75 : "Quantas coisas que temos por nossas, não são mais que aquilo de que somos perfeitos espelhos, ou invólucros transparentes, (...)".
- Ibid, p. 40 : "E toda a falta de um Deus verdadeiro que é o cadaver vácuo do céu alto e da alma fechada".
- Inédit n° 102 : "... Sim, a vida a que eu também pertença, e que também me pertence a mim ; não já a Realidade, que é só de Deus, ou de si mesma, que não contem mysterio nem verdade, que, pois que é real ou o finge ser, algures existe fixa, livre de ser temporal ou eterna, imagem absoluta, idéa de uma alma que fôsse exterior".
- Inédit n° 19 : "A alma humana é um manicómio de caricaturas. Se uma alma pudesse revelar-se com verdade, nem houvesse um pudor mais profundo que todas as vergonhas conhecidas e definidas, seria, como dizem da verdade, um poço, mas um poço sinistro cheio de echos vagos, habitado por vidas ignobeis, viscosidades sem vida, lesmas sem ser, ranho de subjectividade". ;
- Inédit n° 147 : "Só em nossa alma está a identidade – a identidade sentida, embora falsa, consigo mesma – pela qual tudo se assemelha e se simplifica".
- *In Páginas de Doutrina Estética*, p. 219 : "/.../ Esta resposta é absolutamente sincera. Se há, aparentemente, qualquer coisa de paradoxal, o paradoxo não é meu : sou eu"
- *In "Apontamentos para uma estética não-aristotélica"*, p. 253 : "A sensibilidade é pois a *vida* da arte. Dentro da sensibilidade, portanto, é que tem que haver a acção e a reacção que fazem a arte viver, a desintegração e integração que, equilibrando-se lhe dão vida".
- *Ibid, Ibidem* : "Indo ao aspecto fundamental da integração e da desin-





tegração, isto é, à sua manifestação no mundo chamado inorgânico, vemos a integração manifestar-se como *coesão*, a desintegração como *ruptibilidade*, isto é, tendência a, por causas (neste nível) quase todas macroscopicamente externas – aliás perpetuamente operantes, em grau menor ou maior – o corpo se cindir, se quebrar, deixar de ser o corpo que é”.

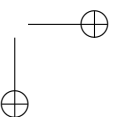
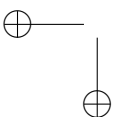




Les Masques

(...) C'est décider, par exemple, que la paternité,
bien que les sens ne la puissent déceler,
est plus importante que la maternité.
C'est pourquoi le fils porte le nom
de son père et en hérite.
“Moïse et le monotheisme”
– Freud –

L'écriture confronte en effet le
sujet qui s' y hasarde à une autorité archaïque,
en deçà du Nom propre .
Pouvoirs de l'horreur
– Kristeva –





Le nom propre – une réflexion théorique :

Puisque le texte de Fernando Pessoa, le *Livre de L'Inquiétude*, est concerné, lui aussi, par la problématique de l'hétéronymie, il nous a semblé indispensable de procéder à une réflexion théorique sur ce qui ne cesse d'être pensé, de la logique à la linguistique en passant par la sémiologie et la psychanalyse, il s'agit du *nom propre*.

Le ou les noms propres chez Pessoa ne peuvent pas être envisagés comme de simples pseudonymes, noms qui masquent l'identité de l'auteur⁸⁷. La pluralité des noms chez Pessoa relève plutôt d'un éclatement de cette identité, dans une identité multiple. L'ensemble de la production textuelle du poète devient alors un texte polyphonique, où s'établit un dialogue, une dramatisation entre les différents noms de "personnes" qu'ils désignent. L'hétéronymie s'avère être un processus de nomination à dédoublements multiples du sujet⁸⁸

La première distinction est établie par rapport à la différence entre le pseudonyme et l'hétéronyme qui opposent, respectivement, l'identité VS l'altérité.

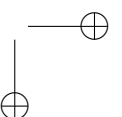
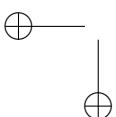
L'hétéronymie surgit, chez Pessoa, plutôt comme un besoin, une nécessité profonde d'assigner l'hétérogénéité de la production textuelle et non pas en tant que création de personnalités qui auraient pour tâche d'écrire dans différents styles : « les hétéronymes ne naissent vraiment qu'avec les poèmes dont ils sont les auteurs, mettant ainsi en cause la conception de leur préexistence vis-à-vis de leurs œuvres. En effet, en décrivant le surgissement successif de chaque poète, Pessoa montre dans quelle mesure "leur individualité littéraire surgit en lui dans l'acte-même d'écriture, ou même par la suite"(Seabra, 1974 : 14). De plus, le choix des noms, au dire de Pessoa, semble lui venir du dehors, comme une nécessité qui lui serait imposée : "les noms sont ainsi inévitables aussi imposés de l'extérieur comme les personnalités elles-mêmes"⁸⁹.

Nous essaierons d'analyser la fonction que prend le nom propre dans le

87. Dans le *Petit Robert*, la définition de pseudonyme est la suivante : *Pseudonyme* – du grec : *pseudônumos* – "1. Qui écrit sous un faux nom. 2. Dénomination choisie par une personne pour masquer son identité.

88. De même pour : *Hétéronyme* - du grec : hétéro-ônumos "Qui est en relation d'opposition et plus particulièrement qui intéresse deux parties symétriques de l'organisme."

89. In F. Pessoa – *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 97 ; affirmation faite à propos de l'hétéronyme António Mora.





système linguistique, d'un côté, et vis-à-vis de l'hétéronymie chez Pessoa, de l'autre.

De tous temps, le nom propre a été l'objet de réflexions. Le caractère le plus marquant du nom propre est la trace qu'il porte, d'une individualité, comme l'a signalé A. Rey (1973/ 1976)⁹⁰ dans l'élaboration qu'il fait de cette problématique, à travers les temps. La question se pose alors de savoir comment ce signe qui désigne un individu, le signifie. Si l'on tient compte des approches faites par les logiciens, on constate que le problème est centré sur le rapport qu'établit le signe avec l'objet dont il est la marque, qu'il est censé représenter ; c'est-à-dire qu'on lui attribue, au nom propre, la fonction de désignation, qu'il dénote l'objet l'individu.

Pour Frege, "la dénotation d'un non propre est l'objet même que nous désignons par ce nom ; la représentation que nous y joignons est entièrement subjective ; entre les deux, gît le sens, qui n'est pas non plus l'objet lui-même. "(*Apud Rey, 1976 : 74/76*) En attribuant au nom propre le statut de lieu linguistique de l'objet, Frege le réduit à un simple rapport dénotatif de celui-ci, le nom propre servant alors à établir un rapport référentiel.

Russel, de son côté, n'apporte à cette problématique, rien qui puisse la développer, bien qu'il ne soit pas du même avis que Frege. Tout en partant du même pré-supposé, à savoir, que le nom propre ne signifie pas mais qu'il ne fait que désigner, il s'occupe pourtant, du problème de l'existence ou de la non-existence de l'objet individuel auquel se rapporte le nom : "une expression destinée à être un nom propre logique est non *signifiante* s'il n'y a pas quelque objet singulier qu'il représente : car le *sens* d'une telle expression est tout juste l'objet individuel que l'expression désigne. Pour être un nom, donc, elle *doit* désigner quelque chose" (*Apud Rey, 1976 : 118*). Il finit par conclure que le nom propre ne signifie que s'il y a un référent auquel il se rapporte. Mais de quelle signification s'agit-il ? Russel donne au nom propre une signification particulière qui est la désignation : "le nom propre ne désigne pas la même chose pour deux interlocuteurs, ni à deux moments différents" (*Ibid : 106/107*). Comme le souligne Kristeva, Russel laisse à l'énonciation la tâche de donner un sens au nom propre (1979 : 28). La démarche de Searle est très intéressante, pour ce qui a trait au nom propre. Il commence par le compa-

90. Sauf indication, les références aux logiciens que l'on citera, ont été recueillies dans cette œuvre. *Théories du Signe et du Sens*,.





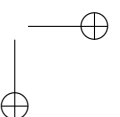
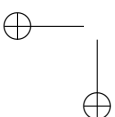
rer aux déictiques, tout en faisant, cependant, une remarque : "bien que les noms propres n'affirment ni ne spécifient normalement les caractères, leurs emplois référentiels présupposent cependant que l'objet qu'ils prétendent désigner a certains caractères"(Rey, 1976 : 109). La définition qu'il donne du nom propre lui confère un statut de signifiant vide qui devient le lien entre un signifié inexistant mais présupposé. Searle, d'ailleurs, est pris, lui aussi, dans l'embarras quant au problème du sens du nom propre. A la question "est-ce que le nom propre a un sens ?", il répond vaguement mais astucieusement : "Si l'on demande par là si les noms propres servent ou non à décrire ou à spécifier les caractères des objets qu'ils désignent, la réponse est 'oui', d'une manière imprécise"(Ibid, *ibidem*).

Le point de vue logique n'épuise pas la question du nom propre mais Searle formule le problème d'une façon qui pourra, dans une certaine mesure, enchaîner la pensée platonicienne à ce sujet. La « justesse des noms », l'adéquation ou non-adéquation entre le signifiant – le nom propre – et l'objet qu'il désigne, est, dans une formulation moderne, le sujet dont s'occupe le *Cratyle* de Platon⁹¹. Chez Platon, l'acte de nomination – attribution d'un nom à un objet – est fait par un *onomaturge* ou *législateur*. Toute la discussion dans le *Cratyle* tourne autour de cette question, savoir si la nomination est un acte provenant d'une convention établie par l'onomaturge, auquel cas, il n'y aurait donc pas de motivation entre l'individu et le nom qu'il porte, ou si, au contraire, le nom porté par l'individu surgit à partir d'une convenance naturelle entre les deux⁹². La propriété du nom, pour Socrate comme pour Cratyle, est fondée sur une relation mimétique entre le nom et l'individu qui le porte. Cependant, Socrate ne croit pas à l'infailibilité de l'onomaturge.

Dans le rapport mimétique entre l'individu et son nom, il y a à distinguer, selon Genette, deux types de motivation, la motivation phonique qui établit un rapport entre le son et la chose – motivation directe – et la motivation indirecte, relation éponymique, comme l'appelle Genette : « *L'éponymie d'une personne* c'est le fait qu'elle porte un surnom, *l'éponymie du nom*, c'est sa

91. L'édition du *Cratyle* utilisée est celle de Flammarion, 1967. Par ailleurs, l'analyse du *Cratyle* a été basée dans cette entreprise par G. Genette in *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976.

92. La question du nom propre chez Pessoa est plus complexe puisque lui, il joue le rôle d'onomaturge. Dans cette perspective, on pourrait se demander si les noms ont été attribués d'une façon arbitraire ou si l'hétéronymie est établie par un rapport interne entre le texte et le nom qui le signe. On y reviendra.





valeur de surnom, c'est l'accord de sa désignation et de sa signification, c'est sa motivation indirecte. (...) C'est donc, le fait, devant un nom propre dont on sait déjà qu'il désigne, de se demander en outre ce qu'il *veut dire /.../* » (Genette, 1976 : 23)⁹³.

Si les logiciens réduisent la question du nom propre à sa simple fonction de désignation, la question est, cependant, posée autrement à travers l'histoire. Ce qui nous occupe, c'est le fait de savoir de quelle façon on peut « lire » le nom propre, plus précisément, quelle « lecture » en faire dans l'hétéronymie de Pessoa. Donc, si les questions soulevées à propos du nom propre, soit par la logique, soit par la sémiologie, ont été ici énoncées, elles visent un espace plus précis, l'emploi du nom propre dans la Littérature. Et si, comme dit Kristeva, « la logique suture cet indécidable en présentant le sens du nom propre comme une famille de définitions. La littérature le vraisemblabilise en ouvrant à partir de lui un récit. » (1979 : 29). C'est dans cette perspective que l'on pourra parler du nom propre ; c'est dans cette perspective que Barthes en parle, quand il affirme, contrairement aux logiciens, que le nom propre est le lieu de la signification, ou encore, des pluralités signifiantes : « Le nom propre dispose des trois propriétés que le narrateur reconnaît à la réminiscence : le pouvoir d'essentialisation (puisque'il ne désigne qu'un seul référent), le pouvoir de citation (puisque'on peut appeler à discrétion toute l'essence enfermée dans le nom, en le proférant), le pouvoir d'exploration (puisque l'on « déplie » un nom propre exactement comme on fait d'un souvenir) : le Nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence » (1972 : 124).

Dans la ligne de pensée cratyléenne, Barthes pose le nom propre comme un signe dont le signifié est la place-même de l'imaginaire, étroitement lié au signifiant. Il est considéré en tant que condensation dans le signifiant, d'un ensemble résiduel de la mémoire.

De même Genette, à propos de Proust, dit : « Le 'nom' n'est donc pas la cause de l'illusion, mais il est très précisément le lieu, c'est en lui qu'elle se concentre et se cristallise. » (1976 : 323). Ainsi le nom propre devient non seulement comparable aux déictiques n'ayant d'autre fonction que celle de désigner ; mais devient en outre, l'espace de la manifestation imaginaire ou poétique.

93. Cette question, soulevée ici, nous occupera à propos de l'analyse sur la genèse des hétéronymes chez Pessoa.





La fonction du nom propre chez Pessoa, comme nous le verrons, est de condenser la poéticité du texte qu'il signe. Par ailleurs, la prolifération des « noms de personnes » chez le poète, ne fait que nommer, signifier, la prolifération des sujets poétiques, c'est-à-dire, la pulvérisation du sujet. La dissolution de l'identité dans une pluralité d'altérités se manifeste dans l'ensemble textuel de Pessoa, à travers le phénomène de l'hétéronymie, comme d'ailleurs chez d'autres sujets, comme le cas Schreber, cité par Kristeva⁹⁴, par exemple. Nous essaierons de déceler, dans l'hétéronymie de Pessoa, la relation appelée par Genette, motivation indirecte, dans les deux « familles de noms propres », celle établie par les trois hétéronymes « Alberto Caeiro », « Ricardo Reis » et « Alvaro de Campos », et celle établie par « Fernando Pessoa » et les demi-hétéronymes qui signent le *L. D.* « Bernardo Soares », « Vicente Guedes » et « le baron de Teive ».

Le phénomène de pluri-nomination chez Pessoa est étroitement lié à la « dépersonnalisation » dont il parle dans ces textes théoriques qui expliquent l'hétéronymie. La dissolution de l'identité dans une pulvérisation d'altérités se manifeste dans un réseau structuré de noms propres, le sujet, lui, étant toujours ailleurs, dépersonnalisé ou décentré, la seule réalité étant celle du signifiant⁹⁵.

Tout texte poétique est « condensé », chez Pessoa, dans un nom qui le signe, ainsi ce texte fragmentaire, en tant que corps pulvérisé, accède au symbolique à travers la nomination. Le nom devient ainsi sujet de l'écriture et de l'écoute à la fois, un lieu de résonance :

«Dès que je suis entendu, dès que je m'entends, le je qui s'entend, qui m'entend, devient le je qui parle et prend la parole, sans *jamais la lui couper*, à celui qui croit parler et être entendu en son nom. S'introduisant dans le nom de celui qui parle, cette différence n'est rien, elle est le furtif : la structure du dérobement instantané et originaire sans lequel aucune parole ne trouverait son souffle » (Derrida, 1967 : 265).

94. A propos de Schreber, Kristeva dit : "Ainsi donc la fragilité du nom propre quant à la fixation d'un signifié d'identité, se manifeste d'abord par la *multiplication* des noms propres : éclatement de l'identité, avant d'aboutir à ce même espace du besoin innommable que j'ai appelé sémiotique /.../" (1979 : 30, note 15).

95. A. Lemaire, paraphrasant Lacan, dit : "Le sujet médiatisé par le langage est irrémédiablement divisé parce qu'exclu de la chaîne signifiante en même temps qu'il y est "représenté" /.../ On peut donc dire que *l'être humain est plus un effet du signifiant qu'il n'en serait la cause*" (1977 : 123).





Jeu dramatique à multiples « personnes », « Pessoa » n'est qu'un (ortho)-hétéronyme de plus, la *personne dépersonnalisée*.

De l'attribution d'un nom au *Livro do Desassossego* :

Pessoa a attribué le *L.D.* à son demi-hétéronyme Bernardo Soares mais ce nom n'est pas le seul, bien qu'il soit le dernier à être le propriétaire de ce livre. L'attribution d'un nom à ce texte a subi tout un processus que nous essaierons de décrire.

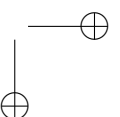
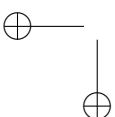
Le texte en question participe du caractère hétéronymique inhérent à tout texte de Pessoa, qu'il soit hétéro- ou orthonyme. Mais il est nécessaire d'établir des distinctions dans ce que nous avons appelé, d'une façon globale, le phénomène hétéronymique, car Pessoa lui-même les a établies en désignant, par exemple, les trois noms des trois hétéronymes, Caeiro, Reis et Campos, auteurs de « *Ficções de Interlúdio* », tandis que les noms liés au *L.D.*, Vicente Guedes, baron de Teive et Bernardo Soares, sont dénommés « demi-hétéronymes ».

Par ailleurs, tandis que l'apparition des trois hétéronymes a été, selon Pessoa, simultanée ou automatiquement consécutive à la production textuelle⁹⁶, la nomination du texte qui nous occupe n'a pas suivi de près le projet du texte, dès ses débuts, soit parce que ce texte s'est produit tout au long d'une grande partie de la vie du poète, soit parce que le nom qui a surgi au début, Vicente Guedes, a été remplacé par un autre, Bernardo Soares, en définitif.

Dans le *L.D.*, texte et nomination participent d'un long procès, d'un travail qui est resté, on peut le dire, inachevé. Si pour le texte on en a établi précédemment le procès, on en fera autant pour le nom auquel il est attribué.

Le processus de la « paternité » du *L.D.* n'est pas très clair. Selon J. de Sena (1979), les textes les plus anciens appartenant à ce livre ne sont pas hétéronymiques et ils sont, de plus, les manuscrits les plus fragmentés. Selon

96. On peut citer, par exemple, la "naissance" du maître Caeiro, dans une lettre à Casais Monteiro, in *Páginas de Doutrina Estética* : "J'ai mis quelques jours à élaborer le poète mais je n'y suis pas parvenu (...). Et j'ai écrit trente et quelques poèmes d'un souffle, dans une sorte d'extase dont je ne peux définir la nature. Ce fut le jour glorieux de ma vie et je ne pourrai jamais en avoir d'autre pareil. J'ai commencé avec le titre *O Guardador de Rebanhos*. Et ce qui a suivi a été le surgissement de quelqu'un en moi, que j'ai tout de suite appelé Alberto Caeiro" (263 – 264).





M.A. Galhoz (1979), les textes groupés sous la désignation « L.D. » sont rarement signés. D'autres fragments, publiés dans des revues, du vivant du poète, portent le nom de « Fernando Pessoa », tapé à la machine, dans l'original-même. Plus tard, Pessoa attribue le *L.D.* à Vicente Guedes. Il y a même certains fragments publiés sous ce nom, entre autres, le « Journal Lucide ». Mais, dans un second temps, surgit le nom de Bernardo Soares, qui signera définitivement le texte.

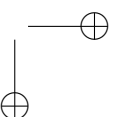
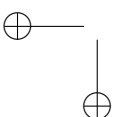
Dans la préface que Pessoa a écrite pour la future publication du livre, et qui a été publiée postérieurement par Petrus, il présente « l'auteur » du texte comme suit : « Fernando Pessoa, correspondant étranger, présente Bernardo Soares – Vicente Guedes, employé commercial ». Cette préface a été sûrement écrite à un stade intermédiaire, d'indécision, où le choix de la 'paternité' du texte n'était pas encore fait, raison pour laquelle les deux noms figurent, un peu paradoxalement, en simultané. Ce qui nous permet de conclure que l'indécision était manifeste (Quintanilha, 1968) et elle se rapporte à l'organisation-même du texte.

Comme on a eu l'occasion d'en parler, ce texte qui, à ses débuts, contenait des poèmes, est devenu, par la suite, un recueil exclusif de fragments en prose. D'après M.A. Galhoz, Bernardo Soares est le nom que Pessoa choisit comme auteur des fragments publiés de son vivant. Dans les fragments qui ont été publiés après sa mort, on a à distinguer :

- a) Les fragments publiés in *Mensagem* n° 1, (1938), sous le nom de Vicente Guedes.
- b) Les fragments publiés in *Obra Poética*, (Aguilar), qui contiennent l'indication : « note détachée sans date ni signature ».
- c) Un fragment daté de 9/3/34 et le fragment « Daphnis et Cloé », tous les deux attribués au baron de Teive (Galhoz, 1979a : 474). Ce troisième nom surgit donc, lié au livre, nom qui est précédé d'un titre de noblesse et qui signe très peu de fragments. À notre connaissance, Pessoa n'a jamais pensé à lui attribuer le *L.D.*.

En résumé, à l'ensemble des fragments appartenant au *L.D.*, sont liés trois noms, même si l'un, Bernardo Soares, succède aux deux autres.

A partir de la lecture des inédits du *L.D.* que nous avons entreprise, il n'y a presque jamais d'indications, sur les feuilles, pour ce qui est du nom propre qui signe chaque fragment ni même pour ce qui est de la date. Il y a, pourtant, des fragments qui portent en haut l'indication suivante :





“Livro do Desassossego, écrit par Bernardo Soares, aide-comptable à Lisbonne”.

D’autres encore, ont la référence : « Barão de Teive ou « Vicente Guedes », sans compter ceux qui sont « signés » par Fernando Pessoa lui-même. Ceux qui portent le nom de Bernardo Soares sont donc, les plus tardifs.

Énigmatique, ce texte l’est aussi au-delà de sa structure-même, dans ses origines et son évolution. Trois « figures », donc, surgissent dans ce livre, tantôt dialoguant⁹⁷ entre elles, tantôt se succédant, dans leur rôle de paternité ; mais toutes, étroitement liées à Fernando Pessoa lui-même.

La présentation des figures devient alors un travail de déchiffrement du texte, d’abord au niveau de la biographie que Pessoa a créée pour chacune d’elles. Il nous raconte avoir fait connaissance, tout à fait par hasard, aussi bien de Vicente Guedes, que de Bernardo Soares, dans des bistrotts, de modestes restaurants à Lisbonne. Bernardo Soares lui a avoué qu’il écrivait car il n’avait pas d’autres occupations qui auraient pu lui remplir la vie. Quant à Vicente Guedes, il se promenait de temps en temps avec Pessoa qui, à propos de ce demi-hétéronyme, dit qu’il :

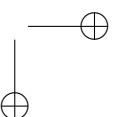
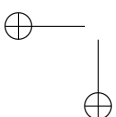
« Subissait sa vie nulle avec une indifférence de maître. Un stoïcisme faible, voilà ce qu’était toute son attitude mentale. La constitution de son esprit l’avait condamné à toute sorte d’espoirs ; celle de son destin, à les abandonner tous » (Petrus : 3).

La description du portrait de Bernardo Soares est très proche de celle de Vicente Guedes, comme s’ils étaient des doubles l’un de l’autre :

« Sur son pâle visage, aux traits inintéressants, un air de souffrance n’en augmentait pas l’intérêt, et il était difficile de définir l’espèce de souffrance que son air exhibait – il semblait en indiquer plusieurs, privations, angoisses et cette souffrance qui naît de l’indifférence – laquelle découle d’une longue souffrance » (*Ibid, ibidem*).

Bien qu’au niveau de la « personnalité » de chaque demi-hétéronyme on ait à souligner des traits distincts, car, tandis que Vicente Guedes exhale une

97. T. Rita Lopes, par exemple, défend l’opinion que le *L.D.* est une sorte d’espace dramatique où plusieurs voix dialoguent entre elles, des voix qui n’ont pas su prendre leur autonomie par rapport à Pessoa : Pour le moment, nous pensons que le *Livro do Desassossego* se destinait à accueillir différentes voix qui n’avaient pas réussi à acquérir une présence et un style indépendants de leur créateur (et c’est pourquoi Pessoa ne voyait en Soares qu’un “demi-hétéronyme”)(1977 : 276).





« indifférence » et un « stoïcisme » face à la vie, Bernardo Soares laisse échapper de son visage cet « air de souffrance » intérieure, ce n'est pourtant pas le cas au niveau de leurs biographies, deux vies parcourues par la même banalité⁹⁸. Deux vies qui s'effacent, qui n'ont rien à vivre, si ce n'est ce qu'ils écrivent. Tous deux employés de commerce, ils ne vivent réellement que pour écrire ou, mieux encore, ils ne vivent que par leurs écritures. C'est l'écriture qui donne un « sens » à leurs vies, qui les fait exister en tant que sujets.

Quant à Teive dont la présence dans le *L.D.* n'est pas très marquante par rapport aux deux autres, on ne sait rien de sa vie sauf le fait, important d'ailleurs, puisqu'il lie l'écriture à un art de noblesse, qu'il est aristocrate : un baron.

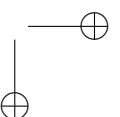
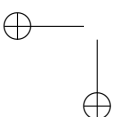
L'indétermination dans le choix de l'hétéronyme pour assigner ce livre découle du fait que le livre recueillait, d'abord, des poèmes qui en ont été retirés ensuite, selon une note de Pessoa :

« Réunir, plus tard, dans un livre à part, plusieurs poèmes que j'avais décidé, par erreur, d'inclure dans le *Livro do Desassossego* ; ce livre doit avoir un titre qui dise, plus au moins, qu'il contient des déchets ou intervalles, ou un mot quelconque de pareil éloignement. » (Petrus, *ibidem*)

Le *L.D.* ne contiendra donc que de la prose tandis que ces quelques poèmes feront partie d'un autre livre qui, selon J. de Sena : « ressemble un peu aux vers incomplets d'un poète lyrique mort prématurément, ou aux lettres d'un grand écrivain ; cependant, dans ce cas, ce qui reste, est non seulement inférieur mais, en plus, différent, et c'est dans cette différence qu'est contenue la raison de sa publication, car ce ne pouvait pas être celle de sa non-publication » (1979 : 35).

La substitution de Vicente Guedes par Bernardo Soares semble liée au caractère que ce livre a pris, par la suite, et dont cette note est instructive.

98. Selon T. Rita Lopes, Vicente Guedes et Bernardo Soares sont bien différents l'un de l'autre : "Bien que les circonstances dans lesquelles Pessoa nous raconte avoir rencontré Soares et Guedes se ressemblent (par hasard, dans un restaurant), il caractérise Soares par "un air de souffrance", de "détresse", de "froide angoisse", à peine abimé par une lueur d'intelligence, alors que le trait dominant de Vicente Guedes est, non pas la détresse mais le "stoïcisme". (1977 :275 – 276). Contrairement, M.A. Galhoz présente les deux préfaces de Pessoa au *L.D.* en nous introduisant V. Guedes et B. Soares comme un seul "demi-hétéronyme" : "Par la plume de Vicente Guedes – Bernardo Soares – même pas considéré par lui un véritable hétéronyme –, un discret comptable dans un bureau commercial, F. Pessoa a maintenu un journal presque quotidien pendant tout le temps de sa vie" (1979a : 48).





En retirant les poèmes du livre, Pessoa en retire, en conséquence, Guedes. D'un autre côté, Soares qui « existait » déjà, était poète aussi. *Passos da Cruz* et *Chuva Oblíqua* lui étaient attribués, car, à ce qu'il paraît, il assume déjà certains des poèmes anonymes que Pessoa considérait « imparfaits ». Et si Soares est jugé par Pessoa un mauvais poète, il le considère cependant comme un bon écrivain. Il écrivait « de la vraie prose ». On peut donc conclure⁹⁹, que le *Livro do Desassossego* était identifié inconsciemment chez Pessoa à ce demi-hétéronyme qui n'a pas atteint ce degré d'indépendance des autres hétéronymes, car comme affirme Pessoa lui-même :

« Il est un demi-hétéronyme parce que, cette personnalité n'étant pas la mienne, elle est pourtant, non pas différente de la mienne mais une simple mutilation de celle-ci. C'est moi, avec, en moins, le raisonnement et l'affectivité./.../ La simulation est plus facile, car plus spontanée en poésie » (*ibid* : 34).

Au dire de Sena, le manque d'affectivité de Bernardo Soares surgit dans le texte en tant qu'inhibition : « Soares est ainsi Pessoa mutilé », fragmenté, comme on l'a déjà vu dans la première partie.

De la prose de Soares, ce qui lui a été retiré :

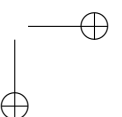
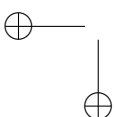
« Les esthéticisms, la noblesse, la culture, etc., qui étaient communs aux proses et vers anciens, et à l'élégance et idées monarchiques des Rois, ont pris la forme d'un baron » (*Ibid, ibidem*).

Les demi-hétéronymes – le langage des noms propres :

En essayant de décrire le processus d'attribution d'une « figure » assumant l'écriture du *L.D.*, on a vu que le choix du nom propre n'a pas été définitif, les noms apparaissant très étroitement liés à des formes spécifiques d'écriture. Ainsi, tout comme le texte, procès labyrinthique, les noms qui surgissent accrochés au texte, sont, eux aussi, un langage à déchiffrer, une écriture à lire, d'autant plus que le livre est resté à un stade d'élaboration inachevée comme on a vu.

S'il faut établir un rapport qui va du texte au(x) nom(s), comme on a déjà fait à partir de la distinction prose/poésie établie par Pessoa, nous devons encore faire le rapport entre les trois noms liés au *L.D.* et le nom « Fernando Pes-

99. In : Lettre à Casais Monteiro 13/1/35. Cf. J. Sena, (1979 34).





soa », d'un côté, et entre ces trois noms et les trois hétéronymes : « Caeiro », « Reis » et « Campos », de l'autre. L'hétéronymie découle de l'hétérotextualité. Ce n'est que dans un rapport intertextuel donc, que l'on peut en parler puisque l'on admet que le jeu de l'hétéronymie fait encore partie de l'écriture. Qu'il est, lui-même, une écriture.

Fernando Pessoa, dans ses écrits qui portent sur la réflexion à propos de son œuvre poétique et de la genèse des hétéronymes, établit des distinctions, des degrés entre ces « personnages ». Tandis que Caeiro, Reis et Campos sont définis en tant que « personnes » tout à fait distinctes du poète, Vicente Guedes, Bernardo Soares et le baron de Teive n'accèdent qu'au statut de « personnalités littéraires » ou « demi-hétéronymes ». Parmi ces derniers, Bernardo Soares est celui qui a gagné le plus d'ampleur, à partir surtout de 1932 – 1935, au dire de J. de Sena (1979). La différence proposée entre ces deux catégories est établie par Pessoa :

il y a des figures que j'intègre dans des contes ou dans des sous-titres de livres et je signe de mon nom ce qu'elles disent ; d'autres, je les projette en absolu et je ne les signe que de l'affirmation de les avoir créées¹⁰⁰.

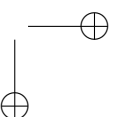
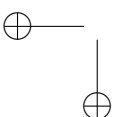
Et l'exemple qu'il cite pour illustrer ces différences c'est justement celui de Bernardo Soares :

« C'est que Bernardo Soares bien qu'il soit différent de moi par ses idées, ses sentiments, ses points de vue et ses façons de comprendre, ne se distingue pas de moi dans son style d'exposer. Je rends la personnalité différente à travers le style qui m'est propre, ne restant plus que l'inévitable distinction du ton particulier que la spécificité-même des émotions projette nécessairement » (1966 : 105/106).

On se rend compte, par la lecture de cette note, de la liaison profonde qu'il y a entre Pessoa lui-même et son demi-hétéronyme comme s'il l'avait été arraché de sa propre chair. Par rapport aux trois hétéronymes, Pessoa déclare :

Chez les auteurs de *Ficções de Interlúdio* il n'y a pas que les idées et les sentiments qui se distinguent des miens : la technique-même de la composition, le style-même, est différent du mien. Là, chaque personnage est créé intégralement différent, et non pas seulement différemment pensé. Ainsi, dans les *Ficções de Interlúdio* c'est le vers qui prédomine. En prose il est plus difficile de devenir autre (*Ibid, ibidem*).

100. In *Paginas Intimas e de Auto-Interpretação*, 1966 : 103/104, où tout un texte : "Pour l'explication de l'hétéronymie" est dédié à l'exposition de ce phénomène.





En nous tenant aux distinctions établies par Pessoa entre les hétéronymes et les demi-hétéronymes, il y a d'intéressantes remarques à faire. La première, c'est celle qui relève de la notion de *style* employée par Pessoa et sur laquelle il fonde, disons, les degrés d'éloignement des différentes personnes par rapport à lui-même. De ses affirmations, on peut déduire que la distinction entre hétéronymes et demi-hétéronymes est établie par le biais du style. Un style-autre crée une personne-autre tandis que le même style, même si la personne lui est « étrangère » n'arrive pas à ce degré d'éloignement, c'est à dire, à une véritable dépersonnalisation. Les différences stylistiques vont de pair avec les différences idéologiques ou affectives, le style étant, au pied de la lettre, la forme dont il tient le stylet, la forme de l'écriture, elle-même intrinsèque au corps qui l'écrit. Le style est, en ce sens, et nous passons sous silence la stylistique, une espèce d'infra-langue¹⁰¹, de l'ordre de *lalangue*.

Et les dernières différences ne peuvent être perçues qu'à travers le style-même. C'est le style qui, plongeant dans la multiplicité du sujet, en retire les multiples écritures. Par son style, chaque hétéronyme dévoile, tout en creusant fond, l'archéologie du sujet puisque, comme on le verra, l'hétéronymie ne s'apparente pas à un phénomène d'invention, de déguisement, mais elle est plutôt expression, nominalisation d'un sujet pulvérisé en une infinité de styles.

D'autre part, la plus forte liaison, cette espèce de dédoublement, entre Pessoa et Bernardo Soares est expliquée aussi par l'emploi d'un style identique. Ce fait ne doit donc pas être envisagé comme un simple retour à des formes rhétoriques identiques. Bernardo Soares plonge plutôt dans la même histoire, dans la même archéologie intérieure-antérieure que Pessoa orthonyme. Une autre distinction, à laquelle nous avons fait référence dans le chapitre « Le temps et la musique », est celle qui existe entre prose et poésie, distinction sur laquelle est basée, pour Pessoa, l'hétéronymie dans ses différents degrés.

On a considéré l'ensemble textuel en tant que langage poétique se déployant dans plusieurs structures et relevant de différents types de sujets.

Bernardo Soares accentue ce jeu dramatique entre les différents sujets s'opposant à la distinction faite par Pessoa. Cette distinction ne relève pas

101. Cf. R. Barthes : "Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette *hypophysique* de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence" (1972 : 12). Barthes en revient, dans ce texte à une conception de style qui est de l'ordre de la chair.





pour lui d'une supériorité de la poésie par rapport à la prose, au contraire, il considère la prose l'aboutissement parfait du rythme, et conclut en niant l'opposition-même : « Au fond, il n'y a ni vers ni prose... » (*Poemas Dramáticos*, 1952). Ce dont il s'agit c'est de la différence de productions textuelles et de rapports entre les sujets qui les assument. Toutes ces productions ayant en commun le fait qu'elles sont un travail de dépersonnalisation du sujet, sa négativisation :

Un autre pas dans la même échelle de dépersonnalisation, c'est-à-dire d'imagination, et on repère le poète qui, dans chacun de ses multiples états mentaux s'y intègre à un tel point qu'il se dépersonnalise tout à fait, de sorte que, tout en vivant analytiquement cet état d'âme, il en ait une sorte d'expression d'un autre personnage et, ainsi, le même style a tendance à varier. Que le dernier pas soit franchi et l'on aura un poète qui soit plusieurs poètes, un poète dramatique qui écrit de la poésie lyrique (1966 : 107).

Dans cet extrait la question se déplace. En fait, la distinction poésie/prose devient secondaire pour que la question sujet prenne la relève. La conception d'une poésie lyrique est dépassée et Pessoa accentue l'importance de la dramatisation (dont Seabra a traité, 1974) des sujets et, donc, de l'anéantissement du subjectivisme lyrique. Le procès du sujet se manifeste alors dans son déploiement, dans une multiplicité de sujets et d'écritures. C'est dans la mesure où cette pulvérisation du sujet est signifiée par des noms-propres que cette question nous occupe ici. Les noms propres deviennent, dans ce procès, des symbolisations d'un éclatement de l'identité. Ils se situent dans la frange entre le symbolique, ce qui accède à la verbalisation, et ce qui l'excède, le pulsionnel. Le souci de trouver une paternité à chaque texte de l'ensemble *pluritextuel*, est un souci de socialiser, légiférer les productions signifiantes.

C'est donc, en tant *qu'onomatourge* que Pessoa cite les noms et les rapports entre eux. En manque de loi, il instaure la loi. La nécessité de nominalisation va de pair avec la nécessité de créer des rapports *sociaux* entre les noms. Ainsi, des degrés sont établis dans le procès de dépersonnalisation, et dans les familles de noms, la famille de noms c'est bien tout une structure de rapports bien hiérarchisés.

Mais la dissémination du sujet peut n'atteindre aucun degré de symbolisation, de nomination. Dans le drame statique *Le Marin* il est intéressant de voir qu'aucun des personnages (ici dans le vrai sens du mot) n'a de nom propre qui l'individualise, le sociabilise. Cette absence va de pair avec la tessiture





du texte en question, fait de trois paroles qui se confondent, s'annulent, se dissolvent les unes dans les autres. Les personnages n'ont pas d'existence singulière, leurs paroles ne s'individuant pas. Le seul personnage qui acquiert un statut de réalité, c'est le *Marin* qui, paradoxalement, est un personnage faisant partie d'un rêve. Quant aux autres, ils sont désignés uniquement par leur fonction : trois veilleuses qui veillent une morte, leurs paroles étant désignées uniquement par l'ordre d'entrée en scène – première, deuxième, troisième – de sorte que l'on est presque devant un monologue qui, on dirait, fait écho. Le nom propre n'étant pas présent dans ce drame (qui, en tant que drame, peut être comparé à tout l'ensemble poétique de Pessoa, voire une explication de la dépersonnalisation) il est, cependant, substitué par le nombre" ¹⁰².

On dirait que le texte se déploie dans des effets de sens qui se multiplient (en trois), démultipliant de la sorte le sujet ¹⁰³ :

"Deuxième veilleuse – Quand je parle trop je commence à me séparer de moi et à m'entendre parler"(48). Voici la parole qui dédouble ; mais elle peut anéantir :

"Première veilleuse – L'intervalle qu'il y a entre ce que vous pensez et ce que vous dites m'est douloureux"(58) ;

"Troisième veilleuse – Vos phrases me rappellent mon âme... "(41).

Le déploiement aboutit dans la perte de l'identité :

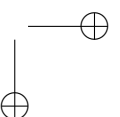
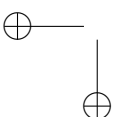
"Troisième veilleuse – Quelle est cette voix avec laquelle vous parlez ? C'est celle d'une autre... elle vient comme qui dirait de loin... "(56) ¹⁰⁴.

Non seulement elles se confondent, mais elles se multiplient, jusqu'à la dissolution. Et cette dissolution qui est le procès même du drame, explique pourquoi elles n'ont pas de nom qui les individue, parce que le texte est pluralité de nombres.

102. À ce propos, Lucienne Rochonqui dit : "la force des Nombres renforce la prégnance des noms" ;In Cahiers de recherche de STD : « Noms Propres », Automne 1980 : 100. Notre analyse est basée sur le jeu de mots entre nom et nombre, tous deux, exerçant ici une fonction déictique.

103. Les citations qui suivent sont extraites de l'œuvre : *Poemas Dramáticos I* et porteront uniquement le n° de la page.

104. Cf. Seabra : "Les trois Veilleuses ne sont des personnages distincts qu'apparemment. Leurs paroles se reprennent les unes des autres tout au long du drame, dans une espèce de soliloque obsessionnel, se réduisant à trois voix qui font écho entre elles, jusqu'à la dissolution de leur identité-même"(1974 : 29).





La dissolution efface, du sujet, le nom qui lui est propre. Or, l'hétéronymie, par rapport au drame *Le Marin*, doit être envisagée en tant que degré-autre de dissolution. Et c'est pourquoi le nom propre plus que désigner, fait signe, dans cet ensemble textuel. Pris dans leur totalité, les noms propres constituant des familles poétiques peuvent être envisagés en tant que signifiants d'un morcellement du sujet, et devenir un procès signifiant.

Deux degrés encore dans le procès de dépersonnalisation du sujet : celui que l'on signalera par l'éclatement de "l'autre du même", qui est formé par les demi-hétéronymes profondément liés ou pas encore séparés de l'orthonyme Pessoa ; et celui qui est communément appelé l'hétéronymie de Pessoa, où les personnages deviennent autres, indépendants, pour ainsi dire, du sujet qui les a créés, lui, étant toujours ailleurs – "personne".

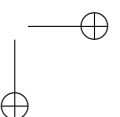
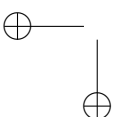
Ces deux degrés de dépersonnalisation nous intéressent ici car les demi-hétéronymes, ainsi que les hétéronymes, portent des noms propres qui maintiennent des relations les uns avec les autres, formant des vraies familles de noms.

Déjà Jakobson, dans une étude intitulée "Les Oxymores dialectiques de Pessoa" (1977 : 236/238), avait entrepris une analyse sur les trois hétéronymes, Caeiro, Reis e Campos. A partir de cette analyse menée par Jakobson, on essaiera de développer et d'appliquer aux demi-hétéronymes qui signent le *L.D.* le même procédé.

Dans la lettre à A. Casais Monteiro sur la genèse des hétéronymes, Pessoa attribue à l'hétéronyme Caeiro, par rapport aux deux autres, un rôle de maître (1946 : 263/264) :

"Alberto Caeiro ayant surgi, je me suis débrouillé tout de suite, pour lui découvrir – instinctivement et inconsciemment – des disciples. J'ai arraché Ricardo Reis latent à son faux paganisme /.../. D'un souffle et à la machine, sans interruption ni correction, a surgi, l'*Ode Triunfal* d'Alvaro de Campos – l'ode nommée ainsi et l'homme avec le nom qu'il porte. "

Jakobson a observé que, par des métathèses, le nom du Maître est contenu dans les nom et prénom d'un des disciples :





Maître :

C - A - E - I - R - O
1 2 5 6 3 4

Disciple :

R - I - C - A - R - D - O R - E - I - S
3 6 1 2 3 X 4 3 5 6 X

C'est-à-dire que : neuf des onze lettres contenues dans les noms des disciples forment le nom du maître.

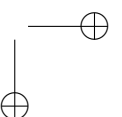
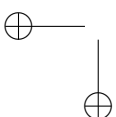
Par ailleurs, entre le maître ALBERTO CAEIRO et le disciple ALVARO DE CAMPOS, on remarque que les prénoms et les noms commencent par la même paire de lettres. Et le prénom du disciple, ALVARO, se termine par la même syllabe que le nom du maître CAEIRO.

Si l'on visualise les redondances, on aura le schéma suivant :

	Prénoms :	Noms :
Maître	- A-L- (B- E) -R-T-O	C-A-E-I-R-O
Disciple	- R-I C-A- R-D- O	R-E I-S
Disciple	- A-L- (V) A-R-O	C-A- (M- P) - O- (S)

Les syllabes qui se répètent sont, donc :

- AL - 2 fois
- AR - 2 fois
- TO/DO (dentale sourde/sonore) - 2 fois
- CA - 3 fois
- REI/EIR - 2 fois
- RO - 2 fois



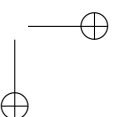
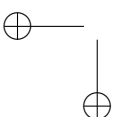


Si l'on énumère, maintenant, le degré d'occurrence de chaque lettre, on aura :

- A = 6 fois
- R = 6 fois
- O = 5 fois
- C = 3 fois
- L = 2 fois

En tenant compte du nom et prénom du maître, on remarquera qu'ils contiennent les lettres avec le plus grand nombre d'occurrences au total, ainsi que les syllabes qui les composent, disséminées dans les noms et prénoms des disciples. D'après le schéma présenté ci-dessus, on en conclut que les noms s'enchevêtrent les uns dans les autres mais selon un rapport spécifique entre maître et disciples : le nom du maître contenant toutes les lettres les plus répétées, un rapport de *filiation* ou de *paternité* s'établit entre eux. Par ailleurs, les lettres ou les groupes syllabiques les plus répétés s'arrangent pour former des agencements de façon à produire des noms différents. Les noms propres des trois hétéronymes peuvent être définis, alors, comme un processus métonymique, car ils relèvent d'une projection de l'axe paradigmatique, groupe de lettres, voire même syllabes, dans l'axe syntagmatique, les noms eux-mêmes. Il serait intéressant de voir dans les textes hétéronymiques, par ailleurs, si ces lettres récupérées au niveau des noms d'auteurs y sont disséminées d'une façon systématique, pour en déceler des rapports anagrammatiques. Mais là, on s'éloignerait trop du texte qui nous occupe ici, le *Livre de l'Inquiétude*.

On est à même de conclure que l'ensemble hétéronymique peut être entendu comme productivité signifiante dans la mesure où il constitue un travail sur la langue, travail qui ressemble d'autant plus à un jeu qu'il est purement gratuit, imperceptible même. C'est dans cette perspective qu'on peut expliquer la relation entre le prénom et le nom. La barrière entre le nom – appartenant à l'intégration dans le social, puisqu'il est de l'ordre de la classification (la langue dirait-on) et le prénom – appartenant à ce qui est individuel, à la singularisation (le texte en tant que travail sur le signifiant) est abolie par le jeu répétitif des lettres. Ainsi, bien que situés dans l'espace du social, les noms propres le transgressent, perdant leur fonction identificatrice pour reprendre une épaisseur de l'ordre de l'écriture. De même, le rapport entre le nom du père et les noms des disciples peut être considéré un travail, une appropriation





du nom-du-père, de la loi ou de la langue, pour la jouer dans une appropriation individuelle.

On se tiendra, maintenant, au rapport qui s'établit entre les demi-hétéronymes et l'orthonyme, dans leur lien au *L.D.* et là, les relations ne peuvent pas être posées de la même façon que chez les hétéronymes car le défi s'est inversé : il s'agit non pas de trois textes avec des noms propres différents, mais d'un seul texte qui a subi trois paternités différentes. Ainsi, bien que V. Guedes ait des textes signés de son nom, le total des fragments a été attribué, postérieurement, à Bernardo Soares. Teive signe quelques textes mais sa participation dans le livre est faible. D'un autre côté, on le sait, Pessoa l'a affirmé plusieurs fois, il existe un lien étroit entre Pessoa lui-même et Bernardo Soares : "Distinguer une composition musicale de Bernardo Soares d'une composition du même ordre qui m'appartient. Il y a des fois où je le fais tout d'un coup, avec une perfection dont je m'étonne ;" ("Pour l'explication de l'hétéronymie", 1966 : 104/105), ce qui suppose que pour toutes les autres fois, la distinction s'avère difficile.

En mettant en rapport les deux noms qui participent d'une façon moins prégnante dans le *L.D.*, Vicente Guedes et le baron de Teive, on se rend compte que :

T	-	E	-	I	-	V	-	E
1		2		3		4		2

V	-	I	-	C	-	E	-	(N)	-	T	-	E
4		3				2				1		2

C'est-à-dire : entre le nom du baron et le prénom de ce demi-hétéronyme, il y a un rapport que l'on pourrait appeler, avec Saussure¹⁰⁵, d'*anagrammatique*. Teive est l'anagramme de Vicente puisque : "Anagramme, par opposition à Paragramme, sera réservé au cas où l'auteur se plaît à masser en un petit espace, comme celui d'un mot ou deux, tous les éléments du mot-thème, à peu près comme dans l'anagramme' selon définition ;" (1971 : 31). Il y a donc un croisement entre le prénom du demi-hétéronyme qui sera dépossédé du *L.D.* et le baron qui en signera pourtant, quelques pages. De plus, l'anagramme pose

105. Voir la théorie des anagrammes, une espèce de théorie lunaire, parce que non assumée, de Saussure, que Starobinsky nous présente in *Les Mots Sous Les Mots*.





une relation entre le social et l'individuel. Teive signe avec son nom, n'ayant pas de prénom, précédé du titre de noblesse. Son écriture aussi angoissante que celle de Vicente Guedes, est toutefois intellectualisée, sociabilisée. Entre Vicente Guedes et le baron, le dernier se distingue par une *aristocratisation* manifeste qui s'oppose à l'enracinement social du premier dans la petite bourgeoisie. Pessoa compare l'écriture de Teive et celle de Bernardo Soares (qui a succédé à Vicente Guedes) en ces termes :

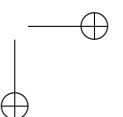
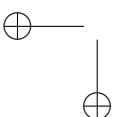
“Mais, tandis que le [registre de la langue] portugaise est le même chez le baron de Teive et chez Bernardo Soares, le style diffère car celui du baron est intellectuel, dépourvu d'images, un peu – comment dire ? – raide et restreint, et celui du bourgeois est fluide, participant de la musique et de la peinture, moins de l'architecture” (1966 : 104).

Comme il a été suggéré pour les hétéronymes, il est intéressant de remarquer le rapport entre les demi-hétéronymes et le texte qu'ils signent. L'appropriation que le baron se fait de la langue est entièrement différente de celle des autres demi-hétéronymes. Une certaine froideur et dignité aristocratiques sont présentées dans son texte. Très proche de certains textes signés par V. Guedes, le baron manifeste cependant un mépris aristocratique devant la souffrance ou l'abdication : “[Celui qui abdique] qu'il abdique sans larmes, sans consolations pour lui-même, maître, du moins, de la force de savoir abdiquer. Qu'il se méprise, oui, mais avec dignité” (Petrus : 69).

Revenons à l'analyse du demi-hétéronyme Vicente Guedes, qui a été relégué par Pessoa au rang de poète. Son prénom est, on l'a vu, en rapport anagrammatique avec celui de Teive. Mais si l'on tient compte de la séquence sonore, on peut le décomposer de la façon suivante, de façon à y lire des lexèmes constituant le tout :

VI CENTE
[Je] vi (je vis) Sente (sent/s)

Il suffit de faire une pause entre la première syllabe et le reste du prénom pour que deux autres signifiants surgissent à partir du premier, à savoir, la première personne du passé simple du verbe Voir : vis ; et la troisième personne du présent du verbe Sentir : sent (toutes deux pouvant être employées en portugais comme la 2^{ème} personne du singulier de l'impératif ; un ordre, donc). Quant au nom propre Guedes, il contient, en anagramme, la troisième personne du présent du verbe suivre, pouvant fonctionner elle-aussi en portugais,





comme la 2^{ème} personne du singulier de l'impératif (Pessoa, dans sa théorie esthétique, a proclamé son impératif : “Sens tout de toutes les manières”) :

G - U - E - (D) - E - S
1 2 3 3 5

S - E - G - U - E
5 3 1 2 3

On sait que Vicente Guedes est le nom attribué par Pessoa à la partie des fragments du *L.D.*, intitulée : *Journal Lucide*. Si ce texte peut être pris, dans l'ensemble fragmentaire du livre, en tant qu'exemple de la scission du sujet où la problématique du dedans/dehors se pose avec plus d'acuité, on ne peut qu'affirmer que ce clivage est *visible* et *sensible* dans le nom qui le signe. Vicente Guedes, qui sera substitué par Bernardo Soares, est le nom du sujet décentré, brisé par sa propre image. C'est encore à lui qu'appartient le poème “Vision” (Petrus : 92). Le Signifiant ‘vi’ – j’ai vu, qui appartient à son nom, est donc disséminé dans le texte, comme on le verra.

Pour ce qui est du demi-hétéronyme Bernardo Soares, une fois admis le lien très fort existant entre lui et Pessoa, les deux noms seront mis en rapport :

Prénoms :

Noms :

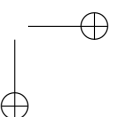
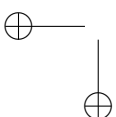
F - E - R - N - A - N - D - O
1 2 3 4 5 4 6 7

P - E - S - S - O - A
1 2 3 3 4 5

B - E - R - N - A - R - D - O
8 2 3 4 5 3 6 7

S - O - A - R - E - S
3 4 5 6 2 3

Pour ce qui est des prénoms, on constate que le demi-hétéronyme répète, d'une façon systématique (la relation F – B – se distinguant par le trait fricatif/occlusif) les phonèmes du prénom orthonymique. Cette relation peut être nommée, avec Saussure d'*hypogramme* : “/.../ car il s'agit bien encore dans ‘hypogramme’ de souligner un nom, un mot, en s'évertuant à en répéter les syllabes, et en lui donnant ainsi une seconde façon d'être, factice, ajoutée pour ainsi dire à l'original du mot” (1971 : 30).





Quant aux noms propres : Pessoa et Soares, le rapport s'établit comme chez les hétéronymes, par l'emploi des mêmes groupes sonores dans des agencements anagrammatiques.

Comme on l'a constaté chez les hétéronymes, il y a entre Pessoa et Soares un rapport de filiation et de paternité respectivement. Le nom-du-père, *Pessoa*, sonne (*soa*) ou résonne (*ressoa*) dans *Soares* (car la syllabe repérée – *soa* – est la troisième personne du présent du verbe sonner). En revenant, en quelque sorte, au début de l'analyse, il est à remarquer que, tandis que les hétéronymes ne maintiennent aucun rapport avec le nom propre Fernando Pessoa, ils en sont, au contraire, totalement indépendants. Ce n'est pas le cas pour le demi-hétéronyme vis-à-vis du nom propre du poète.

La relation est donc parallèle, c'est-à-dire : CAEIRO est pour REIS et pour CAMPOS, ce que PESSOA est pour SOARES.

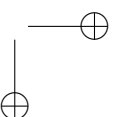
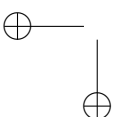
Les degrés de dépersonnalisation sont donc marqués dans les noms propres eux-mêmes. Pessoa définit l'hétéronymie en tant que le degré le plus poussé de la dépersonnalisation et la demi-hétéronymie en tant que le niveau moins poussé du même phénomène.

On dirait, d'après les rapports établis, que Bernardo Soares, en tant que sujet du texte fragmentaire le *Livre de L'Inquiétude* est ce qui "sonne de personne". Or, ce qui sonne de personne, le sujet, est le signifiant pur¹⁰⁶. Il n'y a, dans ces rapports nominaux, qu'un jeu de signifiants.

H. Cixous formule ce qui pourrait être appliqué à Pessoa, multiplicité de personnes, car Pessoa parle au nom de 'personne', dans une multiplicité de noms/non-personnes : «Tous ont démantelé le grand Propre, le dénommé quelqu'un, mais pour donner la parole à l'infini Personne.» (1974 : 6). Cette remarque vient à la rencontre de ce dont on avait déjà parlé, à savoir les noms propres en tant que croisement du social et du singulier, jeux du sujet dans la langue.

En plus de l'analogie qu'on peut établir entre le Propre et la propriété/propriété, à développer plus loin, il faut envisager ce démantèlement du 'grand Propre' dans la multiplicité de noms propres ; le nom-du-père étant Pessoa/

106. Cf. J. Lacan in *Le Séminaire XX* : "Le Signifiant ai-je dit, se caractérise de représenter un sujet pour un autre signifiant". Et : "Le Sujet, ce n'est rien d'autre – qu'il ait conscience de quel signifiant il est l'effet – que ce qui glisse dans une chaîne de Signifiants. Cet effet, le sujet, est l'effet intermédiaire entre ce qui caractérise un signifiant et un autre signifiant, à savoir d'être chacun, d'être chacun un élément" (1975, p. 48).





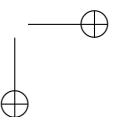
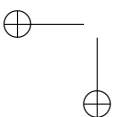
Personne, il y a création de paternité. Si Pessoa définit le surgissement des hétéronymes en tant que travail sur l’imaginaire, on peut ajouter que ce travail ne devient multiplicité de sujets que parce qu’il est un procès dans l’écriture, c’est-à-dire qui gagne consistance dans le symbolique, dans les jeux du signifiant.

Par le simple fait d’être nommé, cependant, le sujet n’accède pourtant pas à l’identité, car *il n’est ‘personne’*, soit donc absence. De cette absence il en fait une multiplicité de personnes, corporalisées dans le travail textuel et symbolisées par les noms propres :

“Par un quelconque motif de tempérament que je ne me propose pas d’analyser et peu importe, d’ailleurs, si je l’analyse, j’ai construit en moi plusieurs personnages distincts entre eux et de moi-même, auxquels j’ai attribué plusieurs poèmes qui ne sont pas comme moi je les aurais écrits, dans mes sentiments et idées” (1966 : 108).

L’hétéronymie est, dans ce sens, la multiplicité de ‘topos’, où se situe l’Autre, le signifiant en tant que seule réalité, comme l’a vu A. Compagnon : “/.../ stratégie de discours où l’autre parle par ma bouche, où je parle en son nom et où je n’ai donc *pas de nom*”¹⁰⁷. () Prenant ce commentaire au pied de la lettre, pour ce qui est du rapport Pessoa – Soares, on peut conclure que le sujet Soares est le signifiant qui sonne à la place de personne.

107. In *Folle Vérité*, dirigé par Kristeva, 1979 : 33.





Les masques – sincérité ou déguisement ?

“Quand j’ai voulu retirer le masque.
Il m’était collé au visage”.

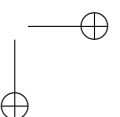
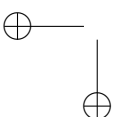
Tabacaria

– Alvaro de Campos –

Dès les premiers abords de la critique pessoanne, le phénomène hétéronymique chez Pessoa a été interprété comme une opposition entre sincérité et déguisement, parce que, et là c’est le leurre des critiques, Pessoa parle à maintes reprises de ce qu’il feint. L’emploi du terme ‘feindre’ dans ses textes d’analyse à lui et aussi dans l’ensemble de ses textes poétiques a semé l’idée que ce qui est dit par le poète (ce à quoi on doit se tenir, d’ailleurs) n’est que le déguisement linguistique de ce qu’il est lui-même, dans son fort intérieur. Les textes sont devenus alors, pour les critiques, une espèce de ‘parole mensongère’ qui les détournait du ‘vrai poète’, de l’‘homme caché’ sous les masques¹⁰⁸. Le souci de la critique a été donc de récupérer le vrai visage du poète qui, pourtant, leur échappe toujours.

Un deuxième pas dans l’évolution de la critique a été de changer de perspective ; de la sincérité/déguisement, elle a alors évolué vers l’opposition entre diversité/unité. Et le même souci est resté : celui de trouver, d’affirmer, l’unité du poète dans la diversité des poètes-hétéronymes. Les critiques se sont alors donné la tâche, posthume, de rendre au grand poète la vraie unité qu’il n’avait pas réussi à retrouver de son vivant. Cette opposition manifeste une gêne de la critique devant l’impossibilité d’atteindre la vraie identité du poète. Car celle-ci part d’une hypostase substantialiste du sujet qui la mène à raisonner par l’existence d’une unité originale et intérieure dont les masques ne seraient que des profils de déguisement. Tel est le point de vue du grand critique pessoan, J.P. Coelho : “Mais, je le répète, si l’on fait attention, il y a identité dans

108. Les interprétations emploient toujours comme argument le célèbre poème de Pessoa orthonyme : “Le poète ne sait que feindre / Il feint si complètement / qu’il va même jusqu’à feindre la vraie douleur qu’il ressent /.../” in : *Poesias F.P.*, 1942 : 237 – traduction de T. Rita Lopes. Ce qui fait dire à T. Rita Lopes que : “Pour Pessoa, le poète n’a le droit de s’exprimer que dissimulé derrière un masque, même si ce masque ne fait que représenter ses propres traits” (1977 : 239). Et comment savoir quels sont ‘ses propres traits’, si l’on ne peut connaître que leur déguisement ? Il est préférable alors de s’en tenir au texte comme le seul lieu du sujet.





la multiplicité par le simple fait que les hétéronymes apportent chacun leur réponse à l'inquiétude cruciale du poète, décrite dans le chapitre sur Les motifs centraux' /.../' (1973 : 205).

La devise 'l'unité dans la diversité' ne fait pas avancer davantage le phénomène poétique de Pessoa. Celui-ci manifeste, au contraire, l'interférence inconsciente ou non des critiques eux-mêmes, devant le démantèlement de l'identité. Au dire de F. Guimarães, l'approche qu'a faite J.A. Seabra est d'un tout autre ordre : "... qui dans *Fernando Pessoa ou o Poe todrama* a été celui qui a poussé le plus loin la possibilité d'analyser le problème des hétéronymes en fonction de la structure de l'œuvre poétique en elle-même – affirmant que Pessoa est 'plusieurs auteurs dans la mesure où il est plusieurs textes'" ¹⁰⁹.

Le phénomène hétéronymique ne peut pas être analysé en tant que 'déguisement de la personnalité réelle' ou en tant que 'diversité dans l'unité'. Ces formulations retombent toujours dans l'opposition platonicienne entre l'être vs le paraître et ne se tiennent nullement au texte, seule réalité, à notre avis.

Il faudra donc repenser le phénomène dans d'autres termes, car les approches citées présupposent toujours l'être incapable de manifester son essence même, son unité-identité, mais posant cette identité comme existante intacte et cachée dans un centre intouchable d'une périphérie multiple ¹¹⁰. La première distinction urgente à faire est celle entre « auteur » et « sujet ». Le sujet n'est pas l'auteur qui écrit le texte, il est le texte-même dans la mesure où il n'est qu'effet de signifiant, où il se laisse écrire par le texte. Le sujet, dans l'acception qui est la nôtre, ne se constitue que par l'accès au symbolique, dans sa parole. Or, cette pratique symbolique, étant considérée en tant que permanent procès, à cause de son caractère poétique, dérange le sujet de l'énoncé, le détruit dans une pulvérisation hétérotextuelle qui est la marque de sa dissolution. Au lieu de parler du phénomène hétéronymique, il serait donc plus souhaitable de parler de l'hétérotextualité, puisque c'est à partir de cette hétérogénéité textuelle que le sujet devient, lui aussi, hétérogène. Il ne l'est

109. In "A questão da autenticidade numa abordagem psicanalítica da obra de Fernando Pessoa" – *Persona I*, Nov. 1977 : 36. Seabra ; quand à lui, affirme : dit : "On est devant ce qu'on pourrait appeler avec Lacan, un décentrement du Sujet" (préface, 1974 : XXI).

110. A ce propos, on cite encore J. A. Seabra : "Les poètes en fonction des poèmes et non les poèmes en fonction des poètes" (1974 : 15). La thèse de Seabra replace, à notre avis, la problématique hétéronymique, partant des textes eux-mêmes, en tant que seule réalité analysable.





pas d'avance, il ne l'est pas hors du texte. Hors du texte il n'y a que l'auteur mais ce n'est pas de lui que l'analyse s'occupe. Pas pour le moment, du moins.

Pessoa lui-même, dans ces réflexions sur son œuvre poétique, est obsédé par cette hétérogénéité du sujet qui n'a rien à voir avec le déguisement : "Quand je parle sincèrement, je ne sais pas avec quelle sincérité je parle. Je suis diversement autre qu'un moi que je ne sais s'il existe (s'il est ces autres)" (1966 : 93), car il sait que *je* n'est qu'un lieu :

"/.../

Si je pense ou sens, j'ignore qui pense ou sent.

Je ne suis que le lieu

Où l'on pense et où l'on sent.

/.../

J'ai plus d'une âme.

Il y a d'autres en moi que moi-même"

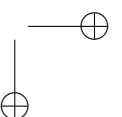
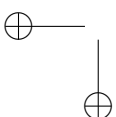
(Ricardo Reis, 1978 : 157).

C'est à travers l'espace du Symbolique, le lieu de l'Autre, que le sujet, au dire de Lacan : "peut se poser à lui la question de son existence"¹¹¹.

Ce n'est pas la question de l'identité qui pose ici problème, quelle-soit biographique, du poète-auteur, ou autre, mais le problème est de savoir la ou les places d'où le sujet peut se construire ou se déconstruire. Et cette place est celle du symbolique, à plusieurs niveaux. Ce qui doit être défini dans le symbolique, c'est la structure de la productivité signifiante, car le texte est investi par des irrptions sémiotiques, qui font du sujet, selon la formulation de Kristeva, un sujet en procès :

"Considérer des textes comme des pratiques signifiantes implique donc d'envisager leur fonctionnement signifiant par rapport à leur sujet en procès : par rapport à la position toujours manquée de celui-ci. Que le texte soit une pratique signifiante veut dire : il a un sujet, un sens, une logique, mais dont il s'absente, et c'est par cette éclipse qu'il se signale. On pourrait dire que le texte comme pratique signifiante est l'activité de la folie, ou une folie active, c'est-à-dire socialisée» (1974 : 187).

111. In *Ecrits I*, (1966. p. 64). Cf. aussi ce que dit A. Lemaire : "Le sujet médiatisé par le langage est irrémédiablement divisé parce qu'exclu de la chaîne signifiante en même temps qu'il est «représenté». On peut dire que l'être humain est plus un effet de signifiant qu'il n'en serait la cause" (1977 : 123).





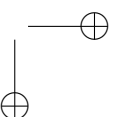
Il est très important de remarquer que le procès du sujet, cette pratique signifiante qui caractérise le langage poétique, ne peut surgir qu'en tant que sociabilisée, dans le langage. C'est à partir de là, uniquement, que l'on peut reprendre la problématique des noms propres en tant que nominalisations désignant la déconstruction du sujet, laquelle se tient toujours au niveau de la loi symbolique.

Le masque ou les *masques* sont alors entendus, par nous, en tant que différents signes de légifération, de symbolisation, au sens de *stylisation*, de cette pulvérisation du corps du sujet, qui est le texte, entendu en tant qu'hétéro-texte.

Masque sera donc pris au sens étymologique de – *persona* – lequel, selon Lalande, est le “*rôle* que joue l'homme ici-bas” (1976 : 759) – (*persona*/Pessoa). Le masque est un *rôle*, une fonction sociale, ici, un nom propre. *Personae* sont, donc, les rôles joués par les différents noms dans différents langages énonçant l'absence du sujet – personne. La pluralité de masques dit cette pluralité de corps, de textes, et signifie l'impossibilité du sujet à se dire Un, identique.

(66) Il ne s'agit plus de savoir si les noms masquent l'être, mais, au contraire, il s'avère important de savoir que les *personae* – masques – ne sont que des lieux de l'Autre, le sujet étant toujours en permanente dissolution. *Personae* deviendraient alors les «figurations» symboliques de personne. Même l'orthonyme Pessoa, comme l'a signalé Seabra (1974), n'est que le nom prêté par Pessoa à un ortho-hétéronyme.

On établit, ainsi, le rapport qui existe entre texte et nom propre d'un côté, et des noms entre eux, de l'autre. Si l'on reprend l'analyse faite sur les différents noms propres, en tenant compte qu'ils sont des masques symboliques d'un corps morcelé, celui du sujet et du texte, on pourra employer, pour définir les masques, le concept d'hypogramme de Saussure qui utilise justement le terme de *masque* : “Qu'on le prenne même au sens répandu, quoique spécial, de souligner au moyen du fard les traits du visage, il n'y aura pas de conflit entré le terme grec et notre façon de l'employer ; car il s'agit bien encore dans «hypogramme» de souligner un nom, un mot, en s'évertuant à en répéter les syllabes, et en lui donnant ainsi une seconde façon d'être factice, ajoutée pour ainsi dire à l'original du mot” (1971 : 277).





Le Livre de L'inquiétude est, dans ce sens (comme on le verra), l'espace privilégié de ce morcellement du corps et de la multiplicité des masques qui le signent. Soares est le signifiant-même de cette absence :

“Je ne me donnais pas parce que je pense. Je ne sais donc ce que je pense réellement. Il n'en serait pas de même si j'avais la foi mais ce ne serait pas ainsi non plus si j'étais fou. En réalité, si j'étais autre je serais un autre” (Inédit n° 4).

Ce fragment pose la problématique dont traite Lacan, quand il affirme : “je ne suis pas là où je suis le jouet de ma pensée (d'où cette impossibilité du sujet à se connaître) ; je pense à ce que je suis, là où je ne pense pas penser” (1975 : 277). Le sujet, partout dans ce texte, n'est qu'un effet de sens :

“Je suis devenu une figure d'un livre, une vie lue. Ce que je sens est (sans que je le veuille) senti pour être écrit qu'on l'a senti. Ce que je pense est aussitôt mélangé aux mots avec des images qui le défont, ouvert en rythmes qui sont tout autre chose. A trop vouloir me remettre je me suis détruit. A force de penser, je ne suis plus que mes pensées mais plus moi-même. /.../ Et, ainsi, en de successives images où je me décris non sans vérité, mais avec des mensonges – je finis par rester plus dans les images qu'en moi-même, tout en me disant jusqu'à ne plus être, écrivant avec l'âme comme seule encre, utile pour rien d'autre que pour écrire avec.” (Inédit n° 133, daté de 279/1931).

De négativisation en négativisation, cette pratique textuelle est la manifestation d'un sujet qui, n'existant que par l'écriture, ne cesse de se déconstruire ; mais alors que cette déconstruction s'effectue par l'écriture, tout l'imaginaire, se liquéfie comme l'encre qui coule d'un visage qui suinte.

L'opposition vérité/mensonge ne peut être vue ici sinon par rapport au décentrement du sujet : “cet autre est l'Autre qu'invoque même mon mensonge comme garant de la vérité dans laquelle il subsiste. A quoi s'observe que c'est avec l'apparition du langage qu'émerge la dimension de la vérité” (Lacan, 1971 : 284/285).





Le nom propre et l'impropre :

Une grande partie de l'œuvre de Pessoa est signée de son propre nom. Mais ce nom, puisqu'on le considère en tant que signature relevant encore du processus poétique dans son rapport au texte et aux autres hétéronymes, joue donc un rôle spécifique et doit être considéré en tant qu'ortho-hétéronyme.

'Pessoa' est le masque d'un des sujets poétiques mais il est, par ailleurs, le nom d'auteur et de son histoire. Alors que les autres noms ont surgi plus ou moins inconsciemment chez le poète, celui-là, même s'il l'a choisi pour devenir un masque, cela n'empêche, il y était lié avant tout processus d'écriture. Tels les noms propres, *Pessoa* désigne quelqu'un porteur de ce nom.

Si, comme on l'a vu, les noms propres deviennent les masques symboliques d'un sujet morcelé, et que, par le nom, les bribes du sujet rentrent dans le code du social, à travers l'acquisition d'une paternité, le nom propre 'Pessoa' relève, par ailleurs, de cette paternité-même, par ce qu'elle opère dans l'histoire du sujet. A travers le rite institutionnalisé du baptême, l'enfant, recevant le nom du père, s'identifie à lui et acquiert, de même, son identité et individualité au sein de la famille, articulation sociétaire.

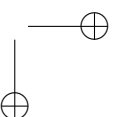
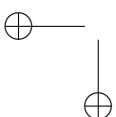
L'attribution d'un nom propre au sujet, du moment où il s'en approprie, est le garant de sa constitution en tant que sujet du symbolique¹¹². Intervenant dans la liaison première entre l'enfant et sa mère, le nom propre vient placer ce dernier à l'angle du triangle œdipien et lui conférer donc, une identité.

Le nom propre chez Pessoa joue ainsi à deux niveaux : dans l'histoire du sujet et dans son rapport au texte. On peut se demander "qu'elle conversation suppose l'écriture pour passer du nom de personne au nom d'auteur ?"¹¹³. Le rôle des Noms chez Pessoa témoigne d'un procès du texte et du sujet en permanente négativisation. Les multiples écritures, relevant de la perte d'identité, deviennent des pactes du sujet avec la mort :

"Il me suffit que ma cellule ait des vitres, à l'intérieur des grilles, et j'écris sur les vitres, sur la poussière du nécessaire, mon nom, en lettres majuscules, signature quotidienne de mon pacte avec la mort" (Inédit n° 83).

112. L'appropriation du nom-du-père peut être entendue dans les termes où A. Compagnon place le concept : "s'approprier, ce serait moins se saisir que se ressaisir, moins prendre possession d'autrui que de soi" (1979 : 351).

113. In A. Compagnon, "Montaigne et le Nom" – *Cahiers de Recherche STD* Automne 80.





Mais cette multiplicité de noms-signatures a un rapport avec ce nom qui a été transmis au sujet, dont il est l'héritier : Pessoa, ce nom marquant, au niveau du signifiant-même, la dissolution du sujet – personne. S'il acquiert son identité à travers le nom, celui-ci, tout en la lui conférant, la lui enlève simultanément. "Pessoa – Personne" marque l'absence, absence à sa place au sein du triangle œdipien : "c'est sans doute exact qu'il se punit de la trahison de la vie envers lui (disparition du Père, écartement de la Mère)"¹¹⁴.

Rentré dans la loi en tant que 'personne', la marque de cette absence va se traduire dans la création hétéronymique. A partir de l'orthonyme – Pessoa –, les hétéronymes surgissent pour suppléer ce manque à n'être – personne. Si, d'un côté, on affirme que la pluralité des noms propres marque la dissolution du sujet et l'éclatement de son identité, il faut souligner, par ailleurs, que cet éclatement n'est possible qu'à partir d'un ordre, d'une loi. C'est là que se joue le nom 'Pessoa' en tant que point de conflit entre l'intégration dans cette loi qui individualise le sujet en lui donnant sa part de liberté, et la perte de cette individualisation : rien – personne.

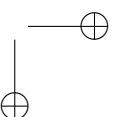
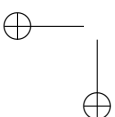
La multiplicité des noms est la marque d'un éclatement du sujet dans le symbolique mais investie d'un désir de réintégration dans l'ordre, ou de création d'un nouvel ordre. S'il y a dissolution, il y a, de même, réintégration, ré-articulation dans un ordre.

Cela est visible dans le fait que les hétéronymes ne surgissent pas simplement comme signifiant la négativisation du Sujet, sa dissolution, mais en tant que noms désignant des espaces et des frontières dans le social. Ils démarquent des champs, des terrains, le système¹¹⁵. Chaque nom masque alors cette désintégration-dissolution du sujet, en la réintégrant dans un espace géographique et social, en lui créant une identité, une histoire, des racines. Tous les noms-masques, chez Fernando Pessoa, ont une histoire, une "biographie".

Pessoa établit les biographies et l'horoscope des hétéronymes Caeiro, Reis et Campos, in *Páginas Intimas e de Auto Interpretação* : "Alberto Caeiro da Silva est né à Lisbonne le /.../ avril 1889, et il y est mort, tuberculeux, le /.../

114. E. Lourenço pose que, à travers son histoire, le poète gardera la marque de cette disparition prématurée du père, en conflit avec l'imposition d'un beau-père, qui éloigne de l'enfant, sa mère (1973 :135 et sv.).

115. Cf. à ce propos, C. Lévi-Strauss : "Le nom propre demeure toujours du côté de la classification. Dans chaque système, par conséquent, les noms propres représentent des quanta de signification, au dessus desquels on ne fait plus rien que montrer" (1962 : 285).





1915. Sa vie, cependant, s'est écoulée presque toute dans une ferme au Ribatejo ;" (1966 : 329). Alberto Caeiro n'a pas fait d'études, il ne sait presque pas écrire, selon Pessoa. Quant à Ricardo Reis, il "est né dans mon âme, le 29 janvier 1914, à 11 heures du soir" et "toute la philosophie de Ricardo Reis se résume dans un épicurisme triste" (*Ibid* : 385/6). Pour Alvaro de Campos, ingénieur, Pessoa raconte : "Alvaro de Campos est né à Lisbonne le 13 octobre, 1890 et a beaucoup voyagé à travers l'Orient et à travers l'Europe, mais vivant surtout en Ecosse" (*Ibid* : 411).

De même, comme on l'a vu, les trois demi-hétéronymes ont un ancrage biographique et social. Si Teive, lui, est baron, appartenant à l'aristocratie avec tout son raffinement de mœurs, de goûts et de sentiments¹¹⁶, Vicente Guedes et Bernardo Soares, par contre, sont deux petit-bourgeois, employés de commerce dans des bureaux commerciaux à Lisbonne. Il est intéressant de signaler le rapport intime de ces deux demi-hétéronymes en ce qui concerne leurs biographies et leur statut social, et celui de Pessoa. Fernando Pessoa a travaillé pendant toute sa vie, dès son retour à Lisbonne en venant de l'Afrique du Sud où il a fait toutes ses études en anglais, comme traducteur dans des bureaux commerciaux à Lisbonne ce qui ne lui permettait pas d'avoir une vie aisée du point de vue économique.

Si le nom propre joue un rôle métonymique dans son rapport au texte, puisqu'il relève d'une position de contiguïté s'inscrivant dans l'axe syntagmatique qu'est le texte et, par là, signifiant le sujet qui en découle, il joue, par ailleurs, un rôle paradigmatique par rapport à tous les autres noms, opérant par sélection et substitution. Ainsi, chaque nom désigne un type spécifique d'écriture avec un type spécifique de sujet qui s'y inscrit.

Si le nom propre marque un espace textuel où s'inscrit le sujet, il délimite aussi cet espace, créant des frontières entre un *dedans* et un *dehors*, un *dedans* individuel – ce qui est propre à chaque sujet, par opposition à un *dehors* social – où le sujet s'intègre par le fait de porter en soi le signe qui le classe. Le nom propre est, alors, le signe par lequel le sujet acquiert sa propriété – propreté. Et, dans le texte – corps impropre du sujet – il légifère, le rendant propre. Il se situe donc dans cette frange entre le propre et l'impropre – l'abject.

116. A noter le fait que Pessoa lui-même, provenait, du côté de sa mère, d'une famille aristocratique et, s'il n'en garde plus le statut, il n'en a pas pour autant perdu la trace. Encore très jeune, Pessoa s'amusait à dessiner les blasons de sa famille maternelle.





L'abjection de soi serait-elle, alors, le moteur de cette nécessité ressentie par le sujet à se nommer constamment, à nommer sa dissolution, ses bribes, ses : fragments, pour les rendre 'propres' par l'accès au signifiant ? Ainsi, le nom propre peut-il être entendu en tant que réorganisation d'un corps senti comme abject : hors-la-loi.

L'abjection de soi s'instaurant "lorsqu'il trouve que l'impossible c'est son être même, découvrant qu'il n'est autre qu'abject", serait alors

"la forme culminante de cette expérience du sujet auquel est dévoilé que tous ses objets ne reposent que sur la *perte* inaugurale fondant son propre être. C'est donc, l'expérience du manque primordial qui fonde l'abjection comme seul signifié, son *signifiant étant ... la Littérature*" (Kristeva, 1980 : 12/13).

Or, ce texte à multiples signatures, relève, donc, d'une expérience de l'abjection. Le sentiment du corps comme abject est justement perçu par Vicente Guedes dans le *Journal Lucide* – partie du *L.D.* qui est restée liée à son nom :

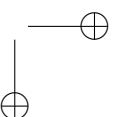
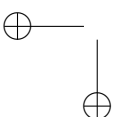
"Toute ma vie n'est qu'un vouloir m'adapter à ceci sans y sentir la cruauté et l'abjection. Il faut un certain courage intellectuel à un individu pour qu'il reconnaisse, sans peur, qu'il n'est qu'un lambeau humain, un avorton survivant, un fou hors des frontières de l'internabilité ; mais il faut encore plus de force d'esprit pour, une fois le fait reconnu, créer une adaptation parfaite à son propre destin, pour accepter sans révolte, sans résignation, sans aucun geste, ou même sans une esquisse de geste, la malédiction organique que la Nature lui a imposée (...)" (Petrus : 53).

Ressenti comme corps abject, le sujet intellectualise, réintroduit l'abjection dans l'ordre, ne serait-ce que celle du signifiant en créant son nom propre. Et le nom qui signe c'est justement *Vi – Sente – voir et sentir*.

L'abjection de soi scinde, brise le sujet. Le sujet, abject, se sent écarté du social, il devient un *jeté* :

"Il y a, autour de moi, une auréole de froideur, une haleine glacée qui repousse les autres. Je n'ai pas encore réussi à ne pas souffrir de ma solitude. L'obtention de cette distinction d'esprit qui permet à l'isolement d'être un repos sans angoisse, s'avérant tellement difficile" (*Ibid* : 51/52).

La première opposition entre dedans/dehors est la marginalisation sociale, c'est-à-dire que, étant abject, le sujet est rejeté par la société qui l'entoure exclu par une frontière de glace, qui peut jouer, à la limite, en tant que protection





contre l'abjection, l'infection : "Celui par lequel l'abject existe est donc *un jeté* qui (se) place, (se) sépare, (se) situe et donc *erre*, au lieu de se reconnaître, de désirer, d'appartenir ou de refuser." (Kristeva, 1980 : 15) C'est, donc, le sujet qui *se place* comme un *jeté* et non pas les autres qui le rejettent. Pour qu'il se sente abject, donc jeté, il a fallu qu'il *se rejette* lui-même, qu'il se pose dans cet espace limite entre lui et l'objet, entre un dedans et un dehors. Il a fallu que le sujet se regarde lui-même (voir) et se sente (sentir) tel : *Vi-cente*. Il se fixe dans l'image, sa figuration extérieure : "Me concevoir du dehors a été mon malheur /.../ Je me suis vu /.../ J'ai subi l'humiliation de me connaître." (Petrus : 53) Les fragments qui composent le *Journal Lucide* de Vicente Guedes sont, tous, l'expression de *l'abjection de soi*.

Bernardo Soares, quant à lui, succédant à Vicente Guedes, n'est pas moins marqué par ce sentiment qui ré-sonne-(*soa*)- chez le sujet et son écriture. Ne se regardant pas au miroir, il écoute ce qui *résonne* dans son fort intérieur :

"J'ai toujours été sympathique envers eux, car mon aversion adulte pour mon aspect, m'a toujours poussé à choisir le miroir comme une chose à laquelle je pourrais tourner le dos." (Inédit n° 21)

L'écriture devient alors un jeu de miroirs que le sujet accepte ou repousse, rejette ou réintègre. L'essence de l'imaginaire étant, selon Lacan, la relation duelle manifestée à travers le symptôme narcissique chez Pessoa, en réalité, ce n'est qu'en se dédoublant que le sujet peut sentir son corps comme abject.

Jeux de miroirs, l'image que le sujet se fait de lui-même s'appuie, fantasmatiquement, dans celle que les autres se font de lui. La séparation Je/autres, n'est qu'un reflet de la scission fondamentale Je/Autre : Mais, tandis que l'abjection de soi est subie par Vicente Guedes comme une humiliation, le baron de Teive, anagramme de Vicente, s'approprie à travers son nom, de cette abjection du corps que Vicente n'arrive pas à réintégrer. Teive affirme alors : "Que l'on se méprise soi-même, d'accord, mais avec dignité." (Petrus : 69, déjà cité)

Et son éloignement des autres se traduit dans un isolement dans sa tour d'ivoire :

"Subitement, j'ai été pris par un désir d'abdication intense, de cloître solide et ultime, une répugnance d'avoir eu tant de désirs, tant d'espoirs, avec une telle facilité externe pour les atteindre et une telle impossibilité intime de pouvoir les désirer. De cette heure tendre et triste, date le début de mon suicide" (Petrus : 72).





La scission narcissique, partout dans le texte, est un jeu d'images multiples où, isolé, le sujet se débat, se nie et dénie :

“Ainsi, ce que je suis est un perpétuel déroulement d'images, attachées ou détachées, faisant toujours semblant d'être extérieures, les unes mises entre les hommes et la lumière, quand je suis réveillé, les autres mises entre les phantasmes et l'absence de lumière, celle qui se voit, quand je dors.” (Inédit n° 254, daté de 2/5/1932)

Le sujet se situe de l'autre côté du miroir ; il devient ses multiples images qui ne sont plus un reflet. Mais, d'autres fois, dans un jeu d'oppositions qui lui est familier, il ne regarde plus le dehors, son image, mais il se place du dehors pour se voir du dedans. D'autres fois encore, il nie l'image et s'enferme dans son espace intérieur :

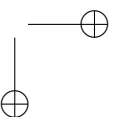
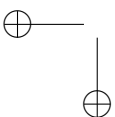
“Je n'ai jamais réussi à me voir du dehors. Il n'y a pas de miroir qui nous montre nous mêmes en tant que dehors, car il n'y a pas de miroir qui puisse nous enlever à nous-mêmes. (...) ainsi, malgré tout ce qu'on puisse désirer, malgré tout ce qui puisse être gravé de moi, je suis toujours ici-dedans, dans la ferme entourée de hauts murs, de ma conscience de moi” (Inédit n° 32).

Dans l'impossibilité de se transposer tout entier, de l'autre côté du miroir, s'ouvrir à la fictionalité des lieux autres, et de sortir donc de son abjection, le sujet les dénie par son éloignement des autres :

“Je ne me soucie pas des autres qui se moquent de moi, parce que tout autour de moi, envers le dehors, il y a un mépris profitable et blindé. Plus terrible que n'importe quel mur, j'ai mis des grilles très hautes pour délimiter le jardin de mon être, de façon à ce que je voie parfaitement les autres mais à les exclure très parfaitement et à les maintenir en tant qu'autres” (Inédit n°337).

Le sujet est le seuil-même de la contradiction, il se nie et dénie constamment, errant entre les images qui se projettent de lui-même. L'abjection est le moteur d'un procès d'errance, qui est, qui devient de l'écriture, non fictionnelle : “Mais lorsque je (me) *cherche*, (me) *perds*, ou *jouis*, alors 'je' est *hétérogène*” (Kristeva, 1980 : 174). Le sujet errant est celui qui traverse et se traverse dans une multiplicité d'images qui sont, on pourrait le dire, des coupures dans le temps, dans l'écriture ou dans son identité :

“Voyager ?





“Pour voyager il suffit d’exister. Pendant la journée je vais comme de gare en gare, dans le train de mon corps, ou de mon destin, penché sur les rues et les places, sur les gestes et les visages, toujours semblables et toujours différents, comme le sont finalement, les paysages.” (Inédit n°142).

L’errance que constitue l’existence peut être vécue comme une inversion du seuil dedans/dehors. Devenir un paysage est-ce une variante de changer de masque ? Le corps étant une matérialité vécue comme superflue il est alors aisé, mais aussi vertigineux, de changer de masques, c’est-à-dire, de changer de corps, d’être aussi bien l’un que l’autre, ni l’un ni l’autre, soit l’un, soit l’autre :

“Personne ne m’a reconnu sous le masque de mes semblables, ni n’a jamais su que c’était un masque, parce que personne ne savait qu’il y a des masques dans ce monde. Personne n’a supposé qu’il y avait toujours l’autre près de moi, et qui, finalement, était moi-même. On m’a toujours jugé identique à moi-même. (...) Savoir tout cela à chaque instant, sentir tout cela dans chaque sentiment, n’est-ce pas cela, être étranger dans son âme-même, exilé dans ses propres sensations ?” (Inédit n° 120).

Le masque est le visage de l’étrangeté-même, la possibilité pour le sujet de fuir sa propre abjection. Il protège le sujet de ce sentiment d’impropreté le rendant «propre» pour les autres :

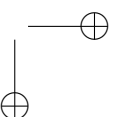
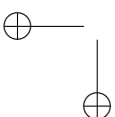
“ /.../ trempé de souillure marron mort, sur les glissements nets des toits superposés, blancs et gris, trempé de souillure marron mort.” (Inédit n° 305)

D’être toujours sur ses limites, de toujours se tenir dans cet espace impossible et intenable de bord, négativisé jusqu’à sa dissolution, de lui ne reste qu’une profonde abjection, ni sujet, ni objet :

“Je suis les alentours d’une ville qui n’existe pas, le commentaire prolix à un livre qui n’a pas été écrit. Je ne suis personne, personne. Je ne sais sentir, ne sais penser, ne sais désirer. Je suis un personnage de roman à écrire, qui passe flou et dérouté sans avoir existé, parmi les rêves de quelqu’un qui n’a pas su m’annoncer.” (Inédit n° 272, daté de 1/12/ 1931)

Le sujet devient absence, dissolution primordiale, avant d’être exprimé, créé comme sujet. L’opposition dedans/dehors devient, ainsi, impertinente car l’absence n’a pas de frontières, ni de limites :

“Et moi, moi réellement, je suis le centre qui n’existe que par une géométrie de l’abîme ; je suis le néant autour duquel ce mouvement tourne, juste





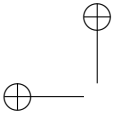
pour tourner, sans que ce centre existe ; il n'a d'existence que pour le cercle qui le contient. Moi, réellement moi, je suis le puits sans murs, mais avec la viscosité des murs, le centre de tout avec rien autour." (*Ibid, ibidem*)

Qu'est-ce que ce texte laisse entendre finalement du sujet dont il est le procès ? Le texte est le procès d'un sujet hétérogène, toujours errant, qui se nie et se renomme constamment, dans un désir de "représenter, cette fois non pas comme des équivalences symboliques mais comme des signes (signifiant/signifié), toutes les expériences hétéroclites (...) qui n'ont pas pu trouver jusque-là une signification mais sont restées des 'sens', 'innommables', en deçà du langage"¹¹⁷.

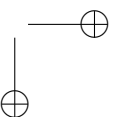
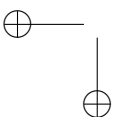
Ces "expériences hétéroclites" se déploient dans une multiplicité de textes, dont le *L.D.* est un exemple frappant car, discontinu, brisé, il est le corps-même d'un sujet morcelé, envahi par un sentiment insupportable d'abjection. Le corps impropre recherche, alors, ce qui est censé lui conférer sa propriété, le nom ; les noms propres par où le sujet se masque. Il est pertinent d'établir le rapport entre cette prolifération de masques, les bords d'un centre vide, et ce qui a trait au "fonctionnement" du *borderline*, posé par Kristeva : "Le moi se lance alors dans la course aux identifications réparatrices du narcissisme, identifications que le sujet éprouvera comme insignifiantes ; 'vides', 'nulles', 'dévitalisées', 'marionnettes'. Un château vide hanté de fantômes pas drôles du tout... 'impuissant' dehors, 'impossible' dedans" (1980 : 60). Telle est, pour nous, le sens donné au "masque". Son statut est de l'ordre de l'imaginaire mais un imaginaire absorbé entièrement par le style – un corps – une écriture et un nom, un lieu. Un imaginaire qui ne se traduit point dans de l'imagination, il n'y a pas ou presque pas de fiction chez Pessoa, mais qui reste lié à la constitution d'une, de plusieurs entités symboliques. À propos du phénomène hétéronymique chez Pessoa, on pourrait conclure par le sens que donne Jean-Louis Baudry au phénomène du masque : "Car, s'il y a bien un masque, il n'y a rien derrière lui ; surface qui ne cache rien sinon elle-même, surface qui, en tant qu'elle suppose un derrière elle, empêche qu'on le considère comme surface. Le masque laisse croire à une profondeur, mais ce qu'il masque, c'est lui-même : il simule la dissimulation pour dissimuler qu'il n'est que simulation" (*in : Théorie d'ensemble*, 1968 : 134. Ce serait peut-être alors plus adéquat de dire que le phénomène hétéronymique chez Pessoa est de

117. Kristeva, «Nom de mort ou nom de vie» In *Cahiers de Recherche STD*, p. 63.





l'ordre de la simulation – du masque – mais presque sans fiction : la vie factice des noms n'est là que pour supporter, 'hors de l'œuvre' l'œuvre-même ; pour *faire œuvre*, si l'on peut dire.





Appendice :

- Lettre à Casais Monteiro – “Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. /.../ E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título. O Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a que dei desde logo o nome de Alberto Caeiro.”
- Petrus : 6 – “V. Guedes suportava aquela vida nula com uma indiferença de mestre. Um estoicismo fraco tôda a sua atitude mental. A constituição do seu espírito condenara-o a todos os anseios ; a do seu destino a abandoná-los a todos.”
- Petrus : 4 [Bernardo Soares] – “Na face pálida e sem interesse de feições um ar de sofrimento não acrescentava interesse, e era difícil definir que espécie de sofrimento êsse ar indicava – parecia indicar vários, privações, angústias, e aquêle sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito.”
- Inédit in : *Persona 3*, p.35 – “Reunir, mais tarde, em um livro separado, os poemas vários que havia errada tenção de incluir no *Livro do Desassossego* ; este livro deve ter um título mais ou menos equivalente a dizer que contém lixo ou intervalo, ou qualquer palavra de igual afastamento. Este livro poderá, aliás, formar parte de um definitivo de refugos, e ser o armazém publicado do impublicável que pode sobreviver como exemplo triste. Está um pouco no caso dos versos incompletos do lírico morto cedo, ou das cartas do grande escritor, mas aqui o que fica é não só inferior senão que é diferente, e nesta diferença consiste a razão de publicar-se, pois não poderia consistir em a de se não dever publicar.”
- Lettre a Casais Monteiro, 13/01/35 – “É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou menos o raciocínio e a afectividade. (...) A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso.”
- In “Pour L’explication de l’hétéronymie” : 103/104 – “Umas figuras insiro em contos, ou em subtítulos de livros, assino com o meu nome o que elas dizem ; outras projecto em absoluto e não assino senão com o dizer que as fiz.”
- *Ibid* : 105/106 – “É que Bernardo Soares, distinguindo-se de mim por



suas ideias, seus sentimentos, seus modos de ver e de compreender, não se distingue de mim pelo estilo do expor. Dou a personalidade diferente através do estilo que me é natural, não havendo mais que a distinção inevitável do tom especial que a própria especialidade das emoções necessariamente projecta.”

- *Ibid, Ibidem* – “Nos autores das ‘Ficções de Interlúdio’ não são só as ideias e os sentimentos que se distinguem dos meus : a mesma técnica de composição, o mesmo estilo, é diferente do meu. Aí cada personagem é criada integralmente diferente, e não apenas diferentemente pensada. Por isso nas ‘Ficções do Interlúdio’ predomina o verso. Em prosa é mais difícil de se outrar.
- Inédit in *Poemas Dramáticos* : 30 – “No fundo não há verso nem prosa...”
- In *Paginas Intimas e de Auto-Interpretação* : 107 – “Outro passo, na mesma escala de despersonalização, ou seja de imaginação, e temos o poeta que em cada um dos seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar. Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica”.
- In *Poemas Dramáticos* : 48 – “Segunda – (...) Quando falo de mais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar”
- *Ibid* : 58 “Primeira – (...) Dói-me o intervalo que há entre o que pensais e o que dizeis...”
- *Ibid* : 41 – “Terceira – As vossas frases lembram-me a minha alma...”
- *Ibid* : 56 – “Terceira – Que voz é essa com que falais ? ... É de outra... vem de uma espécie de longe...”
- In “Lettre sur la g n se des hétéronymes” – “Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, /.../ Num jacto, e   máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a ‘Ode Triunfal’ de  lvaro de Campos – a ode com esse nome e o homem com o nome que tem”.
- In “Pour l’explication de l’hétéronymie” : 104/105 – “distinguir tal composição musicante de Bernardo Soares de uma composição de igual



teor que é a minha. §Há momentos em que o faço repentinamente, com uma perfeição de que pasmo ;”

- *Op. cit.*, p.104 – “Mas, ao passo que o português é igual no Barão de Teive e em Bernardo Soares, o estilo difere em que o do fidalgo é intelectual, despido de imagens, um pouco – como direi ? – hirto e restrito ; e o do burguês é fluido, participando da música e da pintura, pouco arquitectural”.
- Pétrus : 69 – “[Quem abdica] ; Abdique sem lágrimas, sem consolações de si mesmo, senhor ao menos da fôrça de saber abdicar. Despreze-se, sim, mas com dignidade.”
- *In Páginas Intimas e de Auto-Interpretação* : 108 – “Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria”.
- *In “Tabacaria”* de Álvaro de Campos ; “Quando quis tirar a máscara, §Estava pegada à cara”.
- Poema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa :

“O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente”.

- *In Páginas Intimas e de Auto-Interpretação* : 13 – “Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros)”.
- *In Odes*, Ricardo Reis, p. 157 :

“/.../ Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou sòmente o lugar
Onde se sente ou pensa.”
“Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo”.



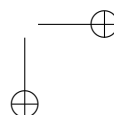
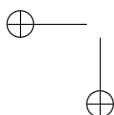


- Inédit n° 4 – “Não me conheço porque penso. Não sei pois o que verdadeiramente penso. Não seria assim se tivesse fé ; mas também não seria assim se estivesse louco. Na verdade, se fosse outro seria outro.”
- Inédit n° 133, daté de 2/9/31 – “Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever como se sentiu. O que penso está logo em palavras misturado com imagens que o desfazem, aberto em ritmos que são outra coisa qualquer. De tanto recompor-me destruí-me. De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu. (...) E assim, em imagens sucessivas em que me descrevo – não sem verdade, mas com mentiras – vou ficando mais nas imagens do que em mim, dizendo-me até não ser, escrevendo com a alma como tinta, útil para mais nada do que para escrever com ella.”
- Inédit n° 83 – “Contento-me com a minha cella ter vidraças por dentro das grades, e escrevo nos vidros, no pó do necessário, o meu nome em letras grandes, assignatura quotidiana de minha escriptura com a morte”.
- *In Páginas Intimas e de Auto-Interpretação* : 329 : “Alberto Caeiro da Silva nasceu em Lisboa a (...) de Abril de 1889, e nessa cidade faleceu, tuberculoso, em (...) de (...) 1915. A sua vida, porém, decorreu quase toda numa quinta de Ribatejo (?);”.
- *Ibid* : 385/6 – “O Dr. Ricardo Reis nasceu dentro da minha alma no dia 29 de Janeiro de 1914, pelas 11 horas da noite /.../ “Resume-se num epicurismo triste toda a filosofia da obra de Ricardo Reis”.
- *Ibid* : 411 – “Álvaro de Campos nasceu em Lisboa em 13 de Outubro de 1890, e viajou muito pelo Oriente e pela Europa, vivendo principalmente na Escócia”.
- Petrus : 53 – “ É preciso certa coragem intellectual para um individuo reconhecer destemidamente que não passa de um farrapo humano, aborto sobrevivente, louco ainda fora das fronteiras da internabilidade ; mas é preciso ainda mais coragem de espirito para, reconhecendo isso, crear uma adaptação perfeita ao seu destino, acceitar sem revolta, sem resignação, sem gesto algum, ou esboço de gesto, a maldição organica que a Natureza lhe impoz.”
- *Ibid* : 51/52 – “Em torno a mim ha uma aureola de frieza, um halo de gelo que repelle os outros. Ainda não consegui não sofrer com a minha



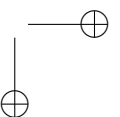
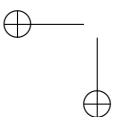


- solidão. Tão difícil é obter aquela distinção de espírito que permita ao isolamento ser um repouso sem angústia”.
- Petrus : 53 – “Conceber-me de fóra foi a minha desgraça (...)”; “Vi-me”; “Soffri a humilhação de me conhecer”.
 - Inédit n° 21 – “Fui-lhes sempre sympathico, porque a minha aversão adulta pelo meu aspecto me compelliu sempre a escolher o espelho como coisa para onde virasse as costas”.
 - Petrus : 69 – “Despreze-se, sim, mas com dignidade”.
 - *Ibid* : 72 – “Tomou-me de repente um desejo de abdicação intensa, de claustro firme e último, uma repugnância de ter tido tantos desejos, tantas esperanças, com tanta facilidade terna de os realizar, e tanta impossibilidade íntima de o poder querer. Data dessa hora suave e triste o princípio do meu suicídio”.
 - Inédit n° 254, daté de 2/5/52 – “Assim o que sou é um perpetuo desenrolamento de imagens, conexas ou desconexas, fingindo sempre de exteriores, umas postas entre os homens e a luz se estou desperto, outras postas entre os fantasmas e a sem-luz a que se vê se estou dormindo”.
 - Inédit n° 32 – “Não consegui nunca ver-me de fora. Não há espelho que nos dê a nós como foras, porque não há espelho que nos tire de nós mesmos. (...) pois, queira o que queira, grave-se o que de mim se grave, estou sempre aqui dentro, na quinta de muros altos da minha consciência de mim”.
 - Inédit n° 337 – “De outros se rirem à minha custa não me importo, porque de mim para fora há um desprezo profícuo e blindado. § Mais terrível do que qualquer muro, puz grades altíssimas a demarcar o jardim do meu ser, de modo que, vendo perfeitamente os outros, perfeitissimamente eu os excludo e mantenho outros”.
 - Inédit n° 142 – “Viajar ? § Para viajar basta existir. Vou de dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre eguaes e sempre differentes, como, afinal, as paisagens são”.
 - Inédit n° 120 – “Ninguem me conheceu sob a mascara de egualha, nem soube nunca que era mascara, porque ninguem sabia que neste mundo há mascarados. Ninguém suppoz que ao pé de mim estivesse sempre outro, que afinal era eu. Julgaram-me sempre identico a mim. (...) Sa-

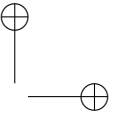
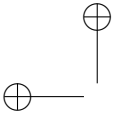




- ber tudo isto a cada minuto, sentir tudo isto em cada sentimento, não será isto ser estrangeiro na própria alma, exilado nas próprias sensações ?”
- Inédit n° 305 – “... molhadamente sujo de castanho morto nos resvalamentos nitidos dos telhados sobrepostos, branco e cinzento, molhadamente sujo de castanho morto”.
 - Inédit n° 272, daté de 1/12/1931 – “Sou os arredores de uma villa que não há, o comentário prolixo de um livro que se não escreveu. Não sou ninguém, ninguém. Não sei sentir, não sei pensar, não sei querer. Sou uma figura de romance por escrever, passando aerea, e desfeita sem ter sido, entre os sonhos de quem me não soube formular”.
 - *Ibid ibidem* – “E eu, verdadeiramente eu, sou o centro que não ha nisto senão por uma geometria do abysmo ; sou o nada em torno do qual este movimento gyra, só para que gyre, sem que esse centro exista senão porque todo o circulo o tem. Eu, verdadeiramente eu, sou o poço sem muros, mas com a viscosidade dos muros, o centro de tudo com o nada à roda”.

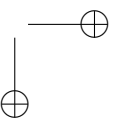
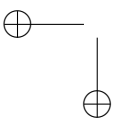






L'expérience du Logos

“L’art est bien d’écouter, non moi, mais le *logos*,
pour savoir dire en accord toute chose — une”.
– Héraclite –





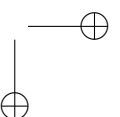
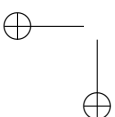
La traversée des langues :

“Poly-logue, multiplication de la nationalité,
transposition de l’Un sur des registres variés
qui s’approchent de plus en plus de l’innommable :
le refoulement ‘originaire’”.
– Kristeva –

On vient de comprendre que le texte fragmenté du *L.D.* est corps morcelé qui se pulvérise à tout moment à travers une logique autre, logique inhérente au langage poétique, et par ailleurs, comment les noms propres deviennent les masques de ce corps en bribes, autant de visages pour dire l’hétérogénéité du texte et la diversité d’écritures. C’est que : si le sujet est en permanente dissolution, il se situe, pourtant, aux abords du langage. Dans une position intenable, il s’approprie de la langue pour se construire, mais ce travail solitaire, douloureux ou jouissant, est aussi déconstruction, dans une infinité de pratiques discursives dont le *Livre de l’Inquiétude* en est la preuve.

Si, comme dit Heidegger, “la parole est la maison de l’être”, si le sujet est condition du langage¹¹⁸, du moment où il y a pluralité de lois dans le régime symbolique, appropriation de plusieurs langues il peut y avoir, de même, identifications multiples de la part du sujet, c’est-à-dire intégration d’altérités, division. En ce sens, le phénomène hétéronymique doit être envisagé en tant que pluralité de *topos*, de lieux qu’occupe le sujet décentré, dans le procès de signifiante : “Son travail est plutôt celui d’une migration, il s’agit de traverser les codes, d’en tapisser, comme les parois latérales d’un voyage, l’espace du texte, à la façon d’une masse qui combinerait entre eux des fragments de gestes pour transformer la ligne des mots en scène d’action verbale”, affirme R. Barthes (*in : Théories d’ensemble*, 1968 :31). Le texte, en tant que production signifiante, est toujours travail sur la langue. Celui de Pessoa relève d’un remaniement de la langue à travers le croisement de plusieurs modalités discursives et d’une appropriation différente de chaque langue qu’il met en œuvre. Assujetti au code, y occupant les limites, le texte s’y soumet pour les dépasser, faisant, cependant, voyage de retour, en suppléant les manques d’un

118. Cf. aussi Benveniste : “C’est dans et par le langage que l’homme se constitue comme *sujet*” (1966 : 259).





réseau fini par une production signifiante infinie. C'est que la traversée des langues dont le texte est l'exemple, est aussi retour à la Langue (qui peut être lue en tant que *lalangue*) totale, antérieure et archaïque. C'est d'ailleurs, au dire de Barthes, la fonction de tout écrivain : "Solitaire, spécial, opposé à tous les parleurs et *écrivains*, est celui qui connaît et ressent les manques de son idiome et imagine utopiquement une langue totale où rien *n'est obligatoire*", langue qui est "faite de creux de toutes les langues, dont l'empreinte se trouve déportée de la grammaire au discours" (*Ibid* : 37/38.).

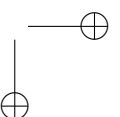
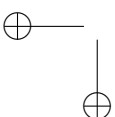
Ainsi Pessoa – Personne – est lieu de retour à cette *Langue totale* ; archaïque ; ses textes, multiples ouvertures de sens, inscriptions de différences, forment un Texte qui, plus que manifestation d'une appropriation de langues, est découverte des racines, de *la-Langue*. Pessoa a lui-même refusé d'écrire selon la nouvelle orthographe adoptée de son temps, s'en tenant à la graphie ancienne des doubles consonnes etc.

Ce phénomène ne peut être analysé qu'à travers la mise en rapport des textes multiples qui forment l'ensemble de l'œuvre du poète. On empruntera à Kristeva le concept d'intertextualité qui, seul, pourra servir pour décrire le rapport entre les langues, une espèce d'*inter-linguisme* intertextuel de Pessoa puisqu'il était bilingue déjà : "le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)"¹¹⁹. Et si le sujet en procès advient à travers une "transformation" et une "absorption" de textes, dans d'autres textes, il faut, pour s'en rendre compte, suivre le procès du sujet à travers son histoire individuelle, l'expérience du bilinguisme.

Deux langues sont en cause, dans un premier temps du procès du sujet : le portugais, langue maternelle, et l'anglais, langue étrangère. En ce qui concerne la langue maternelle, on pourra montrer, d'ores et déjà, que la traversée qu'en fait le sujet la déploie dans plusieurs modalités discursives qui, parfois, prennent racine dans des langues antérieures, comme le grec et le latin. De même, la langue étrangère sera employée dans différents registres. La discursivité est ainsi, dès les premiers abords, marquée par le conflit linguistique lequel ne peut que faire appel à "l'archéologie individuelle" du sujet¹²⁰.

119. Pour compléter cette notion et puisque le sujet n'est récupérable que dans le texte : "à la place de la notion d'*intersubjectivité* s'installe celle d'intertextualité et le langage poétique se lit, au moins, comme double" (Kristeva, 1969 : 145/146).

120. Cf. Kristeva : "La langue maternelle se détruit avec la communauté nationale qu'elle reflète, pour que le rapport à la mère, refoulé, dans l'usage normatif du langage communicatif,





L'Oedipe et le conflit linguistique :

Bien qu'on ait déjà fait référence aux biographies construites par Pessoa pour ses hétéronymes, on n'a cependant pas analysé le parcours historique de Pessoa, lequel est, selon nous, la source du conflit intérieur du sujet qui passe par un conflit d'ordre spécifiquement linguistique, à savoir son bilinguisme causé par le départ, encore enfant, pour l'Afrique du Sud où il a vécu son enfance et sa jeunesse ¹²¹.

Né à Lisbonne en 1888, Fernando Pessoa subit la mort de son père en 1893, à l'âge de cinq ans. Un an plus tard, sa mère connaît celui qui deviendra son deuxième mari, époque qui coïncide avec la création du premier hétéronyme de Pessoa, nommé en français : "Le Chevalier de Pas", et avec lequel Pessoa se correspondait. Ce fait est déjà le symptôme de ce qui deviendra un besoin, une nécessité urgente pour le sujet, celle de s'exprimer, d'expulser de soi des personnages de fiction qui ne le sont cependant pas plus que Pessoa lui-même. L'univers de personnages qui hantent le poète est, dans son imaginaire, peuplé de personnes aussi "réelles" que son auteur :

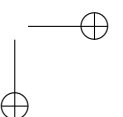
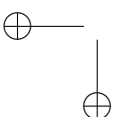
"... aujourd'hui je n'ai plus de personnalité : tout ce qu'il peut y avoir en moi d'humain, je l'ai distribué parmi les auteurs variés dont j'ai créé l'œuvre. Je suis, aujourd'hui, le point de réunion d'une petite humanité qui n'appartient qu'à moi" ¹²².

L'année d'après, quand sa mère se marie à cet homme, consul portugais à Durban, en Afrique du Sud, Pessoa écrit son premier poème qu'il dédie à sa "chère maman" et où il exprime son amour débordant pour elle, amour qui

se marque dans le discours. /.../ le discours qui en résulte, contrairement à l'époque de l'épopée, appelle à une archéologie individuelle plutôt qu'à une cohérence communautaire" (1977 : 466).

121. Pour consulter une biographie détaillée, voir la biographie de Pessoa rédigée par J.G. Simões – *Vida e obra de Fernando Pessoa*, 1981 et J.A. Seabra, 1974.

122. C'est ainsi que Pessoa dévoile sa multiplicité hétéronymique, en la situant, dans ce même texte de 1935, dans son enfance : "J'ai toujours senti, dès l'enfance la nécessité d'augmenter le monde avec des personnalités fictives, des rêves rigoureusement construits par moi, envisagés avec une clarté photographique, compris du dedans de leurs âmes. Je n'avais pas plus de cinq ans et, enfant isolé et ne désirant que l'être, j'avais déjà quelques figures de mon rêve qui m'accompagnaient – un capitaine Thibeaut, un Chevalier de Pas – et d'autres que j'ai oubliés et dont l'oubli, tel le souvenir imparfait de ceux-ci est un des grands regrets de ma vie" (in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, 1966 : 101-102).





dépasse celui qu'il ressent envers son pays¹²³. En effet, il doit se séparer de ce pays natal car, à cause du mariage de sa mère, Pessoa ira vivre à Durban où il débute ses études dans une école catholique irlandaise. À partir de ce moment-là, ses contacts avec la société, l'école, la culture, seront établis en anglais, langue qu'il commence à apprendre et à laquelle il est contraint par le second mariage de sa mère. Le portugais sera, cependant, la langue parlée à la maison et qui fonctionnera comme lien avec sa mère, lien qui était déjà très fort, au Portugal, comme en témoigne le poème cité.

En 1899, Pessoa s'inscrit à la High School de Durban, où il obtient le Form Prize. D'après l'un de ses camarades, Pessoa avait la "préoccupation de parler et d'écrire l'anglais le plus académiquement possible." Son érudition se solidifie par des lectures multiples dans la littérature anglaise. Dickens faisait ses délices, à cette époque-là, il sera lié postérieurement et très intimement à Shakespeare¹²⁴ mais aussi à Walt Whitman, entre autres. Un autre hétéronyme surgit, cette fois avec un nom anglais, Alexandre Search. Et quelques temps après, Pessoa entame sa production de poèmes en anglais. Rentré au Portugal pour un an, il repart à Durban en 1902, où il écrit un poème en portugais, inspiré peut-être, dans la mort de sa demi-sœur. Il s'inscrit, cette fois, à la Commercial School et reçoit le Queen Victoria Prize en 1904, lors des épreuves d'admission à l'Université de Cape Town. Ce ne sera qu'en 1905, à l'âge de dix-sept ans, que Pessoa rentrera définitivement au Portugal et, deux ans plus tard, subit sa première séparation d'avec sa mère qui retourne à Durban. A cette époque, Pessoa avait commencé à écrire un journal intime en anglais, journal qu'il interrompt, cependant, tout de suite après l'avoir commencé.

Ce sera au Portugal, plus précisément à Lisbonne, que Pessoa vivra jusqu'à 1935, date de son décès. Il fait la découverte enthousiaste de la littérature portugaise, s'intéressant tout de suite à tous les mouvements ou revues litté-

123. Poème que l'on traduit de la sorte : "Oh, pays du Portugal /Oh, pays où je suis né /Pour autant que je les aime /Je t'aime pardessus tout".

124. Il est intéressant de citer ici la remarque de Pessoa à propos de Shakespeare : "On ne peut pas admettre, quelqu'un qui écrit sa Langue natale à moins qu'il ait quelque chose à dire qu'il ne puisse dire qu'en parlant cette langue. A Shakespeare, son point fort, c'est qu'il ne pouvait être qu'anglais. Aussi naquit-il en Angleterre et écrivit-il en anglais. Ce qui peut être aussi bien dit dans une langue comme dans une autre ; il vaut mieux ne pas le dire." (1966 : 151) Par cette remarque, on peut se rendre compte du rôle spécifique que jouaient les langues maternelle et étrangère pour le poète, à cette époque.



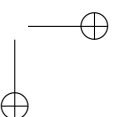
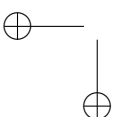


raires de son époque. Il gagnait sa vie grâce à des petits travaux de traduction de correspondance anglaise et portugaise pour des bureaux commerciaux, ce qui lui permettait de dédier la plupart de son temps au déploiement de l'œuvre si hétérogène qu'il nous a laissée. Participant dans le mouvement moderniste qui a eu lieu autour de la création de la revue *Orfeu*, c'est justement lui qui marquera le virage de la littérature portugaise envers le modernisme européen.

L'importance du bilinguisme dans l'écriture pessoane, il faudra commencer par l'analyse du procès constitutif du sujet qui passe, à notre avis, par l'analyse du rôle que chacune des deux langues a joué dans ce procès. Le portugais, langue maternelle, ne peut pas être placé au même rang que l'anglais, langue étrangère. D'abord, la définition même de *Langue maternelle* ne le permet pas, car, comme signale J.A. Milner, "on peut toujours la prendre par un côté qui l'empêche de faire nombre avec d'autres langues, de s'ajouter à elles, de leur être comparée" (1978 : 16). Par ailleurs, la langue maternelle ne fonctionne pas uniquement pour le sujet, en tant que passage de l'état présymbolique à l'intégration dans le symbolique et donc dans le triangle œdipien, mais elle fonctionne, dans ce cas particulier, en tant que rapport à la mère. Si, dans un premier temps, la rentrée dans le symbolique et l'identification au "nom-du-père" écartent le sujet de la liaison avec la mère, le fait qu'un "deuxième conflit œdipien" soit subi par le sujet, quand, à l'âge de sept ans, il doit apprendre l'anglais, malgré lui, à cause du mariage de sa mère, puisque un "père selon la loi" le lui impose, la langue maternelle sera, à partir de ce moment de fracture, le lien, le seul, qu'il pourra maintenir avec sa mère. Et une première identification à la "loi du père" ayant dû se produire, une deuxième se succède exigeant, à nouveau, du sujet, un champ disponible pour assumer cette "étrangeté". Car, "s'approprier l'étranger, ce n'est pas devenir le propriétaire. C'est se rendre soi-même propre à pouvoir l'accueillir, donc se rendre autre au contact de l'autre" au dire de Heidegger (1976 : 129).

C'est en réalité dans sa deuxième langue que le sujet formera son "être social" car c'est dans cette langue qu'il rentre à l'école et acquiert la culture en société. Or, des exégètes¹²⁵ de Pessoa considèrent la langue anglaise comme

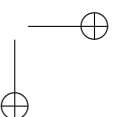
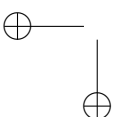
125. Jorge de Sena, dans son introduction aux *Poemas Ingleses* de Fernando Pessoa (édition bilingue, s.d. : 14), pose l'anglais comme langue d'enfance du poète : "Pessoa est, en réalité, et l'a toujours été, un 'naturalisé' dans une langue et dans une culture qu'il n'avait pas reçues dans son enfance et dans son adolescence, et dans lesquelles il s'est intégré par des actes d'intelligence et, peut-être aussi, parce que ses poèmes anglais n'ont pas eu l'accueil britannique





la langue d'enfance du poète, alors que le portugais serait sa langue (et culture) acquises. Il n'est possible une telle perspective que s'ils oublient justement cette toute première enfance vécue à Lisbonne et qui marquera inéluctablement son procès, car l'avènement à la langue s'est fait justement dans l'idiome lusitanien. Cependant, et on y reviendra, on doit considérer que la langue maternelle fonctionnera aussi en tant qu'acquisition *à posteriori*, une deuxième acquisition qui n'est qu'un retour dans la langue enfantine, peut-être déjà oubliée. En fait, elle est reprise lors de son retour au Portugal à l'âge de dix-sept ans. L'interférence, donc, d'une deuxième langue – l'anglais qui sera toujours selon notre point de vue, la langue étrangère – crée alors ce que Kriteva appelle un "décentrement de la langue nationale – de la langue maternelle". Et, encore une fois, comme Mallarmé, "la langue maternelle demeure la valeur primordiale, et l'écho de la langue étrangère n'est là que pour faciliter le "jeu" et "l'ouïe" individuels, pour en faire un "instrument individuel", mais pour le reverser en fin de compte à la langue maternelle : "en user à part et le dédier aussi à la Langue" (1974 : 541). Par ailleurs, la langue maternelle est marquée par "l'absence" du père, un père mort trop tôt. Or, selon les propos de J. Lacan, si le sujet accède au "Nom-du-Père", lequel est "signifiant de la fonction paternelle ou avènement du père au champ de l'Autre, ordre symbolique" (A. Lemaire, 1977 : 142), alors il y a identification au Père et donc, déclin de l'œdipe. Mais, "si la position du père est mise en question, l'enfant demeure assujéti à sa mère" (*ibid, ibidem*) ce qui est le cas de Pessoa. L'absence du père, par décès, marquera peut-être dans le sujet le dérangement du procès œdipien. Et on peut en déduire qu'il sera en perpétuelle "quête du père", "dont la rencontre, au dire de Eduardo Lourenço, lui rendrait cette *unité* mythique détruite par l'absence" (1973 : 106). A ce fait vient se superposer un autre qu'on a déjà signalé, à savoir, la simultanéité de la mort du père avec le surgissement du premier hétéronyme, le Chevalier de Pas. Du "nom-du-père" – Pessoa – auquel il n'a pas eu le temps de s'identifier, il ne lui reste qu'absence – Personne – et quête de personnes – autres qui ne suppléent pourtant pas le vide causé par l'absence du père. Si cette *absence* n'est pas explicitement signifiée dans ses textes, on trouve cependant un aveu dans le *L.D.* :

"C'est le manque-même d'un véritable Dieu qui est le cadavre vide du haut que tout naïvement il attendait". On oublie ici la "vraie enfance" du poète, où l'acquisition du portugais le constitue comme sujet parlant et l'attachera, pour toujours, à sa mère.





ciel et de l'âme fermée" (Petrus : 40). De même qu'il a dû devenir "autre" pour accéder à une "loi autre", celle du beau-père, de même l'appropriation de la langue maternelle sera faite non pas à travers le "Nom-du-Père" ou pas seulement, mais à travers une multiplication d'altérités, de noms-autres.

L'entrée dans la langue maternelle qui fait du sujet un sujet *unaire*, la loi-du-père étant défaillante, sera toujours marquée par des irrptions dans le symbolique, de l'attache présymbolique à sa mère. Et l'écriture deviendra, comme on a pu le constater, corps morcelé d'un côté, pluralité de registres, de langues, de *personae*, de noms, d'un autre. C'est bien le cas signalé par Kristeva : "c'est dans la *dénotation* du langage, ainsi dépendant de la fonction paternelle, que peuvent se marquer – dans certaines conditions touchant à l'économie du sujet – les réactivations de la phase précœdipienne" (1974 : 605).

Pessoa se situe dans le nœud du conflit entre le désir d'accès à l'universalité symbolique de la langue, qui en est sa volonté manifeste, et le désir (inconscient) de faire émerger la "singularité archéologique" de cet affect non dicible qui le hante, le sémiotique. C'est ce clivage qui produit l'écriture tournée du côté de la mère et donc, le fonctionnement de la langue maternelle en tant qu'espace du rapport innommable à la mère. C'est ce qui fait que, dans ce cas, la langue maternelle ne soit pas rangée dans une classe de langues, puisqu'elle est le support social de ce qui, justement, fait qu'elle soit incomparable à toute autre, à savoir "lalangue" telle qu'elle a été définie par Lacan. C'est ce *surplus* qui passe à travers la langue dite maternelle qui fait qu'il y ait en plus de la langue, de l'inconscient : "Il y a un point où la langue et le désir inconscient s'articulent. Ce point /.../ c'est lalangue ou l'être parlant, le parlêtre" (Milner, 1978 : 66).

Dans le rapport entre le maternel et l'étrangeté, ce "surplus" qui traverse la langue sera mis en évidence.

Le maternel et l'étrangeté :

Poursuivant l'analyse du conflit qui scinde le sujet entre une identité refoulée, celle du "nom-du-père", et une étrangeté assumée avec le "nom d'un père" qui lui a été imposé, on essaiera d'établir les types d'investissements opérés par le sujet dans son appropriation des deux langues. Elles fonctionnent





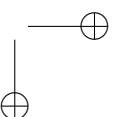
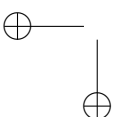
comme termes d'une opposition qui se place à un niveau beaucoup plus profond que celui de l'espace textuel, le niveau du phénotexte.

Clivé entre une identité et une étrangeté prise comme identité autre, le sujet subit une négativité si profonde qu'elle le marque avant-même les langues, puisqu'elle scinde le symbolique : “ *l'ambivalence* pulsionnelle agit vis-à-vis de *l'étrangeté*, c'est à dire d'une altérité qui est avant tout *l'autre langue (...)*. Mais *L'étrangeté* n'aura servi que comme moment de la négativité textuelle : lorsque l'étrangeté voudra se fixer comme identité, valeur, continent à soi, le procès qui agit le texte lui refusera ce fixisme et lui indiquera que *l'étrangeté ne peut être*, sinon comme cause du procès, (comme négativité)” (Kristeva, 1974 : 543).

Dans sa traversée des langues portugaise et anglaise, on remarque que le sujet s'inscrit différemment dans chacune de ces langues. Si son écriture en portugais est dénégaration des pulsions, qui investissent toutefois le texte à un niveau inconscient – le refoulement opérant au niveau du signifié, étant prohibition de certains thèmes, d'où le silence, les inter-dits qui véhiculent *lalangue* –, sa production anglaise, par contre, est marquée par le fait que le sujet assume sinon ses pulsions inconscientes, du moins son désir sexuel au niveau du signifié, dans un langage qui ne transgresse pourtant pas les lois du signifiant. Or, à travers le procès du sujet, à travers son passage successif d'une langue à une autre, le même phénomène que Kristeva décèle chez Mallarmé y est visible : “traverser les langues suppose, comme nous le voyons dans les noces meurtrières entre la poésie et le concept, une *relation érotique* avec le domaine à traverser : une *identification* provisoire avec lui, une absorption de ses particularités et, enfin, un *rejet* de l'ensemble compris dans les limites d'autant radical que l'assimilation a été complète.” (*ibid, ibidem*).

C'est ce qui explique, peut-être, que quelques-uns de ses poèmes anglais soient considérés par son auteur comme érotiques, alors qu'il refoule ses pulsions dans son écriture en portugais et, même, dans sa vie intime, comme dans les lettres d'amour que Pessoa a écrites à la seule femme (exception faite à sa mère) pour laquelle il a eu de l'affection : Ofélia.

Deux textes anglais sont témoins d'un désir qui est rapporté à l'Antiquité et fixé dans des personnages mythiquement acceptés, pour qu'il puisse accéder au langage. Voici le poème *Epithalamium*, (1913), dont on cite un extrait (XIV) :

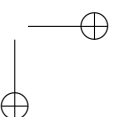
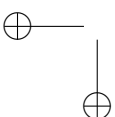




“The bridegroom aches for the end of this and lusts
To know those paps in sucking gusts,
To put his first hand on that belly’s hair
And feel for the lipped lair,
The fortress made but to be taken, for which
He feels the battering ram grow large and itch.
The trembling glad bride feels all the day hot
On that still cloistered spot
Where only her nightly maiden hand did feign
A pleasure’s empty gain.
And, of the others, most will whisper at this,
Knowing the spurt it is ;
And children yet, that watch with looking eyes,
Will now thrill to be wise
In flesh, and with big men and women act
The liquid tickling fact
For whose taste they’ll in secret corners try
They scarce know what still dry”
(*Poemas Ingleses* : 140/142).

Et encore le poème *Anthinous* (1915), dont on cite aussi un extrait (22) :

“Even as he thinks, the lust that is no more
Than a memory of lust revives and takes
His senses by the hand, his felt flesh wakes,
And all becomes again what was before.
The dead body on the bed starts up and lives
And comes to lie with him, close, closer, and
A creeping love – wise and invisible hand
At every body – entrance to his lust
Whispers caresses which flit off yet just
Remain enough to bleed his last nerve’s strand,
O sweet and cruel Parthian fugitives !”
(*Ibid* : 96).





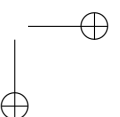
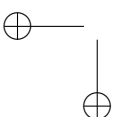
L'un comme l'autre, ces poèmes verbalisent l'érotisme mais sous des aspects diversifiés. Tandis que *Epithalamium* exprime l'érotisme qui se cache dans une forme rhétorique de longues traditions, où le désir sexuel atteint le "bon" objet, l'autre sexe, il n'en est pas de même en ce qui concerne *Anthinous*. Bien que le choix du thème relègue l'érotisme dans un monde fantastique qui évoque l'histoire, il y a, cependant, manifestation d'un choix d'objet homo, c'est-à-dire désir du même sexe. L'homosexualité ainsi que la pulsion de mort traversent le texte qui néanmoins est bien cadré dans un thème tout à fait mythique et accepté.

Avec J. de Sena, on est d'accord pour dire que "certainement, et comme on l'a déjà signalé, Pessoa voulait se purger (...) des obsessions qui le poursuivaient". Et, à propos de la forme d'expression dans *Epithalamiu*, il constate que "les vers, où les mesures sont d'une plus grande alternance que dans *Anthinous*, et qui emploient de la même façon une rime variée, n'arrivent pas à équilibrer un certain artificialisme esthétisé de la diction avec la grossièreté recherchée de certaines suggestions, et encore moins avec le ton d'un paroxysme érotique, constamment enflammé, qui est le sien, et qui relève, on dirait même, de la masturbation" (Préface, *Poèmes Anglais* : 76).

Ces poèmes relèvent, tous les deux, d'un langage académique, là où ils évoquent le sexuel, tandis que sa production en portugais, polyphonique, appartenant, dans certains cas, à une appropriation inouïe de la langue, dénie la sexualité. Dans un fragment du *L.D.*, par contre, la dénégation est manifeste car il en parle explicitement :

"Peut-être parce que la sensualité réelle n'a pour moi aucun intérêt – ni même mental ou de rêve – mon désir s'est transmué en ce qui, en moi, crée des rythmes verbaux ou bien les écoute chez les autres" (Petrus : 35).

Cette "transmutation" dont il parle consiste dans le passage du désir sexuel du plan du signe (du signifié) au plan de la chaîne signifiante (brisant le rapport signifiant/signifié). Cependant, la dénégation y est présente, le sujet finit par affirmer ce qu'il nie, la sensualité "mentale", c'est-à-dire consciente, intellectualisée, et de "rêve", c'est-à-dire au plan de l'imaginaire mais quand il est libéré par l'état de sommeil. Il s'interdit le sexuel même au niveau inconscient et il refoule donc ce désir par dénégation. Cette émergence du pulsionnel dénié dans le rythme, dans la chaîne signifiante, est l'expression – expulsion non assumée mais toujours présente de ce qui lie la langue à *lalangue*. Et on se





rapporte à ce propos à Lacan, en ce qui concerne la place que le sujet occupe dans la chaîne discursive : “La place que j’occupe comme sujet signifiant est-elle, par rapport à celle que j’occupe comme sujet signifié, concentrique ou excentrique ? Voilà la question” (1971 : 276). Il y a sûrement quelque chose de décentré dans ce rapport du sujet au sexuel, nié en portugais mais qui ne cesse de faire symptôme, justement.

En effet, le sujet qui émerge à travers ces textes est toujours quelque peu excentrique donc, il est l’Autre qui parle, car “ il ne s’agit pas de savoir si je parle de moi de façon conforme à ce que je suis, mais si, quand je parle, je suis le même que celui dont je parle” (*ibid, ibidem*). Et, par conséquent, il est intéressant de poursuivre l’analyse du fragment en cause, (“Ma patrie est la langue portugaise”), où il nie le sexuel, le transmuant dans un amour de la langue, un attachement de l’ordre de l’affection au signifiant. Et il faudra, de surcroît, le mettre en rapport avec la lettre écrite à J.G. Simões, son biographe, en 1957, à propos d’*Anthinous* et d’*Epitralanium* et qui est publiée dans sa biographie même :

“Il y a, en chacun de nous, pour peu qu’il se fixe dans l’obscénité, un certain élément de cet ordre-là, dont la quantité varie évidemment suivant la personne. Vu que ces éléments, aussi petits soient-ils, sont une gêne dans certains processus mentaux supérieurs, j’ai décidé, à deux reprises, de les éliminer par le simple processus de les exprimer intensément. C’est en cela qu’est basé ce qui sera pour vous, la violence entièrement inattendue et révélée de l’obscénité qui figure dans ces deux poèmes-là – et surtout dans *Epithalanium*, qui est direct et bestial –. Je ne sais pas pourquoi j’ai écrit l’un comme l’autre de ces poèmes en anglais” (1981 : 510).

Selon J. de Sena, l’une des causes qui aurait amené le poète à choisir l’anglais pour exprimer une sexualité non totalement refoulée, serait le fait, d’ailleurs prévu par Pessoa, qu’il ne soit pas facile, à un lecteur portugais, d’accéder à cette langue et aussi, le soupçon que ces poèmes-là ne seraient pas publiés en Angleterre vu le puritanisme de ce pays.

Nous nous tiendrons à l’analyse du texte de cette lettre, plutôt que d’exploiter les hypothèses de l’auteur. Deux mots y prennent relief, à savoir “obscénité” et “bestial”, qualifiant des poèmes qui ont une fonction expurgatoire. En outre, il y a l’énigme que le poète formule pour lui-même vis-à-vis du choix de la langue anglaise.

Tout en parlant d’ “obscénité” et de “bestialité”, l’auteur attribue un ju-

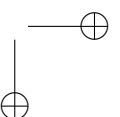
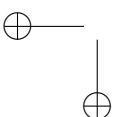




gement moral à l'érotisme qui se dégage de ces deux poèmes. Par ailleurs, le mépris exhalé dans ses paroles relève d'un distancement qu'il cherche à manifester envers la problématique sexuelle. Le sujet sépare du *je* ce qui est *obscène*, comme ne lui appartenant pas et *objectivise* l'obscénité qui lui devient ainsi extérieure. L'acte-même d'écriture relève de ce besoin d'expulsion de la pulsion qui est apprivoisée dans son corps, et par ce biais, d'un besoin de purification. Les poèmes peuvent être lus, alors, comme des actes cathartiques d'expulsion de la souillure, de la saleté qu'il porte en soi mais en la déniait. Et on rappelle ici tous les fragments du *L.D.* que l'on a cités, à propos du corps impropre. En fait, ce n'est pas par cet acte purificateur isolé que le sujet se délivre de la saleté qu'il porte en soi. Certains fragments du *L.D.* en sont la confirmation. Dans ces textes, un halo de pudeur, une interdiction ou un tabou empêchent l'expulsion complète par la parole. Le mépris de soi-même, le fait qu'il se considère un être abject, un "lambeau humain" ne sont que des actes d'intellectualisation, mais aussi de défense vis-à-vis de cette souillure qui l'envahit et ne le laisse pas se déployer lui-même. Ainsi, l'écriture du *L.D.* est pleine d'*inter-dits*, de contradictions, de rythmes suggérés, d'associations signifiantes où l' "impropreté" fait irruption mais toujours déjà déniée.

Alors, revenant à cette lettre, on constate que le choix de l'anglais comme moyen cathartique va de pair avec la rétention des pulsions au niveau du signifié, dans le *L.D.* écrit en portugais, comme partout, dans l'œuvre ortho ou hétéronymique, exception faite à Álvaro de Campos, dont les textes exhalent un sadomasochisme léger et qui est considéré par Pessoa lui-même, comme hystérique, apparenté au féminin.

L'anglais, comme on l'a, à maintes reprises, référé, est langue d'imposition et véhicule cette "étrangeté" du sujet face à elle. Éloigné de cette langue qui pourtant lui est proche puisqu'elle le tient inséré au social, il se crée une distance entre lui et la place qu'il y occupe. Le sujet, en tant que fusion, lieu de liaison à la mère, est décentré de la place qu'il occupe par rapport à cet espace de la langue étrangère. Par contre, "analyser l'identique", dans ce cas, la langue maternelle, "c'est d'abord explorer les virtualités sémiotiques de la langue" (1974 : 543). Et parler l'anglais, c'est, au niveau inconscient, parler cette étrangeté, devenir étranger par rapport à la souillure qu'il porte en soi. Par l'étrangeté de la langue, le sujet expulse, rend étrangère l'obscénité qui dérange sa pudeur. Elle devient objet du et dans le langage et, délimitée, elle s'en écarte : "Disons seulement ici, à titre introductif, que la littérature mo-

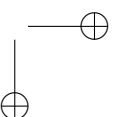
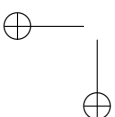




derne, dans ses variantes multiples, et lorsqu'elle s'écrit comme le langage enfin possible de cet impossible qu'est la subjectivité ou la non-objectivité, propose en fait une sublimation de l'abjection. C'est ainsi qu'elle se substitue aux fonctions qu'accomplissait jadis le sacré, aux confins de l'identité subjective et sociale. Mais il s'agit d'une sublimation sans sacré. Déchue" (Kristeva, 1980 : 34).

Le problème de l'abjection en ce qui concerne la langue maternelle est d'un tout autre ordre. Si cette langue est érotisée, juste parce qu'elle fonctionne du côté de la mère, elle n'en est pas moins code, loi, qui, étant lié à la mère, oblige le sujet à se défendre de l'abjection comme de l'inceste. Et, à ce propos, on cite encore J. de Sena : "l'œuvre poétique de Fernando Pessoa, excepté ces deux poèmes en anglais, c'est comme le "noche oscura" du sexe, le désert de la privation absolue, "normale" ou "anormale", de l'affectivité érotique, et, plus qu'un autre, c'est Álvaro de Campos qui représente ce rôle tragique, qui, paradoxalement, était et devient une nouveauté dans la poésie portugaise, où tant de prétendue ou bien authentique sublimation idéalisée, où tant de déclamation superficiellement passionnée joue le rôle d'érotisme et d'amour" (in Préface aux *Poemas Ingleses* : 31).

Dans la langue maternelle, il n'a pas besoin d'expulser sa sexualité au niveau du signifié car, le verbe est corps : "les mots sont pour moi des corps palpables, des sirènes visibles, des sensualités incorporées" (Petrus : 35). Le paradoxe porte, en son sein-même, la clé de lecture car, y aurait-il besoin de parler de "ça" dans sa langue maternelle, quand "ça" parle au niveau de la chaîne signifiante, traversant le sens, le déconstruisant pour que le "parlêtre" s'y infiltre et émerge ? Par ailleurs, une fois la sexualité refoulée, ne serait-il pas plus simple de l'assumer dans une altérité/étrangeté ? L'anglais semble fonctionner, dans le système scriptural qui est le sien, en tant que type de discours hétéronymique, hétéro-texte ou hétéro-*topos*, lieu cathartique de ce qu'il y a de refoulé chez le sujet. Placé dans ce champ symbolique, il se purifie à travers une pratique très codifiée et légiférée : "Cependant, et c'est un très curieux détail, il sentait très bien à quel point cette langue-là qui était la sienne (l'anglais) n'était pas *courante* mais littéraire – en réalité, bien qu'il la domine parfaitement, et qu'il en fasse son moyen de vie commerciale, (...) il se décide à publier en anglais – en même temps que, paradoxalement, il était, en anglais, infiniment moins avant-gardistes qu'il ne l'était simultanément





ment en portugais”¹²⁶. L’effet cathartique de ces deux poèmes est dû au fait que, tel un processus analytique, le matériel fantasmatisque de l’imaginaire traverse le symbolique pour atteindre l’inconscient, le réel. Ici, c’est la *fiction*, un encodage mythique prenant racines dans l’Antiquité grecque et latine, qui fonctionne en tant que travail qui conduit les fantasmes de l’*imaginaire* au *symbolique*, et fait advenir le *réel*.¹²⁷

La langue maternelle, par contre, c’est l’espace du symbolique où se heurte dans un permanent conflit, le sémiotique, lieu du corps démembré, pulsionnel, mais toujours refoulé, non assumé, parce que, sur cette langue, du moment où elle fonctionne du côté de la mère, pèse la *faute* de l’inceste, dont le sujet se défend. Le rapport à la mère est rejeté, et c’est comme *rejet* qu’il dérange la chaîne signifiante. Accédant au symbolique, le sujet renferme cette enfance liée à la mère : “Ce qui le *sépare* de l’Enfance, ce qui l’a rendue en un royaume fermé, plus jamais atteint, d’où il se regardera éternellement *culpabilisé*, indigne d’y avoir accès, ce fut un geste ou un acte ou une velléité en rapport avec son expression érotique, geste ou acte qu’il n’a pu intégrer, plus jamais, dans l’image mortelle de soi” (Lourenço, 1973 : 135). C’est cette *faute* qui agit en lui, comme le poids de toute une “culture culpabilisante qu’est, au dernier degré, la culture occidentale chrétienne, /.../ c’est le sexe qui assume dès le rapport biblique, le poids de la faute” (*Ibid* : 35). Cette *faute*, dont le sujet gardera pour toujours la marque au niveau inconscient, ne serait-elle pas ce désir de la Mère, qui lui est interdit par un père et une loi étrangère ? Sous le “nom-du-père” le sujet fait, alors, acte d’abdication de sa sexualité, comme le signale E. Lourenço à propos de la culture occidentale (et on ajouterait, plus spécifiquement, toute la charge de puritanisme de l’éducation anglaise à cette époque-là), sexualité qui s’inscrit, néanmoins dans sa production poétique portugaise, mais par dénégaration. Il fait donc, une transposition de l’amour de la mère vers l’amour de la langue (portugaise) et celle-ci devient donc, le support de *lalangue*. La langue, lieu du social, est cependant, ce qui permet que quelque chose qui ne peut pas être dite passe à travers elle, en occurrence, l’amour de la mère :

“Je n’ai aucun sentiment politique ni social. J’ai pourtant, dans un sens, un

126. (J. Sena, *Ibid* : 16, 36). Bien qu’on ne soit pas tout à fait d’accord avec Sena, surtout quand il pose l’anglais comme la véritable langue de Pessoa, il vient confirmer, cependant, notre point de vue, en affirmant le caractère normatif et littéraire de son discours en anglais.

127. Cf. J. Lacan, *Séminaire XX – Encore*, 1975 : “Le Savoir et la Vérité”.





haut sentiment patriotique. Ma patrie est la langue portugaise. Je ne ressentirais aucune peine si on envahissait ou assiégeait le Portugal, du moment où je ne serais pas gêné personnellement. Mais je hais, avec une véritable haine, avec la seule haine que je sens, non pas celui qui écrit mal le portugais, non pas celui qui ne sait pas la syntaxe, non pas celui qui écrit dans une orthographe simplifiée, mais la page mal écrite, telle une vraie personne, la fausse syntaxe, tel celui qu'on a giflé, l'orthographe sans upsilon, tel un crachat direct qui m'écœure indépendamment de celui qui l'a craché" (Petrus : 36/37).

Ainsi, comme Mallarmé, Pessoa pourrait dire que le poète est un patriote, qui, pourtant, "est moins fidèle à la langue nationale qu'à une rythmique" innée "universellement inconsciente, quoique scellée aussi dans l'idiome national" (Kristeva, 1974 : 542). La langue devient lieu sacré et intouchable, en tant que maternelle, le sujet la défend (se défend) du viol, parce qu'il la désire (parfaite) :

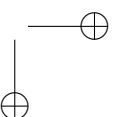
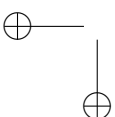
"Oui, parce que l'orthographe, aussi, est quelqu'un. La Parole est complète, vue et écoutée. Et le gala de la translittération gréco-romaine l'habille de son véritable manteau royal, à travers lequel elle devient dame et reine" (*ibid, ibidem*).

Un autre aspect de l'amour de la langue (maternelle) est le plaisir éprouvé dans la lecture de textes portugais :

"Je me rappelle, comme ce que je vois en ce moment-même, cette nuit où, encore enfant, j'ai lu pour la première fois, dans un recueil, le célèbre passage de Vieira sur le roi Salomon. "Salomon fit faire un palais ...". Et j'ai continué à lire jusqu'à la fin, tremblant, confus ; puis, j'ai rompu en larmes heureuses, qu'aucun bonheur réel, ni aucune tristesse de la vie ne me feront imiter" (*ibid, ibidem*).

C'est curieux qu'il exprime, juste à propos de l'amour de la langue, un souvenir d'enfance où un flot d'émotions si intense a dû se produire aussi envers sa mère. Il y a, nous semble-t-il, attachement à la mère à travers un déplacement de l'objet d'amour, de la mère à la langue, et alors, toute l'écriture ne fait que, par métonymie, signifier cette demande d'amour :

"Ce mouvement hiératique de notre claire langue majestueuse, cet énoncé d'idées dans les mots inévitables, écoulement de l'eau à cause du déclive, cette stupeur vocalique où les sons deviennent des couleurs idéales – tout cela m'a troublé d'instinct telle une grande émotion politique" (*ibid, ibidem*).





Le sujet s'éprend de la langue, langue qui n'est plus loi, mais devient sonorité, corps palpable, espace de protection et de sécurité. Le désir de retour à un temps archaïque est cependant dénié :

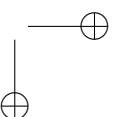
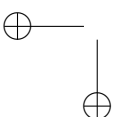
“Et, j'ai dit, pleuré ; aujourd'hui, en m'en souvenant, je pleure encore. Ce n'est pas le regret de l'enfance, non, car je n'en regrette rien ; c'est le regret de l'émotion de ce moment-là, la peine de ne plus pouvoir lire pour la première fois cette grande certitude symphonique” (*ibid, ibidem*).

L'ensemble du fragment 5 qu'on vient de citer longuement car il est paradigmatique de l'ensemble des fragments du livre, intègre la problématique du rapport à la mère à travers la langue maternelle, dont on a parlé au chapitre : “Le Corps Fragmentaire”. Ce fragment dit, tel l'épisode du baiser de Proust, le rapport intense à la mère à travers la langue, dans une mise en abyme de la langue. Le sujet parle de son écriture-lecture, et même dans ce langage *méta*, l'investissement pulsionnel fait irruption, par *rejet*, par dénégation, ce qui, précisément rend le registre méta un abyme, en abyme. C'est là que s'articule le conflit du sujet en tant que moteur du procès de signifiante : entre le désir d'atteindre la Langue, dans un espace a-subjectif, et le refoulement qui, *inter-dit*, se dit quand même, à savoir, l'union première avec la mère. Là, commence le travail poétique qui dit la *vérité*, dans un langage qui fuit la logique imposée par la Langue : “C'est en quoi la poésie a affaire à la vérité, puisque la vérité est, de structure, ce à quoi la langue manque, et à l'éthique, puisque le point de cessation, une fois cerné commande d'être dit. /.../ point de cessation qu'on pourrait aussi dire point de poésie : pour tel, c'est la mort, pour tel l'obscène, pour tel le sens pur, que l'on atteint en arrachant les mots au cercle de la référence ordinaire” (Milner, 1978 : 38/39).

La mère et le social :

Si nous insistons sur le fait que la langue maternelle est le lieu du rapport à la mère, on ne peut cependant pas oublier qu'elle fonctionne, en tant que langue, comme loi sociale, espace du symbolique. Il s'agit, alors, de voir comment s'articulent dans la langue maternelle le symbolique et les irruptions du sémiotique car “ces deux modalités sont inséparables dans le procès *de la signifiante* qui constitue le langage, et la dialectique de l'une et de l'autre définit les types de discours (narration, métalangage, théorie, poésie, etc.) :

LabCom Books





“c’est dire que le langage dit ‘naturel’ tolère différents modes d’articulation du sémiotique et du symbolique” (Kristeva, 1974 : 22). La langue, prise au niveau synchronique, est mise en œuvre par le sujet dans plusieurs modalités discursives, selon la façon particulière dont le sémiotique s’inscrit dans le symbolique.

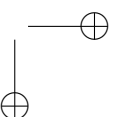
Nous essaierons de repérer ces types de discours qui forment l’hétérogénéité de l’œuvre de Pessoa et où chaque hétéronyme prend, tour à tour, la relève. On pourrait même dire qu’il y a une homologie entre chaque type de discours et chaque hétéronyme. De plus, comme on le verra, chaque hétéronyme est branché sur une modalité discursive, qui synthétise la diachronie de la langue ou bien alors, il est le point d’intersection de plusieurs langues.

1° – La langue maternelle – intégration dans le social :

Pessoa a justement profité du fait d’être bilingue pour assurer sa subsistance économique car c’est à travers sa compétence dans les langues portugaise et anglaise qu’il a réussi à trouver du travail en tant que traducteur et comptable, comme on l’a déjà signalé.

Réduites à un niveau technique, ces deux langues ont été l’instrument de son intégration dans le social. Mais cette utilisation technique des codes, d’un côté, le travail de traduction, d’un autre, ont dû être frustrants, si l’on se rappelle encore la note qu’il a écrite à propos de Shakespeare, où, d’une façon implicite, il méprise tout discours qui puisse être traduit dans une autre langue. Néanmoins, à ce qu’il paraît, Fernando Pessoa possédait une préparation commerciale très remarquable. Sa compétence technique lui a permis de diriger une revue, “Revue du Commerce et Comptabilité”, en y collaborant avec des articles d’un grand mérite.

Il est intéressant de noter, par ailleurs, que Bernardo Soares/Vicente Guedes, tout comme Fernando Pessoa lui-même, travaillent comme aide-comptables dans des bureaux commerciaux. Ils deviennent, au niveau fictionnel les utilisateurs d’un niveau discursif que Pessoa utilisait dans sa vie à lui. Ils réhabilitent l’écriture comptable dans la fiction, dérangeant sa fonction dénotative par l’introduction d’un autre axe qui la soutient, l’imaginaire. C’est là que commence le jeu de l’écriture : la fiction investissant le domaine de la réalité. Si on fait référence ici à ce niveau d’utilisation des langues, ce n’est que dans la mesure où il devient fiction : “Mais je ne me trompe pas, j’écris, j’addi-





tionne, et l'écriture suit, régulièrement produite par un employé de ce bureau" (Petrus : 48), écrit Bernardo Soares, rendant fictionnelle ou, au moins, textuelle, la réalité de son vécu.

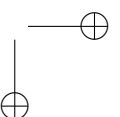
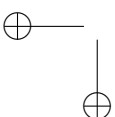
Cependant, ce travail réduit le sujet à sa nullité, à son absence, car l'exercice de la langue est fait au niveau le plus codifié, le plus sociabilisé. Ainsi, le patron du bureau de Bernardo Soares devient le symbole de ce qui, de la loi, annule le sujet :

"Le patron Vasques ! Souvent, je sens inexplicablement, l'hypnose du patron Vasques. Qui est-il pour moi, cet homme, mis à part l'obstacle accidentel qui le rend maître de mes heures, dans un temps diurne de ma vie ?" (Inédit n° 75).

C'est au sein de ce langage très réglé, contraignant même, dont le discours de la comptabilité est l'expression ultime, que le sujet émerge, et avec lui, la fiction : "L'écrivain de cette *fiction* est alors ce sujet illocalisable, ponctuel parce que sujet de la raison, mais incessamment divisé en multiples fissures par l'irruption d'une charge pulsionnelle non symbolisée, découpant et réarticulant les structures logiques" (Kristeva, 1977 : 120), ainsi Bernardo Soares, quand il écrit :

"On apporte le thé – c'est la bonne, plus vieille que les tantes, qui l'apporte, en même temps que les déchets de rêve et une mauvaise humeur pleine de tendresse héritée des vieux valets – et j'écris, sans faire de fautes, un montant ou une somme à travers tout mon passé mort. Je m'abstrais à nouveau, je me perds en moi /.../" (Inédit n° 204).

A maintes reprises, dans le *L.D.*, le lecteur est mis en face de cette thématique, l'écriture commerciale réinvestie par la fiction du quotidien. Soutenant la fragmentarité du texte, l'espace fictionnel se déploie alors, et le bureau, le patron Vasques, la ville de Lisbonne, le fleuve, les gens, le coucher de soleil surgissent pour interrompre le strict encodage du langage commercial. Et si le sémiotique, l'espace pulsionnel du sujet, ne détruit pas la syntaxe, n'abolit pas le sens, il dérange cependant l'espace-temps du symbolique, et, de même, du sujet unaire, car s'il "s'abstrait à nouveau", "il se perd en lui" quand même. C'est dans ce sens que surgit le conflit entre fiction et référence, car ce dont il s'agit c'est d'une "*expérience* qui est toujours une contradiction entre la présence du sujet et sa perte, entre la pensée et sa dépense, entre la liaison (*Logos*) et sa séparation" (Kristeva, 1977 : 119). Et au sujet de dire : "Ecrire, oui, c'est me perdre" (Inédit n°14, fragment 5).





Découpé comme son écriture, le “travail” qu’il poursuit au bureau comprend certaines contradictions permanentes :

“En ce moment-même, dans un intervalle légitime de mon travail, aujourd’hui assez faible, j’écris ces lignes, peu nombreuses, d’impressions ; je suis celui qui les écrit attentivement, je suis celui qui est content de ne pas avoir à travailler en ce moment, je suis celui qui est en train de voir le ciel au-dehors, invisible d’ici, je suis celui qui est en train de penser tout ceci, je suis celui qui sent le corps content et les mains encore vaguement froides” (Inédit n° 118).

La fiction est le mode par lequel le sujet signifie son expérience intérieure, soit-elle souffrance ou jouissance, les deux se confondant dans l’espace de la contradiction. Mais la fiction est si près du réel que l’on pourrait affirmer qu’il ne s’agit là que d’une espèce de textualisation du réel qui, pourtant sépare déjà ce réel de l’écriture, le rendant factice si non tout à fait fictif :

“J’aime, par les longs après-midis d’été, le calme de la vieille ville et surtout ce calme qu’accentue le contraste avec la partie du jour qui la plonge dans un plus grand bruit. La rue de l’Arsenal, la rue de l’Alfândega, le prolongement des tristes rues qui s’étalent à l’Est /.../ – tout cela me ravit de tristesse, si je me balade, ces après-midis-là, dans la solitude de leur ensemble/.../. Je traîne par là, jusqu’au soir, une sensation de vie semblable à celle de ces rues” (Petrus : 45).

La facticité du réel se prolonge encore dans d’autres bribes de texte qui prennent le paysage comme point d’ancrage des états du sujet, non pas dans une identification romantique mais selon une rigueur et un désavouement un peu brutal :

“... oui, c’est le coucher-du-soleil. /.../ Ce ciel, là du côté gauche, est d’un bleu verdâtre presque du gris-blanc ; sur les sommets de l’autre rive, une nuée dense, d’un marron rose mort, s’accroupit. Une grande paix que je n’ai pas est froidement dispersée, à travers l’air abstrait de l’automne. Je souffre de ne pas avoir le plaisir de penser qu’elle existe : mais, en réalité, il n’y a ni paix ni manque de paix ! (...)” (Petrus : 39).

Le thème du quotidien, la supposée fiction qui lie les fragments de texte entre eux, est aussi le lieu de la séparation, de l’irruption d’une économie pulsionnelle du sujet. Comme dit Kristeva à propos de l’écrivain, “il est aussi le seul sujet pour lequel les “signifiés”, les “contenus idéatoires”, les “thèmes” sont aussi des contradictions hétérogènes et c’est pour cette raison qu’ils sont





des “fictions”, c’est-à-dire qu’ils portent une vérité que la censure symbolique et/ou sociale n’a pas pu refouler” (1977 : 120).

C’est à ce niveau, que l’on peut parler du long fragment fictionnel “Na Floresta do Alheamento”, appartenant au *L.D.*. Récit d’un rêve, ce texte annonce et énonce, selon l’interprétation de M. G. Padrão, des “équilibres/déséquilibres temporels, narratifs, (où) sujet et monde passent d’un état à l’autre dans un lieu d’*irréalisation* non irréel, jamais irréel, car l’écrit est réalité, le discours de la fiction est lui-même fiction, réelle, consentie à nos yeux, mesurée dans sa tâche graphique”¹²⁸. Le récit se déploie en contradictions qui font du sujet unprocès, entre le un et le deux, divisé, négativisé.

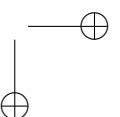
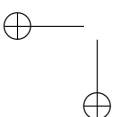
De la fiction dans le *L.D.* on peut partir vers la fiction dans l’œuvre de Pessoa. L’hétérogénéité de son écriture se manifeste aussi dans de multiples récits de fiction, des contes qui, les uns en anglais, les autres en portugais, remplissent l’espace littéraire. A travers des noms autres, encore des hétéronymes peu connus, Pessoa développe des contes policiers, des contes où le mystère, l’horreur, la folie remplissent les personnages et la narrativité. C’est dans Poe qu’Alexandre Search, hétéronyme anglais, vient puiser l’horreur, le cannibalisme existant par exemple dans : “A very Original Dinner”. Un autre exemple du conte policier c’est “O Banqueiro Anarquista” qui appartient à une série que Pessoa a appelée “contes de raisonnement”. Mais la folie a intéressé particulièrement ce conteur déguisé. Ainsi, “Marcos Alves”, “Na Casa de Saúde de Caxias” et “A Casa de Saúde de Cascais” sont trois exemples de ce type de fiction.

Pêro Botelho surgit comme un autre hétéronyme lié à ce régime discursif : la fiction. Il est l’auteur de plusieurs contes dont la majeure partie n’est constituée que par des schémas, des brouillons. On remarque, tout au long de son œuvre de fiction, que : “l’horreur répugnante du début a fini par ne plus intéresser l’artiste de plus en plus intellectuel qui se développait chez Fernando Pessoa, la valeur du raisonnement prenant plus de relief sur des crimes qui n’arrivent pas à attenter aux lois naturelles, car ils n’appartiennent pas au type violent”¹²⁹.

Encore un autre hétéronyme lié à la production de contes policiers est à

128. In : “Na Floresta do Alheamento : Pensar o Texto Hoje” in *Actas do 1º Congresso Internacional de Fernando Pessoa*, 1979 : 521.

129. M^a L. Machado de Sousa : “Fernando Pessoa e a Literatura de ficção”, in *Actas do 1º Congresso...*, 1979 : 544.



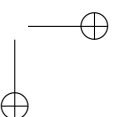
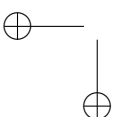


signaler, celui de Abílio Quaresma bien qu'il n'ait pas tenu un rôle important dans l'œuvre de Pessoa. Mais, encore une fois, ces proliférations de masques qui ne vivent qu'à cause de leurs noms propres, marquent des régimes discursifs spécifiques : la fiction étant, par rapport à l'ensemble de la production signifiante, une façon autre de marquer l'hétérogénéité du sujet.

2° – La langue maternelle et le métalangage :

Un autre régime discursif présent dans l'ensemble textuel de Pessoa et qui constitue très souvent la clé de ses textes, est ce que l'on pourrait appeler le discours métalinguistique. Dans le "Livro do Desassossego" comme dans "Pages Intimes et d'Auto-Interprétation" ou alors dans "Pages de doctrine esthétique" et "Pages d'esthétique et de théorie et critique littéraires", le discours est langage tourné vers lui-même, ou, comme dirait Jakobson, le langage qui parle sur le langage-objet (1963 : 217). Mais le sujet du métalangage n'est pas celui qui, omniscient, se défend derrière l'abstraction qu'est le savoir. Parlant sur ses textes, il (se) parle dans les textes censés être des textes méta et l'ordre symbolique est à nouveau, bien que différemment, dérangé. Aussi dira-t-on que le texte n'est pas une acceptation intellectuelle du refoulé, mais qu'il déplace ce refoulé dans le signifiant, et que, sans jamais le maîtriser dans une pseudo-connaissance intellectuelle, il l'introduit dans l'ordre symbolique nouvellement sémiotisé, où "il dérange désormais tout métalangage et donc toute maîtrise connaissant" (Kristeva, 1974 : 576).

Ainsi, les textes déjà cités sur l'"explication de l'hétéronymie" en sont l'exemple. La complexité des plans de langage établis par Pessoa n'est cependant pas si simple à régler. Car, les soi-disant textes théoriques, qui expliqueraient la formation de la famille hétéronymique, sont autant de textes fictionnels puisque l'on ne peut pas les séparer de la performativité qu'ils introduisent dans tout le système, c'est-à-dire, dans la création fictive de cela-même qu'ils ont pour but apparent d'expliquer. Au moment-même où ils expliquent l'avènement de l'hétéronymie ils sont en train de la légitimer, de la fabriquer en tant qu'elle surgit aux yeux du lecteur. Ce qui nous permet de soutenir que tout langage apparemment méta entre dans un processus poétique de nature abyssale qui le rend, par ce biais, encore un texte littéraire. Et, d'une façon générale, tout texte méta doit être analysé en rapport avec la production poétique et avec tout l'ensemble de l'œuvre de Pessoa pour que ce





“dérangement” puisse être saisi. Et là, il y aurait un vaste champ de recherche, car, comme on le sait, Pessoa est aussi théoricien de sa production poétique, écriture et lecture étant les deux versants constants de son œuvre.

A ce propos, il faut faire référence aux “mouvements poétiques créés par le poète qui se situent dans le même registre que les textes précédents auxquels on a fait référence. Outre ses écrits “Pour une poétique non-aristotélicienne”, déjà cités au deuxième chapitre, il nous a laissé la théorisation de trois mouvements à savoir : le “Paülisme”, le “Sensationisme” et l’“Intersectionisme”. Dans une explication succincte de ces mouvements, nous pouvons dire que le “Paülisme” est né à partir de la réalisation du poème “Paüis”. Très lié au symbolisme décadent, le mouvement “paüliste” est, tel que le définit Pessoa, “l’art du rêve”. Le rêve opère au niveau de la réalité, mais la dépasse : “Tout art cherche à rendre son objet supérieur à lui-même, il ne fait que chercher dans ce dernier une sorte d’au-delà de lui-même” (1946 : 45).

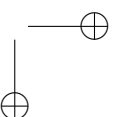
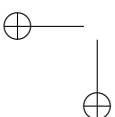
Quant au “Sensationisme”, Álvaro de Campos en élabore la théorie par rapport au “Paülisme” :

“Le sensationisme s’accroche à l’attitude énergique, retentissante, pleine d’admiration pour la vie, la Matière et la Force, dont les représentants à l’étranger sont Verhaeren, Marinetti, la comtesse de Noailles et Kipling (que de genres différents dans le même courant !); le paülisme appartient au courant dont la première manifestation nette fut le symbolisme” (1966 : 126).

Toujours selon Álvaro de Campos, le chef du “sensationisme” est Alberto Caeiro, tandis que Pessoa lui-même est chef du “Paülisme”. Le “Sensationisme”, basé sur la sensation, postule un art cosmopolite, dépassant les frontières d’un nationalisme qui a eu ses avatars avec le “Saudosismo” du poète Teixeira de Pascoais, un art où chacun doit “multiplier sa personnalité par toutes les autres”.

L’“Intersectionisme”, encore un autre *isme*, est fondé comme le nom l’indique, sur l’intersection des sensations. Pessoa l’entend comme suit : “tout état d’âme est un paysage”, – “on peut, au moins, admettre que tout état d’âme peut être représenté par un paysage” – le poème est censé rendre “l’intersection de deux paysages” (*apud* Rita Lopes, 1977 : 151). C’est le poème *Chuva Oblíqua* qui illustre bien ce croisement de paysages-sensations.

Enfin, dans le *L.D.*, le fragment dont nous avons déjà parlé, à savoir “Na



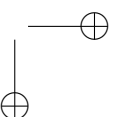
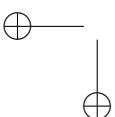


Floresta do Alheamento”, est un exemple mixte d’un “paulisme” issu du symbolisme et d’un intersectionisme de paysages, jusqu’à l’infini. C’est à travers un récit de rêve que l’intersection de sensations, de paysages, se déploie. Ce qui nous amène à référer ici cette prolifération d’“esthétiques”, c’est leur caractère intensément moderniste, d’un côté, car elles arrivent à révolutionner la littérature de cette époque, et, d’un autre côté, leur caractère profondément révélateur de l’éclatement du “genre poétique”. Le *cosmopolitisme*, l’*intersection*, la *dépersonnalisation* qui se révèlent dans une *multiplicité de personnes*, relèvent d’un langage autre, où les frontières, les limites, sont anéanties. Le *métalangage* qui accompagne la production poétique de F. Pessoa, est tout aussi prolixe, ouvert, pluriel. *Sensation* et *énergie* investissent tout langage soit-il clairement poétique ou théorique, et la séparation entre les mots et leurs sens, les signes et les choses, leur référent, n’a plus de pertinence, la barre qui les sépare étant abolie.

Dans ce qui concerne le *L.D.*, on a déjà fait référence au fragment 5 comme exemple de discours métalinguistique, où, à partir de la position méta où se place le sujet, un investissement pulsionnel est le réinvestit ce qui rend au texte une dimension poétique d’une merveilleuse beauté.

Ce texte parle du procès de l’écriture en langue maternelle, et il devient, lui-même, une production, un travail sur *lalangue*. Le maternel de la langue s’écrit, s’y inscrit, et le texte n’est plus méta, mais devient écriture en abyme. Le maternel se dit, alors, à travers lui ; malgré lui : “Et ainsi, j’écris très souvent sans vouloir penser, dans une rêverie externe, tout en laissant les mots me faire des caresses, fille-enfant bercée dans leurs bras” (Petrus : 35). Les images qui construisent le texte s’ouvrent dans des champs sémantiques ambigus. A noter le féminin employé ici pour enfant, ainsi que le mouvement qui le lie à la mère, mouvement qui, s’il est moteur du procès du sujet dans son écriture poétique, le devient aussi dans l’écriture *métalinguistique*.

C’est dans ce même fragment que se trouve, comme clôture, l’affirmation déjà citée, à savoir : “Ma patrie est la langue portugaise”. C’est la langue maternelle retrouvée, redécouverte, ce dont parle ce texte. C’est elle qui traverse le sujet, l’enveloppe dans son corps phonique, syntaxique, sémantique, le transportant dans son enfance, le corps de la Mère : *chora sémiotique*. Le métalangage fissuré laisse la place à la rencontre du sujet avec le lieu du maternel où il se perd dans une dissolution d’amour :





“Comme tous les grands amoureux, j’aime les délices de ma perte, où la jouissance de la délivrance est subie entièrement /.../. Ce sont des phrases sans sens, s’écoulant morbides, dans une fluidité d’eau éprouvée ; oublier la rivière où les vagues se mélangent et s’indéfinissent, devenant toujours autres, se succédant à elles-mêmes. Ainsi les idées, les images, tremblantes d’expression, me traversent en cortèges sonores de soies estompées où une pâle leur étincelle, tachetée et confuse” (*ibid, ibidem*).

La structure-même de ce texte, la répétition des métaphores, les phrases intercalées, l’infinisisation du temps, autant de procédés qui font de ce texte un texte où le moment théorique, le jugement, est dérangé par l’irruption d’un lieu-autre, beaucoup plus archaïque, le lieu du pulsionnel, que Kristeva appelle, d’après Platon, la “chora-sémiotique” – “L’espace-réceptacle platonicien est une mère et une nourrice” – : “Charges ’énergétiques’ en même temps que marques ’psychiques’, les pulsions articulent ainsi ce que nous appelons une *chora* : une totalité non expressive constituée par ces pulsions et leurs *stases* en une motilité aussi mouvementée que réglementée” (Kristeva, 1974 : 23), par opposition au *thétique* qui, lui, définit l’énonciation : “toute énonciation est théorique, qu’elle soit énonciation de mot ou de phrase : toute énonciation exige une identification, c’est-à-dire une séparation du sujet de et dans son image, en même temps que de et dans ses objets ; elle exige au préalable leur position dans un espace devenu désormais symbolique, du fait qu’il relie les deux positions ainsi séparées pour les enregistrer ou les redistribuer dans une combinatoire de positions désormais ouvertes” (1974 : 42). Ainsi s’articule, selon l’auteur, l’espace pulsionnel et maternel de la *chora*, avec l’espace symbolique et paternel du théorique.

Cette production signifiante que l’on a proposé d’appeler provisoirement métalinguistique, de l’ordre du théorique, du jugement, qui porte sur le “langage-objet”, les textes évidemment poétiques, est investie par le maternel de la langue (que l’on considère ici la *chora-sémiotique*) et le texte fonctionne, alors, à deux niveaux distincts qui coexistent cependant, car l’ordre de la langue est le lieu qui permet, malgré lui, un investissement pulsionnel. Ce texte en particulier, comme d’autres dans le *L.D.*, constitue presque un hymne à la langue, dont voici un autre exemple : “Le fait qu’un homme soit capable de dominer le Diable et ne soit pas capable de dominer la langue portugaise





offense mon entendement” (Inédit n° 140). Dans ce fragment-ci il est intéressant de noter l’identification “spontanée” entre la langue maternelle et le diable, tous deux, des forces incontrôlables. A ces fragments pourraient être ajoutés d’autres encore, déjà cités dans le premier chapitre. Mais dans tous ces textes le sujet ne garde pas sa neutralité vis-à-vis du langage auquel il se réfère. Au contraire, il investit cette écriture, la con-fondant, la diluant dans l’objet sur lequel il écrit :

“Il y en a qui, étant distraits, écrivent des traits et des noms absurdes sur le papier-buvard, aux coins bordés. Ces pages-ci sont les griffonnages de mon inconscience intellectuelle de moi-même” (Inédit n° 164).

Toute textualisation du vécu est vécue comme du gribouillis expédié par sa main distraite, par un corps qui ne s’assume pas.

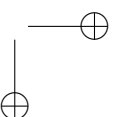
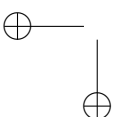
3° – La langue maternelle et le langage poétique :

L’investissement du maternel qui surgit au niveau du métalangage dérange, à plus forte raison, le langage que l’on a appelé de langage poétique et qui constitue la consistance-même de ce texte. Une métaphore devient, dans les textes ortho et hétéronymes, comme dans le *L.D.*, d’ailleurs, presque obsessionnelle : la métaphore de la Mère. Dans la traversée que fait le sujet de sa langue-maternelle, c’est, plus que la langue, la mère qu’il cherche, la mère qui est au-delà de la figure historique de la personne qui en a exercé la fonction, la Mère archaïque, l’union première :

“Ah, qui me sauvera de l’existence ? Ce n’est pas la mort que je veux, ni même la vie : c’est cette autre chose qui brille au fond de l’anxiété comme un diamant possible dans un trou où l’on ne peut pas descendre” (Petrus : 40, fragment 6).

Quel état peut désirer le sujet, qui ne soit ni celui de la vie ni celui de la mort, pour lequel il n’y a pas de voyage de retour, sauf à travers le procès de l’écriture ? C’est cet état-temps archaïque et non-encore advenu qui est celui de la chora. La métaphore de la Mère s’inscrit métonymiquement dans la chaîne signifiante. Elle prend plusieurs images :

- l’Eau, la pluie, le fleuve, comme dans le fragment déjà cité : “oublier la rivière où les vagues se mélangent et s’indéfinissent”, ou, dans cet autre





fragment, lui aussi déjà cité : “Quelles mers sonnent en nous (...)” ; et encore : “toute la mer de tout” ;

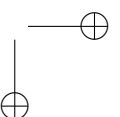
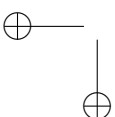
- la Nuit : “Et tout cela, dans la promenade au bord de la mer, est devenu pour moi le secret de la nuit et la confiance de l’abîme” ;
- la Mer : “Quelles mers sonnent en nous, dans la nuit de l’être”, “et toute la mer de tout dans la nuit où nous vivons” (Petrus, fragment 1).

Chez Álvaro de Campos, défini par Pessoa comme l’hétéronyme le plus proche de Bernardo Soares, on peut repérer en abondance, une série de métaphores maternelles. Tout comme chez Bernardo Soares, la Nuit devient, par métaphore, le lieu de retour à la Mère et le temps d’un désir incestueux de la Mère. – La nuit devient l’appel angoissant de “Passage des heures”¹³⁰, un cri qui se prolonge dans un appel répété :

“... Viens, nuit identique et très ancienne,
Nuit, Reine détrônée dès ta naissance,
Nuit par-dedans l’égale du silence. Nuit
Avec les étoiles, paillettes rapides,
Dans ta robe d’Infini.

Viens vague,
Viens légère,
Viens seule, solennelle, les mains tombant
A ton côté, viens
/.../
Notre-Dame
Des choses impossibles que nous cherchons en vain,
Des rêves qui nous rejoignent au crépuscule, près de la fenêtre,
/.../
Viens et berce-nous,
Viens et caresse-nous,
Embrasse-nous en silence sur le front,
/.../

130. La traduction appartenant à la poétesse portugaise : Sofia de Mello Breyner, l’original portugais ne sera pas inclus. In *Quatre Poèmes Portugais*, 1970.





Viens, infiniment solennelle,
Infiniment solennelle et pleine
D'une occulte volonté de sangloter,
/.../
Viens, douloureuse,
Mater – Dolorosa des Angoisses des Timides,
Turris – Eburnea des Tristesses des Méprisés,
Main fraîche posée sur le front fiévreux des Humbles,
Saveur d'eau sur les lèvres sèches des Fatigués,
Viens, de là-bas au fond
De l'horizon livide,
Viens et arrache-moi
Du sol d'angoisse et d'inutilité
Où je verdoie.
/.../
Viens, vigilante,
Viens, maternelle,
/.../
Viens, Nuit extatique et silencieuse,
Viens envelopper dans la nuit ton voile blanc
Mon cœur ...”.

Une autre métaphore de la Mère est présente chez Alvaro de Campos, le “quai”, le “grand quai”, lieu où le sujet n’arrive jamais mais qu’il porte en soi comme un lointain souvenir d’un temps archaïque, d’un hors-temps. Telle est l’“ Ode Maritime”¹³¹, qui, dans un crescendo d’intensité, se termine par des cris :

“...Un quai, certes, en quelque sorte matériel,
Réel, visible comme quai, quai vraiment,
Le Quai Absolu sur le modèle duquel inconsciemment imité
Insensiblement évoqué,

131. Traduction d’Armand Guibert ; idem pour ce qui est de la version originale. *In Ode Maritime*, 1955.





Nous avons construit, nous autres hommes,
Nos propres quais dans nos propres ports,
Nos quais d'authentique pierre sur une eau véritable
Qui une fois construits se révèlent soudain
Choses-Réelles, Esprits-Choses, Entités en Ames-Pierres,
A certains moments nôtres de sentiment-racine
Comme dans le monde extérieur s'ouvre une porte
Et que, sans que rien en soit altéré,
Tout se révèle différent.

Ah : Le Grand Quai d'où nous partîmes en Navires-Nations.
Le Grand Quai Antérieur, éternel et divin !
De quel port ? En quelles eaux ? Et pourquoi ainsi rêvé-je ?
Grand Quai comme les autres quais, mais l'Unique.

/.../

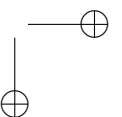
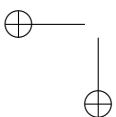
Quai noirement réfléchi dans les eaux immobiles,

/.../

Ton cri anglais, devenu universel dans mon sang,
Sans façon de cri, sans forme humaine ni voix,
Ce cri effrayant qui semble résonner
Du fond d'une caverne a^yant le ciel pour voûte,
Et qui semble conter toutes les choses sinistres
Qui peuvent survenir au Large, en Mer, dans la Nuit ...
(Tu faisais toujours semblant d'appeler une goélette,
Et tu disais, mettant une main de chaque côté de la bouche,
Faisant un porte-voix de tes grandes mains tannées et sombres :
Aho-o-o-o-o-o-o-o-o-o-yyy
Schooner aho-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-yyy)...".

De même chez Alberto Caeiro, le *père*, il y a retour au maternel. Caeiro est appelé par Campos un "esprit humain de la terre maternelle", il est "comme la voix de la terre, qui est tout et personne", il argumente d'une façon "enfantine et féminine" (*apud* Rita Lopes, 1977 : 329). Au dire de Teresa Rita Lopes :

LabCom Books





“Caeiro nous apparaît ainsi comme une sorte de femme-enfant et de femme-mère à la fois. Femme-enfant parce qu’elle a ce charme et ce repos de ne pas penser, de regarder les choses comme si elle les voyait pour la première fois ; femme-mère parce qu’elle cherche à offrir le repos de son sein à l’angoisse des cauchemars et des questions impasses” (*ibid, ibidem*). En effet, Caeiro, le poète le plus antimétaphysique qui existe chez Pessoa, est la parole-même de la Nature, de la Terre, bien que cette antimétaphysique soit la plus métaphysique qui puisse exister chez les trois hétéronymes, dans un constant jeu d’oppositions qui forment une logique de la *coincidentia oppositorum*.

Pour ce qui est de l’investissement du maternel dans l’écriture du *L.D.*, nous pouvons reprendre, pour conclure, la métaphore du “jardin de l’être”, qui se répète, elle aussi, tout au long des fragments. Le “jardin de l’être” c’est l’espace où le sujet se ferme et se protège des autres. Espace de recueil, il fonctionne aussi comme métaphore du rapport à la mère car il est l’espace intime, séparé du social, non sociabilisé, où le sujet trouve un refuge. Mais espace qui est aussi et toujours celui de la langue, comme nous l’avons déjà dit, sa patrie [tant] la langue maternelle.

Cette problématique ayant été analysée dans le premier chapitre, on ne fait, ici, que l’indiquer, comme un type de discours faisant partie du *L.D.*.

4° – La langue maternelle et les discours philosophique, ésotérique et politique :

La pertinence de la présentation des modalités discursives n’est justifiée que pour situer le *L.D.* dans l’ensemble textuel de Pessoa, car ce livre participe, par moments, du discours que l’on appellera globalement théorique. D’autre part, la référence à ces modalités n’est là que pour signaler que tout texte qu’il soit poétique, au sens traditionnel, philosophique, ésotérique ou politique doit être entendu, non pas simplement en tant que tel, en soi, mais comme croisement de modalités et donc, multiplicité signifiante. Il doit être lu non seulement dans son sens communicatif mais aussi et surtout dans son sens vertical, c’est-à-dire, intertextuel. Ainsi, on assigne à ce texte ce que pose Seabra, à savoir : “la logique qui articule les différents textes de Pessoa (les poétiques aussi bien que les politiques) c’est la même et une autre, ou, si l’on veut, autre et la même, de telle façon que la différence (différentiation et *différentiement*) des écritures respectives ne sera plus que celle qui résulte d’une





combinatoire qui, tout en obéissant à des règles identiques, varie selon les instances du discours et du sujet qui la soutiennent. Dans un mot : poétique et politique coïncident, tout en étant opposés” (Seabra, *in Persona I*).

Par ailleurs, il y a une affinité, sinon un grand rapprochement, entre le discours métalinguistique et le discours théorique chez Pessoa. Si le premier est un langage qui parle sur le langage poétique dans ce cas, le deuxième est un langage qui parle sur l'être, qui est, lui-même, toujours déjà langage, ou plutôt, qui n'existe qu'en tant qu'être du langage. C'est dire que les “idéologèmes” que l'on pourrait repérer dans ses textes théoriques figurent aussi dans les textes poétiques et c'est pour cela que théorie et *praxis*, les deux, actes du langage, ne peuvent pas être dissociées car la théorie, elle aussi, n'échappe pas à l'écriture et, donc, est aussi travail de langage, pratique signifiante. A ce propos, il faudra rappeler la spécificité du sujet poétique dans l'ensemble textuel de Pessoa, car il assigne à la pratique textuelle son hétérogénéité, étant sujet en procès et non, sujet unaire.

En ce qui concerne le discours philosophique (ainsi que les autres régimes que l'on vient d'analyser), on ne mettra en relief que certaines “positions” philosophiques du sujet, nommément, celles qui ont trait à la contradiction en tant que liée à l'ontologie. La contradiction nous a occupé dans sa manifestation textuelle et elle sera envisagée ici en tant que support ontologique du texte. Mais comme chez Héraclite, la contradiction étant le support du Logos, elle est, en même temps, acte de langage, le texte étant, non plus méta, mais une mise en pratique de la contradiction, son expérience-même : ce laboratoire qui constitue tout le texte du livre. On peut dire que le texte de Pessoa, comme celui d'Héraclite, est aussi de l'ordre d'une lecture-écriture. L'intertextualité implique, dans ce cas, l'intégration synchronique d'une diachronie ou histoire des textes. En posant la problématique de la vérité, problématique qui l'obsède partout dans ses textes, le sujet lui confère l'espace de la coexistence des opposés, comme Héraclite, l'un des premiers à en accuser le rapport. Chez Pessoa, comme chez le présocratique, l'unité dans la multiplicité, la liaison dans la séparation construisent le procès du texte. Chez Héraclite, la coexistence des termes opposés se synchrétise dans des symboles tels que le feu, le fleuve, etc.

Aux fragments sur le fleuve qui coule, qui n'est jamais le même, peut être associé ce texte sur le mouvement, qui dépasse l'opposition être/non-être :





“What is that which is neither Being nor Not-Being ? I believe we shall now find it. Being is immutable, Not-Being is immutable. That which is neither one nor the other must therefore have immutability on its essence. Movement, then, here is the essence of the world. Movement is not Being ; but it is by Being. It is by Being : it exists. It is by Being ; though a thing is incessantly passing to another thing, still that other thing is *itself*. A river does not pass to the sea. A river follows itself into the sea. Movement is also by Not-Being it is a perpetual ceasing to exist. But movement in itself is [Warning : Draw object ignored]. /.../ It seems, it is true, that there can be in reasoning but Being and Not-Being, that which is not one must be the other. But, by experience, we take knowledge of movement” (Pessoa, *Textos filosóficos*, 1968 : 70/71).

Le mouvement, pour Pessoa, est intimement lié aux coordonnées espace-temps. Puisque le mouvement n’est pas pur, il doit nécessairement se manifester dans l’espace et par le temps. Espace et temps sont complémentaires. Dans sa poésie orthonyme on trouve encore des images du mouvement qui s’écoule, et le fleuve, tel que chez Héraclite, en est aussi une métaphore. La contradiction est donc le moteur de la pensée philosophique chez Pessoa ; elle est négativité qui travaille le texte :

“Reconnaître la vérité en tant que vérité et erreur, à la fois ; vivre les contraires tout en ne les acceptant pas ; sentir tout de toutes les façons, et n’être rien, à la fin, sauf l’entendement de tout – quand l’homme atteint ce sommet, il est libre, comme sur tous les sommets, il est seul, comme sur tous les sommets, il est lié au ciel auquel il n’est jamais lié, comme sur tous les sommets” (*apud* Pina Coelho, 1968 : 76/77).

Il faut remarquer ici, comme d’ailleurs dans beaucoup de textes philosophiques, la lecture de Nietzsche menée par Pessoa.

L’opposition comme la vérité sont intimement liées au langage, et cette indissolubilité entre vérité et langage vient du fait que le langage est le centre-même de l’opposition et de la vérité. Ainsi : “Le symbole est naturellement le langage des vérités supérieures à notre intelligence, la parole étant, naturellement, le langage de celles que notre intelligence saisit, car il existe pour les saisir” (*ibid* : 77- cit. de Pessoa). De même, Bernardo Soares affirme dans le *L.D.* : “Il serait plus sûr de dire qu’un état d’âme est un paysage ; la phrase aurait l’avantage de ne pas contenir le mensonge d’une théorie, mais uniquement la vérité d’une métaphore” (*ibid*, vol. II : 102). Et là, se synthétise, d’une





façon claire la “vérité” laquelle, en tant que coexistence des opposés, devient, au sein du langage poétique, de l’ordre de la métaphore.

Comment le sujet vit-il cette contradiction dans le langage, et dans lui-même, donc ? L’attitude philosophique qu’il prend est celle de l’ironie. C’est à travers l’ironie que Bernardo Soares, comme le baron de Teive, vit l’expérience de la contradiction. L’ironie conçue au sens socratique différencie l’homme de l’animal, selon Bernardo Soares : “Se méconnaître consciemment, voilà le chemin, Et se méconnaître consciemment, voilà l’emploi actif de l’ironie” (fragment cité). Pessoa utilise, donc, l’ironie comme attitude philosophique :

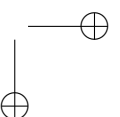
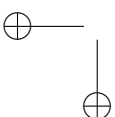
“Pendant ce que je peux appeler ma troisième adolescence, passée ici à Lisbonne, j’ai vécu dans l’atmosphère des philosophes grecs et allemands, ainsi que dans celle des décadents français dont l’influence a subitement disparu de mon esprit à cause de la gymnastique suédoise et de la lecture de la *Dégénérescence* de Nordeau” (*In Fundamentos filosóficos*, 1968 : 46 – cit. de Pessoa).

La position philosophique sur la vérité comme boucle de la contradiction est l’“infrastructure” philosophique des hétéronymes. La vérité n’est possible que dans la mesure où elle intègre la multiplicité :

“Être tout de toutes les façons, parce que la vérité ne peut exister quand il manque quelque chose : Créons ainsi le paganisme supérieur, le polythéisme suprême : Dans l’éternel mensonge de tous les dieux, ils sont tous Vérité” (*ibid* : 184, cit. de Pessoa).

La multiplicité de lieux qu’occupe le sujet à travers la multiplicité de langages est renforcée par une autre attitude que l’on pourrait classer de parallèle : l’adoption du paganisme, par opposition au monothéisme. Comme assure encore A. Pina Coello, “Pessoa orthonyme avec ses demi-hétéronymes se disperse, ne se fixant en aucune certitude, en aucun dogme, traversant plusieurs stades vers l’idéal du transcendantalisme panthéiste, qui contient toutes les religions et toutes les croyances car il saisit toutes les contradictions, toutes les vérités, parce qu’une chose est d’autant plus vraie qu’elle est plus contradictoire” (*ibid* : 184/185).

A propos du transcendantalisme panthéiste, Pessoa dit : “Le transcendantalisme panthéiste englobe et transcende tous les systèmes : matière et esprit sont, en lui, réels et irréels à la fois, Dieu et Non-Dieu essentiellement. Il est





aussi vrai de dire que la matière et l'esprit existent que de dire qu'ils n'existent pas, car ils existent et n'existent pas en même temps. La vérité suprême qu'on peut dire de quelque chose c'est qu'elle est et n'est pas"¹³².

Chaque hétéronyme est branché, d'une façon spécifique, dans la philosophie païeniste. Álvaro de Campos confesse, à propos des autres hétéronymes :

“Mon maître Caeiro n'était pas un païen : il était le paganisme. Ricardo Reis est un païen, António Mora est un païen, je suis un païen ; Fernando Pessoa lui-même serait un païen s'il n'était pas une pelote enroulée vers le dedans. Mais Ricardo Reis est un païen par caractère, António Mora est un païen par intelligence, je suis un païen par révolte, c'est-à-dire par tempérament. Chez Caeiro il n'y avait pas d'explication pour le paganisme ; il y avait consubstantiation”¹³³.

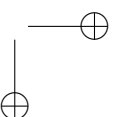
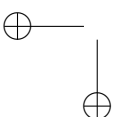
Quant à António Mora, c'est cet hétéronyme qui signe les textes philosophiques, qui assume la dimension réflexive de l'écriture. Il est le théoricien du paganisme. Selon Pessoa il est, en tant que prosateur, le continuateur philosophique du maître Caeiro lequel comme on a vu, n'est pas païen, “il est le paganisme-même”.

Une analyse plus étendue du phénomène païen dans les textes hétéronymiques s'avère être nécessaire, mais elle s'écarte, pourtant, de notre sujet. Si l'on réfère ici l'“idéologie païenne” qui supporte, de plusieurs façons, la multiplicité hétéronymique, ce n'est que pour souligner le fait qu'à un refus d'une idéologie monothéiste, s'oppose chez Pessoa, une idéologie polythéiste qui vient, encore une fois, renforcer la position du texte en tant que multiplicité signifiante. A ce propos, donc, il est nécessaire de faire encore référence au discours ésotérique, autre voie d'écart par rapport à la loi unaire d'une idéologie dominante.

Les discours ésotériques et occultistes, les textes dédiés au phénomène maçon, viennent peupler l'univers du sujet. Le dérangement de la loi du père entraîne, en conséquence, une transgression, par le biais de la mère. Et c'est là le point important qui saisit tout ce qu'on vient de voir sur le paganisme, et tout ce qu'on peut dire de la liaison et de l'attrait des sciences occultes chez Pessoa. Comme Kristeva le signale à propos de Mallarmé et de Joyce : “Le culte de la mère les met à l'écoute du paganisme et des religions orientales,

132. *Ibid* : 177, citation de “A Nova Poesia Portuguesa” de F. Pessoa : 96/97.

133. *Ibid* : 185, citation de *Obra Poética* de F. Pessoa : 248.





avant qu'ils ne retrouvent la fonction paternelle désormais comme une nécessité symbolique : indispensable à toute pratique, comme thèse de langage, comme limite structurante-interne, à dépenser de toute pratique" (1977 : 16).

La transgression au monolinguisme est explicite, par exemple dans cet inédit :

“ Le chemin du serpent est hors des ordres et des initiations, il est même hors des lois (rectilignes) des mondes et de Dieu. Le caractère maudit, l'aspect répugnant du Serpent, porte la marque de son opposition à l'univers – profond et obscur Grand Mystère. Il est l'esprit qui nie, mais il nie encore, et plus profondément, que ce que d'habitude on comprend ou on peut comprendre”¹³⁴

L'attrait pour les sciences occultes réside surtout dans le mystère qu'elles inspirent, allié à un secret plaisir de transgression des lois établies. Ainsi, Bernardo Soares, dans le *L.D.*, avoue :

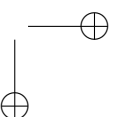
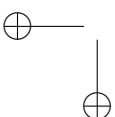
“Notre sympathie pour l'occultisme et pour les arts du secret est grande. /.../ Surtout parce qu'il s'exprime de façon telle que beaucoup de ceux qui lisent, et même beaucoup de ceux qui croient comprendre, ne comprennent rien. Cette attitude mystérieuse est superbement supérieure /.../. Presque sans nous en rendre compte, une sympathie ancestrale nous ronge envers la magie noire, les formes interdites de la science transcendante, les hommes du Pouvoir qui se sont vendus à la condamnation et à la réincarnation déchue. Satan, sans qu'on le veuille, possède, pour nous, un attrait semblable à celui du mâle envers la femelle”¹³⁵

La prolifération d'activités occultistes et de textes qui les soutiennent, s'avère être, par rapport à la loi sociale, qu'elle soit religieuse ou linguistique, une transgression, une manifestation encore sur un profil diverse, de l'hétérogénéité du sujet¹³⁶. Si la loi sociale légifère, la multiplicité de “lois” autres, les plus diverses, où règnent l'énigme et le mystère, la transgressent instaurant l'espace pulsionnel et présymbolique du secret. De même, le discours politique chez Pessoa relève de cette transgression du symbolique, de tout ce qui a été sociabilisé.

134. In *Fundamentos Filosóficos* : 76, citation d'un inédit du livre *Way of the Serpent*.

135. Inédit du *L.D.*, *Ibid* : 180/181.

136. Kristeva, 1977 : 17 : “Le problème est de faire parler ce refoulé du monolinguisme : le sémiotique pulsionnel, hétérogène au sens et à l'Un, et qui les fait marcher”.





Dans l'analyse du discours politique, un autre versant de l'œuvre de Pessoa, il faudra tenir compte des relations profondes qu'il maintient avec la Langue, car, même si Pessoa a écrit plusieurs textes politiques, tout texte, même les textes poétiques, sont soutenus par des idéologies¹³⁷. Comme réfère Kristeva, citant Platon, la *politique* est une "commune mesure" qui soutient une communauté (1977 : 13), elle fonctionne en tant que code social, idéologique, qui, tel que la Langue, a trait à la fonction paternelle. La politique est donc, en tant que forme d'union d'une communauté, une nécessité symbolique. Et, de même, toute transgression à cette "commune mesure" fait éclater la loi idéologique, car, la subversion du code idéologique ébranle le symbolique, l'identité de la communauté, instaurant par là une altérité, un dérangement qui se manifeste soit par la subversion idéologique dominante, soit par (et avec) la subversion du code linguistique, instaurant une praxis scripturale où le sens et l'idéologie sont traversés par une multiplicité signifiante.

Or, la pratique signifiante chez Pessoa, en ce qui concerne la/les positions idéologiques, s'avère être un dérangement subversif de cette identité-unité paternelle. Il y a, dans ses textes, destruction de l'idéologie dominante, par le fait que le sujet intègre, au sein-même du discours politique, la coexistence des opposés, se situant ainsi, dans un lieu impossible où le discours républicain est défendu parallèlement au discours monarchique, et en même temps, la défense de la démocratie va de pair avec l'exaltation à la dictature (même si admise en tant que régime provisoire).

Laissons la parole au poète :

"Je suis un pauvre découpeur de paradoxes, mais je possède la qualité de trouver des arguments pour défendre toutes les théories, même les plus absurdes, et c'est cette dernière compétence que je me recommande. Quand les nouveaux monarchistes se sentiront *à bout de ressources* dans le sophisme, comptez toujours sur moi pour vous fournir – ne serait-ce que pour le plaisir d'induire en erreur – plusieurs arguments en faveur de la monarchie, en incluant quelques-uns, les acceptables, qui leur ont à tous échappé. /.../ Dans cette affaire des revendications ouvrières, je crois qu'on doit tous, les aider, du moins pour équilibrer ce ... ce ... (c'est déjà comment, la phrase ?) ... ce truc de "l'injustice sociale" (Lettre citée par Pina Coelho, 1968 : 73).

137. Cf., entre autres, *Ultimatum* et *Páginas de Sociologia Política, Sobre Portugal, introdução ao problema nacional*, Ática, Lisboa, 1980 et 1979 respectivement.





Cette lettre empreignée d'une forte ironie, où l'ironie et le paradoxe vont de pair, suffit à nous éclaircir sur le discours politique de Fernando Pessoa.

Un autre texte encore mérite d'être mentionné ici, par l'importance qu'il a pris dans l'ensemble des écrits politiques de Pessoa : "Le Président-Roi Sidónio Pais", qui se situe "au plan du mythe", "le mythe de l'identification de la Monarchie et de la République" par le biais de la réincarnation en Sidónio Pais de la figure légendaire du Roi D. Sebastião qui viendrait établir un "cinquième Empire ésotérique"¹³⁸.

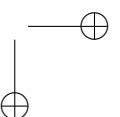
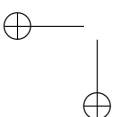
Le phénomène de l'écriture politique chez Pessoa peut être analysé à deux niveaux. D'un côté il s'agit d'une exaltation exacerbée et presque obsessionnelle d'un patriotisme qui place la nation au niveau mythique par l'application des prophéties d'un nouvel empire dont le Portugal serait l'incarnation ; d'un autre, par contre, il s'agirait de l'ébranlement destructif du nationalisme par une attitude de subversion vis-à-vis des codes idéologiques existants. C'est dire, avec Seabra, que "la logique du langage poétique et du langage politique coïncident dans le langage de l'Utopie, à travers une double révolution, qui est en même temps progression et retour, où les horizons initiaux et finaux tendent à se rencontrer" (*ibid, ibidem*). Le point de rencontre est le croisement de ce qu'on a déjà repéré dans l'analyse des autres types discursifs, à savoir de l'identité et de l'altérité, c'est-à-dire, de l'altérité dans l'identité.

Et on revient au problème du bilinguisme où dans l'identité de la langue nationale s'inscrit, la dérangement, l'étrangeté de l'autre langue. Traversée des langues, traversée de ses registres, à travers des discours qui sont le travail d'une hétérogénéité.

5° – La langue maternelle en tant que lieu de retour à l'origine perdue :

Si chaque type discursif est le point de confluence de l'identité et de l'altérité, de la loi et de sa transgression, de la coexistence de plusieurs niveaux discursifs, la pratique signifiante chez le sujet est aussi syncrétisme dans la synchronie de la langue, de son évolution diachronique. Le texte est, ainsi, retour archaïsant à l'origine de la langue, dans un souci "d'en trouver" les racines ou même, une Langue autre, antérieure, la Langue-(*lalangue*). L'obsession du

138. Cf. article de Seabra : "Poética e Política em Fernando Pessoa", in *Personna 1* : 13.





retour à une origine perdue, soit-elle celle de la mère ou celle de la langue, est qu'il n'y a jamais d'origine, le sujet se constituant dans une discursivité qui lui préexiste, qui circule et qui est déjà et toujours de l'ordre de la répétition¹³⁹.

Ainsi, chaque hétéronyme est le nœud d'une multiplicité de langues mises en discours et, quand Bernardo Soares dit : "Ma patrie est la langue portugaise", cette affirmation doit s'entendre comme suit : le sujet disséminé à travers la multiplicité de pratiques signifiantes a, comme support de ses pratiques, le portugais, langue maternelle mais en tant que langue, lieu de confluence d'états d'évolution, ou alors, lieu de retour aux origines. Et là, il faut tenir compte de l'investissement du signe "patrie". Dans le fragment déjà cité où s'intègre cette affirmation, Pessoa parle de ses souvenirs d'enfance, nommément de l'émotion ressentie par la lecture de l'un de nos meilleurs orateurs, le Père António Vieira. Or, c'est justement António Vieira qui, dans l'un de ses sermons, établit la correspondance entre *patria* et *matria* (du latin *mater*) dans ces termes : "Si patrie a dérivé de la terre qui est la mère qui nous crée, il faudrait l'appeler *matria*". C'est la mère, en tant qu'origine que les hétéronymes, chacun à sa manière, recherchent dans leur travail poétique.

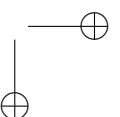
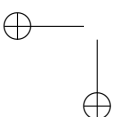
Alberto Caeiro, le maître, est défini par Pessoa comme quelqu'un sans instruction, vivant à la campagne, ne recevant "d'autre éducation que presque aucune – seulement l'enseignement primaire"¹⁴⁰. Comme garantit Seabra, au niveau poétique, "le langage doit adhérer aux choses sans avoir besoin d'un couloir entre la pensée et les mots". Ainsi, le vers tendra, à la limite, à s'identifier à la prose, langage référentiel par excellence ("J'écris la prose de mes vers et je suis content" – dit Caeiro). C'est en somme, selon l'analyste, de la recherche d'un "degré zéro de l'écriture 'politique' "qu'il s'agit¹⁴¹. Selon J. A. Seabra, Caeiro emploie un langage dénotatif qui tend vers la "pureté", le dépouillement, par l'abolition de l'abîme qui va des signes aux choses qu'ils représentent.

Ricardo Reis, l'un des disciples, élevé dans un collège de jésuites, a reçu une éducation latiniste. Très érudit, les modèles de sa théorie néo-classique prennent racine dans la poésie latine d'Horace ; Ricardo Reis "may be described as the poet Horace who writes in Portuguese" (Pina Coelho, 1968 : 67). En fait, ses poèmes se structurent tous en Odes et la syntaxe portugaise est

139. Cf. à ce sujet les propos philosophiques de Derrida contre toute métaphysique.

140. Cité par Seabra, in *Fernando Pessoa : le retour des dieux*, 1973 : 43.

141. *Ibid.*, p. 44. Voir à ce propos, *F.P. et le Poetodrame* du même auteur.





bouleversée par des inversions et des hyperbates osées, comme le signale Seabra. Mais Reis est, de plus, un héritier du classicisme grec, "un demi-helléniste qui s'est construit lui-même". Disciple de l'épicurisme et du stoïcisme, Reis, dans ses textes, part à la recherche de l'Antiquité classique.

Quant à Alvaro de Campos, né en Algarve, "vaguement le type de juif portugais"(selon Pessoa), il était ingénieur mécanicien de la marine. Ayant vécu à Glasgow et voyagé en Orient, c'est lui, parmi tous les hétéronymes, qui était le plus fasciné par la modernité, par la machine. Poète sensationniste, c'est lui qui proclame : "Sentir tout de toutes les façons". Est manifeste, dans les poésies de Campos, l'influence de Walt Whitman. Comme le signale Seabra, Whitman est le poète dont Campos se veut l'émule mais, au dire de Pessoa, Campos, est plutôt "un Whitman avec un poète grec à l'intérieur". Campos, dont les textes ont vraiment marqué le virage de la poésie vers la modernité, est l'hétéronyme, chez lequel, plus que chez les autres, on peut constater la confluence de plusieurs régimes discursifs et de plusieurs langues. Comme on a vu par ailleurs, tandis que Reis se situe dans la poésie, sur l'axe de la métaphore, Campos, tel que Caero, se situent plutôt du côté de la prose, "prose poétique", sur l'axe de la métonymie.

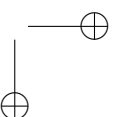
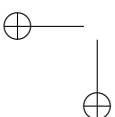
Si Campos est le sujet de la force, de la violence-même, comme il nous a été permis de constater, par exemple dans l'"Ode Maritime", hymne à la machine, aux sensations multiples qui atteignent le paroxysme, il est aussi le "poète du négatif" comme l'appelle Seabra (1973 : 46, note 88), ce qui le rapproche de Bernardo Soares, auteur du *L.D.*, d'autant plus que ce dernier n'écrit pas de la poésie, mais il se définit comme prosateur.

Quant à l'appropriation qu'ils en font de la langue maternelle, Pessoa dit que, tandis que la "langue portugaise", chez Campos, est négligée, au niveau du discours, Soares écrit une prose soignée, rythmée, musicale, laquelle se confond presque dans certains cas, avec celle de Pessoa (1966 : 104/105).

De même, en comparant Bernardo Soares au baron de Teive qui signe quelques textes du *L.D.*, Pessoa dit :

"... mais, tandis que le portugais est le même chez le Baron de Teive et chez Bernardo Soares, le style diffère, en ce sens que, celui du noble est intellectuel, dépouillé d'images, /.../ ; et celui du bourgeois est coulant, participant de la musique et de la peinture, peu architectural"(*Ibid, ibidem*).

Bien qu'on ait déjà cité ce passage, il est utile d'y revenir pour affirmer la multiplicité des registres dans lesquels la langue maternelle se déploie,





les interférences au niveau discursif, les interférences des langues étrangères, comme chez Campos, ou (et cela revient au même car les hétéronymes ne sont que nominations du corps de l'écriture), les provenances sociales de chaque hétéronyme : Caeiro – poète rustique, Reis – d'éducation latiniste, Campos – influencé par la culture britannique mais aussi par l'anglais d'expression américaine, Soares – "le petit bourgeois", rigoureux mais fluide, Teive – "le noble" rigoureux et strict, dépouillé.

Dans cette prolifération hétéronymique surgit, alors, l'infinisitation de la langue maternelle. Ce nationalisme dans la langue est toutefois traversé par un cosmopolitisme artistique, d'inspiration moderniste. Langue et nationalisme vont de pair dans le texte de Pessoa, tous deux affirmés et déniés à la fois, devenant paroxystiques. Et c'est Campos qui, avec plus de véhémence affirme le "cosmopolitisme" en même temps que le patriotisme dans l'art et dans la langue :

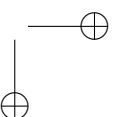
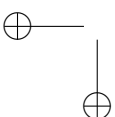
"Les sensationnistes portugais sont originaux et intéressants parce que, tout en étant strictement portugais, ils sont cosmopolites et universels. Le tempérament portugais est universel /.../. Une littérature originale, typiquement portugaise, ne peut pas l'être, parce que les Portugais typiques ne sont jamais des Portugais" (*In Seabra, ibid* : 27).

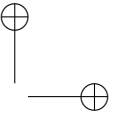
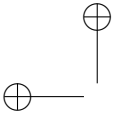
Ainsi, on se rend compte aussi bien au niveau linguistique, qu'au niveau idéologique, le "nationalisme" chez Pessoa n'est que lieu de transgression ou alors, de coexistence de lui et de son contraire.

En ce qui concerne l'appropriation de la langue maternelle dans les différents registres discursifs, comme si le sujet de l'écriture était déterminée à la décliner toute, dans toutes ses nuances possibles, elle n'est que lieu de retour aux origines mythiques non plus de la langue, mais d'une langue universelle. Le *L.D.* est l'expression de ce désir, car il est très lié à une dimension musicale du langage. Cette écriture se livre comme travail de recherche d'une rythmique, d'un espace et d'un [Warning : Draw object ignored] temps où seul le signifiant, dans sa matérialité sonore, domine.

Si Bernardo Soares avoue que "ma patrie est la langue portugaise", cette langue n'est que le point de départ vers une étrangeté multiple, infinie, comme l'exprime Reis :

"... Et le monde entier n'est qu'un grand livre ouvert
Qui me sourit, dans une langue ignorée."

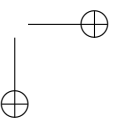
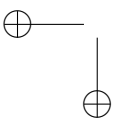




Et, pour terminer :

"Lídia,nous ignorons. Nous sommes étrangers
Où que nous nous trouvions.
Lídia, nous ignorons. Nous sommes étrangers
Où que nous habitons. Tout nous est étranger
Et parle la langue qui est la nôtre" ¹⁴²

142. R. Reis, cité par A. Pina Coelho, 1968 : 91.





Appendice :

- *In Páginas Íntimas* : 101/102 : "Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro das suas almas. Não tinha mais que cinco anos, e, criança isolada e não desejando senão assim estar, já me acompanhavam algumas figuras de meu sonho – um capitão Thibeau, um Chevalier de Pas – e outros que já me esqueceram, e cujo esquecimento, como a imperfeita lembrança daqueles, é uma das grandes saudades da minha vida."
- Fernando Pessoa, 1^{er} poema, *in Vida e Obra de F.P.* – J.G. Simões : 57
"Ó terras de Portugal
Ó terras onde eu nasci
Por muito que goste delas
Inda gosto mais de ti".
"À minha querida mamã."
- *In Páginas Íntimas* : 151 : "Não podemos admitir um homem a escrever a sua língua natal a não ser que tenha algo a dizer que só um homem falando essa língua pudesse dizer. O forte de Shakespeare é ele não poder ter sido senão inglês. Por isso ele escreveu em inglês e nasceu em Inglaterra."
- Petrus : 40 : "É toda a falta de um Deus verdadeiro que é o cadáver vácuo do céu alto e da alma fechada."
- Petrus : 35 : "Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie – nem sequer mental ou de sonho – transmutou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros."
- *In Vida e Obra de F.P.* : 510 – "Há em cada um de nós, por pouco que especialize instintivamente na obscenidade, um certo elemento desta ordem, cuja quantidade, evidentemente, varia de homem para homem. Como esses elementos, por pequeno que seja o grau em que existem, são um certo estorvo para alguns processos mentais superiores, decidi, por duas vezes, eliminá-los pelo processo simples de os exprimir intensamente. É nisto que se baseia o que será para V. a violência in-



- teiramente inesperada de obscenidade que naqueles dois poemas – e sobretudo no *Epithalamium*, que é directo e bestial – se revela. Não sei porque escrevi qualquer dos poemas em inglês."
- *In Petrus* : 35 : "As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas."
 - Fragment 5, *ibid* :36/37 : "Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que me não incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em quem se bata, a ortografia sem ípsilon, como um escarro directo que me enjoa independentemente de quem o cuspiisse."
 - *Ibid, Ibidem* : "Sim, porque a ortografia também é gente. A palavra é completa, vista e ouvida. E a gala da transliteração greco-romana veste-ma do seu vero manto régio, pelo qual é senhora e rainha."
 - *Ibid, Ibidem* : "Lembro-me, como do que estou vendo, da noite em que, ainda criança, li pela primeira vez, numa selecta, o passo célebre de Vieira sobre o Rei Salomão. "Fabricou Salomão um palácio..."E fui lendo até ao fim, trémulo, confuso ; depois rompi em lágrimas felizes, como nenhuma felicidade real me fará chorar, como nenhuma tristeza da vida me fará imitar."
 - *Ibid, Ibidem* : "Aquele movimento hierático da nossa clara língua magestosa, aquele exprimir das ideias nas palavras inevitáveis, correr de água porque há declive, aquele assombro vocálico em que os sons são côres ideais – tudo isso me toldou de instinto como uma grande emoção política."
 - *Ibid, Ibidem* : "Não é – não – a saudade da infância, de que não tenho saudades ; é a saudade da emoção daquele momento, a máguia de não poder já ler pela primeira vez aquela grande certeza sinfónica."
 - *Ibid* : 48 : "Mas não me engano, escrevo, sommo, e a escripta segue, feita normalmente por um empregado d'este escriptório."
 - Inédit n° 75 : "O patrão Vasques. Tenho, muitas vezes, inexplicavelmente, a hypnose do patrão Vasques. Que me é esse homem, salvo o

obstáculo ocasional de ser o dono das minhas horas, num tempo diurno da minha vida ?"

- Inédit nº 204 : "Trazem o chá – e a creada mais velha que as tias que o traz com os restos do sonho, e o mau humor paciente de ternura da velha vassalagem – e eu escrevo sem errar uma verba ou uma sombra atravez de todo o meu passado morto. Reabsorvo-me, perco-me em mim, /.../."
- Inédit nº 14, fragment 5 : "Escrever, sim, é perder-me. "
- Inédit nº 118 : "Neste mesmo momento, em que escrevo, num intervalo legitimo do trabalho hoje escasso, estas poucas palavras de impressão, sou o que as escreve attentamente, sou o que está contente de não ter nesta hora de trabalhar, sou o que está vendo o céu lá fora, invisível de aqui, sou o que está pensando isto tudo, sou o que sente o corpo contente e as mãos ainda vagamente frias."
- *In Petrus* : 45 : "Amo, pelas tardes demoradas de Verão, o socego da cidade baixa, e sobretudo aquelle socego que o contraste accentua na parte que o dia mergulha em mais bulício. A rua do Arsenal, a Rua da Alfandega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste (...) – tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto. /.../
Por alli arrasto, até haver noite, uma sensação de vida parecida com a d'essas ruas."
- *Ibid* : 39 : "Sim, é o poente. /.../ Esse céu é de um azul esverdeado para cinzento branco, onde, do lado esquerdo, sobre os montes da outra margem, se agacha, amontoada, uma névoa acastanhada, de côr de rosa morto. Há uma grande paz que não tenho dispersa friamente no ar outonal abstracto. Sofro de não ter o prazer vago de supor que ela existe : Mas, na realidade, não há paz nem falta de paz : (...)"
- *In Páginas de Doutrina Estética* : 45 : "Toda a arte procura tornar o seu objecto superior a si próprio, busca nele uma qualquer espécie de além-ele."
- *In Páginas Intimas e de Auto-Interpretação* : 126 : "O sensacionalismo prende-se à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força, que tem lá fora representantes com Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling (tantos géneros diferentes dentro da mesma corrente !); o paúlismo pertence à corrente cuja primeira manifestação nítida foi o simbolismo."



- "Todo o estado de alma é uma paisagem (...) – pode ao menos admitir-se que todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem (...) Resulta que ("a arte que queira representar bem a realidade") terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens."
- *Ibid* : 35 : "E, assim, muitas vezes, escrevo sem querer pensar, num devaneio externo, deixando que as palavras me façam festas, criança menina ao colo delas."
- *Ibid Ibidem* : "Como todos os grandes apaixonados, gosto da delícia da perda de mim, em que o gôso da entrega se sofre inteiramente.
/.../ São frases sem sentido, decorrendo mórbidas, numa fluidez de água sentida, esquecer-se de ribeiro em que as ondas se misturam e indefinem. Assim as ideias, as imagens, trémulas de expressão, passam por mim em cortejos sonoros de sêdas esbatidas, onde um luar de idea bruxuleia, malhado e confuso."
- Inédit n° 140 : "Offende-me o entendimento que um homem seja capaz de dominar o Diabo e não seja capaz de dominar a lingua portuguesa."
- Inédit n° 164 : "Há quem, estando distraído, escreva riscos e nomes absurdos no mata-borrão de cantos entalados. Estas paginas são os rabiscos da minha inconsciencia intellectual de mim."
- *In Petrus* : 40, fragment 6 – "Ah, quem me salvará de existir ? Não é a morte que quero, nem a vida : é aquela outra coisa que brilha no fundo da ância como um diamante possível numa cova a que se não pode descer."
- Citation de F.P., in *Fundamentos Filosóficos* : 76/77 : "Reconhecer a verdade como verdade e ao mesmo tempo como erro ; viver os contrários não os aceitando ; sentir tudo de todas as maneiras, e não ser nada, no fim, senão o entendimento de tudo quando o homem se ergue a este píncaro, está livre, como em todos os píncaros, está só, como em todos os píncaros, está unido ao céu, a que nunca está unido, como em todos os píncaros."
- *Ibid* : 77 : "O simbolo é naturalmente a linguagem das verdades superiores à nossa inteligência, sendo a palavra naturalmente a linguagem daquelas que a nossa inteligência abrange, pois existe para as abranger."
- Inédit du *L.D.*, *Ibid*, v. II : 102 : "Mais certo era dizer que um estado



- de alma é uma paisagem ; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão-sòmente a verdade de uma metáfora."
- *Ibid* : 45/46 : "No que posso chamar a minha terceira adolescência, passada aqui em Lisboa, vivi na atmosfera dos filósofos gregos e alemães, assim como na dos decadentes franceses, cuja acção me foi subitamente varrida do espírito pela ginástica sueca e pela leitura da *Dégénérescence* de Nordeau."
 - *Ibid* : 184 : "Ser tudo, de todas as maneiras, porque a verdade não pode estar em faltar ainda alguma coisa : Criemos assim o paganismo superior, o politeísmo supremo : Na eterna mentira de todos os deuses todos são Verdade."
 - *Ibid* : 177 – citation de "A nova poesia Portuguesa" : "O transcendentalismo panteísta envolve e transcende todos os sistemas : matéria e espírito são para ele reais e irrealis ao mesmo tempo, Deus e Não-Deus essencialmente. Tão verdade é dizer que a matéria e o espírito existem como que não existem, porque existem e não existem ao mesmo tempo. A suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo."
 - *Ibid* : 185, citation de *Obra Poética* : "O meu mestre Caeiro não era pagão : era o paganismo. O Ricardo Reis é um pagão, o António Mora é um pagão, eu sou um pagão : o próprio Fernando Pessoa seria um pagão, se não fosse um novelo embrulhado para o lado de dentro. Mas o Ricardo Reis é um pagão por carácter, o António Mora é um pagão por inteligência, eu sou um pagão por revolta, isto é, por temperamento. Em Caeiro não havia explicação para o paganismo ; havia consubstanciação".
 - *Ibid* : 76, Inédit : "Way of the Serpent" : "O caminho da serpente está fora das ordens e das iniciações, está, até, fora das leis (rectilínias) dos mundos e de Deus. O carácter maldito, o aspecto repugnante da Cobra, traz marcada a sua oposição ao Universo – profundo e obscuro Mistério Magno. Ela é o Espírito que nega, mas nega mais, e mais profundamente, do que em geral se entende ou se pode entender."
 - *Ibid* : 180/181, Inédit du *L.D.* : "A nossa simpatia é grande pelo ocultismo e pelas artes do escondido, /.../ sobretudo porque ele soe exprimir-se de modo a que muitos que lêem, e mesmo muitos que julgam compreender, nada compreendem. É soberbamente superior esta atitude



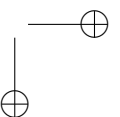
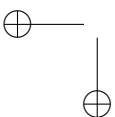
misteriosa. /.../ Quase sem o sabermos morde-nos uma simpatia ancestral pela magia negra, pelas formas proibidas da ciência transcendente, pelos senhores do Poder que se venderam à condenação e à reencarnação degradada. Satan, sem que o queiramos, possui para nós uma sugestão como que de macho para fêmea."

- *Ibid* : 73. Lettre inédit de F.P. : "Sou um pobre recortador de paradoxos, mas possuo a qualidade de arranjar argumentos para defender todas as teorias ; mesmo as mais absurdas, e é esta última a habilitação com que me recomendo. Quando os novos monárquicos se sentirem a *bout de ressources* no Sofisma, contem sempre comigo para lhes fornecer – quanto mais não seja pelo prazer de fazer errar – vários argumentos a favor da monarquia, incluindo alguns, os aceitáveis, que a todos eles têm escapado. /.../ Nisto de reivindicações operárias, creio que devemos todos auxiliar, quanto mais não seja para equilibrar isto ... isto... (como é a frase ?)... isto da 'injustiça social'."
- *In Páginas Íntimas* : 104 : "Mas, ao passo que o português é igual no Barão de Teive (e) em Bernardo Soares, o estilo difere em que o do fidalgo é intelectual, despido de imagens, (...); e o do burguês é fluido, participando da música e da pintura, pouco arquitectural."
- R. Reis cité in *Fundamentos Filosóficos* : 91 :

"/.../ E todo o mundo é um grande livro aberto
Que em ignorada língua me sorri."

Et encore :

"Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros
Onde quer que estejamos.
Lídia, ignoramos : Somos estrangeiros
Onde quer que moremos.
Tudo é alheio
Nem fala língua nossa."







Conclusion – Du texte à l’architexte

"Créer en moi un état avec une politique, des partis et des révolutions,
et être moi-même tout cela, être moi-même Dieu au sein de leurs corps,
de leurs âmes, de la terre sur laquelle ils marchent et des actes qu’ils
pratiquent.

Être tout, être eux et ne pas l’être. Pauvre de moi :
c’est encore un des rêves que je ne parviendrai pas à réaliser.

Si je le sais je mourrai peut-être, je ne sais pourquoi,
mais on ne doit pas pouvoir vivre après cela, aussi grand serait le sacrilège
commis contre Dieu, aussi grande serait l’usurpation du pouvoir divin,
devenant tout".

Livro do Desassossego
– Bernardo Soares –





Le retour insistant :

Cette étude a pris forme par un désir de réécriture du texte premier, pris comme prétexte. Mais si, comme il a été annoncé, le texte-lecture participe de l'incomplétude et du conflit du texte dont il provient, un abîme se crée, irréductible, entre les sujets de l'écriture qui assument l'un et l'autre bout, parce que le texte poétique étant production d'un sujet en procès, le "méta-texte" est, par sa nature-même, assumé par un "sujet méta". Le *nous* traditionnel, imposé au texte-lecture, comme il se doit dans ce type de travail, moule un sujet anonyme, logique, sujet thétique, qui ne peut ni ne doit se mettre en cause, encore moins se dissoudre.

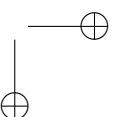
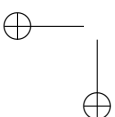
Or, cette "éthique" ne peut être pratiquée intégralement à moins que l'on ne fasse abstraction, que l'on ne nie ou ne refoule le sujet de l'énonciation qui, malgré sa position méta, se dit discrètement mais inlassablement à travers le texte-lecture. Cette écriture-lecture ne peut donc jamais être tout-à-fait "neutre" car aucune lecture, ni aucune écriture, même si elles se produisent au nom de la Science, peuvent l'être.

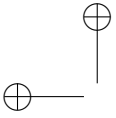
Dans la mesure où écrire une thèse se confronte d'une part au travail de lecture, d'autre part au travail d'écriture, le sujet est constamment appelé à (se) penser, à (se) travailler, au fur et à mesure que la besogne avance. Ainsi ce travail, tel le texte dont il part, n'est pas un produit achevé, un "discours de la vérité". Tout comme le procès de recherche de la vérité dans le texte premier, le "méta-texte" est, lui aussi, un cheminement vers un point utopique, sans que celui-ci ne soit cependant, jamais saisi. Que la vérité ne soit pas dévoilée, figée et restituée à son unicité, à un sens, voilà un but que le "méta-sujet" (lui-même mis en cause tout au long de son travail) ne se proposait guère d'atteindre.

Fragmenté, lui aussi, ayant participé de la redondance et de la contradiction du prétexte, notre texte se veut plutôt travail, effort de lecture avec tout ce que cette perspective implique de provisoire, de conflictuel, d'inachevé.

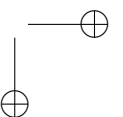
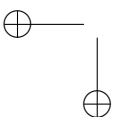
Devant toujours être repensé, le texte du *L.D.* se laisse lire jusqu'à l'infini mais il se laisse aussi aller jusqu'à l'altération du sujet destinataire. Le temps dédié à la lecture est enjeu de perte, lui aussi.

Et même si le "méta-sujet" a recours à des grilles d'analyse, son but n'est pas de clôturer le texte par une prise de position figée, stagnée, mais plutôt d'ouvrir le texte, en faire le nœud de débats, du remaniement-même des modèles théoriques. Position non-sécurisante quoique, par un désir inavoué





d'auto-affirmation, le "méta -sujet" arrive parfois à utiliser abusivement l'assertion. L'achèvement du travail porte donc sur le retour au commencement, à condition que le point de départ ne soit plus déjà le même.





L'architecte, croisement et retour :

"L'écrivain est quelqu'un qui joue-avec le corps de sa mère (...) :
pour le glorifier, l'embellir, ou pour le dépecer, le
porter à la limite de ce qui,
du corps, peut être reconnu (...)"

Le Plaisir du Texte

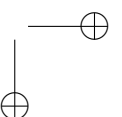
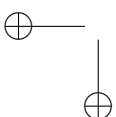
– Barthes –

Pratique de la langue, cette écriture se trouve aux limites du social. Abolition des frontières des genres par des croisements discursifs, l'écriture du *L.D.* relève d'une multiplicité de pratiques qui s'enchevêtrent les unes dans les autres.

Poétique, ce texte l'est dans la mesure où, par rapport à une unicité idéale, il instaure la *différance* (Derrida), expérience poétique dans un travail métonymique qui tend à englober tous les régimes discursifs. S'il participe du discours théorique, qui se déploie dans le politique, l'ésotérique, le philosophique ou le métalinguistique, la théorie, le *discours sur*, s'avère être *pratique dans*. Ainsi, par exemple, parallèlement au sujet théorique qui élabore tout un support pour placer ses pratiques poétiques, surgit l'autre, le sujet poétique qui, négativisé, est le moteur de cette écriture, le *L. D.* devenant le champ où ces deux types discursifs coexistent. Les "mouvements littéraires" étant créés par le poète, comme nous avons eu l'occasion de le voir, ils deviennent, nonobstant, autant de pratiques poétiques. La dérive du sujet à travers un "extérieur", les paysages récurrents de Lisbonne ne sont, finalement, que des "intersections de sensations intérieures", multiples, diverses, telles qu'elles peuvent surgir dans un sujet hétérogène qui se pulvérise à l'infini. Si le texte est confluence, il est, de même, éclatement, tout comme le sujet.

Poétique, le texte participe encore d'autres pratiques :

"Dans la prose nous rendons tout par transposition : la couleur et la forme, que la peinture ne peut donner que directement, en elles-mêmes, sans une dimension intime ; le rythme, que la musique ne peut donner que directement, en lui-même, sans corps formel, sans, non plus ce deuxième corps qu'est l'idée ; la structure, que l'architecte doit former à partir de choses solides, données extérieures, et que nous élevons dans des rythmes, des indéterminations, dans des dérives et des fluidités ; la réalité, que le sculpteur doit laisser dans le monde, sans auréole ni transsubstantiation : la poésie, enfin,





dont le poète, tel un initié dans une organisation occulte, est le serviteur, quoique volontaire, d'un degré et d'un rituel"(Petrus : 32, fragment 3).

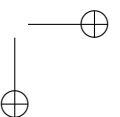
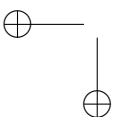
Il subsume, il intègre l'infinité de pratiques, participant de la musique comme de la peinture, de la sculpture comme de la poésie. Rendue à sa matérialité, la *lettre* coule, se dessine, prend du rythme dans le temps, de la forme dans l'espace et l'écriture surgit subitement :

"Je me sentis tout de suite inquiet. Subitement, le silence ne respirait plus. Tout à coup, le jour d'acier, infini, se pulvérisa. Je m'accroupis, telle une bête sous la table, les mains, griffes inutiles sur le bois poli. Une lumière sans âme avait pénétré dans les coins et les âmes, et un son de montagne s'abattit de tout en haut, déchirant les soies de l'abîme. Mon cœur s'arrêta. Ma conscience ne vit plus qu'une tache d'encre sur un papier"(Inédit n° 245).

A la limite du langage, la limite du sujet : lieux intenable où les frontières comme les espaces ne soutiennent plus. Partant de l'hétérogénéité du sujet, l'hétéronymie, la multiplicité de masques lui confèrent, à ce démantèlement, sa part dans le procès symbolique. Mais il n'est pas simplement confluence, il est retour à travers la diversité, aux racines, à la Langue archaïque et maternelle.

Ainsi, disons pour conclure que le texte qui nous défie peut être considéré un *architexte* dans le sens où il se présente comme participant de multiples expériences et pratiques signifiantes, dans un constant mouvement d'aller-retour d'une expression à l'autre. *Architexte*, il ne l'est pas simplement au sens que lui confère Genette – un texte qui traverse les genres, et leurs déterminations (1979 : 88) mais encore dans un sens traversé par l'archaïque dans la mesure où il revient à l'espace maternel, se laissant envahir par lui antérieur aux différents discours sociaux. Langage poétique et sujet poétique sont donc les nœuds d'intersection de tout ce qui est au-delà et en-deçà de la légifération.

Si le sujet "joue avec le corps de sa mère" c'est, dans ce texte, pour le glorifier, pour en retirer tous les effets de matérialité/maternité. Travail conflictuel, cependant, car le maternel fonctionne par rapport à l'étranger, marquant des tensions qui portent vers un langage autre, où le graphique, le rythmique, et le poétique rendent toute la souveraineté à la *lettre*.





Conclusion :

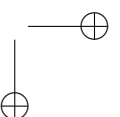
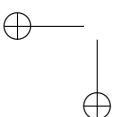
Qu'est-ce qui peut encore être dit sur cette question qui nous travaille, à savoir, le fait que le Langage nous commande, nous structure en tant que sujets parlants ? Cette structure qui s'installe en chacun d'entre nous, qui nous transforme en "êtres symboliques", bien qu'imposée, se pose, cependant, de façon particulière à chaque sujet puisque chacun s'en approprie par un travail singulier.

Penser le rapport entre la structure linguistique et le sujet qui la travaille a été l'objectif ? de cette recherche portée sur *Le Livre de l'Inquiétude* de Fernando Pessoa. De plus, cet attrait est dû au fait que le texte n'est pas linéaire mais, au contraire, pluriel, conflictuel, singulier. Car, une écriture singulière surgit du conflit entre l'universalité de la langue et l'individualité du sujet. Tout le problème est alors de savoir comment le sujet s'inscrit dans la loi mais aussi comment la loi s'inscrit dans le corps du sujet puisque de cette double inscription, de ce rapport incommensurable, jaillit le travail d'écriture, ici nommé *inquiétude*. Se vouer à la langue est, dans ce cas, une expérience particulière, un mélange de tourment et de jouissance.

Écriture énigmatique, celle qui fait que là où il n'y a qu'Absence, la Langue, s'inscrive, corporalisé, le sujet ; qui fait que là où la Totalité écarte le Manque, le sujet l'y inscrive, en ouvrant des fissures dans le Tout, en rendant au Tout une dimension lacunaire. Écriture où "ça" parle par la corporisation dialectisée de l'Absence.

L'investissement du sujet se joue soit par l'oubli, le silence, le refoulement, soit par la dénégation, ayant dans la matérialité de la chaîne signifiante sa seule réalité. Mouvement oscillatoire qui déclenche et le rejet – négativisation de ce qui est impropre, l'abject, et le travail cathartique par où l'abject devient formulable, propre, appropriable dans le procès signifiant. Ce qui fait que le sujet qui accède au symbolique ne soit pas irrémédiablement divisé, ne devienne sujet unaire, clivé, mais, au contraire, que ce soit par le travail de l'écriture que s'accomplisse la structuration du corps pulsionnel.

Si conflit il y a entre la Loi-du-Père et l'Amour-de-la-Mère, cette écriture comme *praxis* vient rendre au sujet la possibilité d'accéder à la mère à travers la/les Loi-du-Père. Là est le lieu de la Langue maternelle. Il n'y a donc abolition de la loi, qu'elle soit syntaxique, sémantique ou phonétique, qu'elle se





concrétise dans la langue portugaise ou anglaise, mais dépassement de la loi, un “plus de loi” qui est, à notre avis, le lieu où la mère doit être placée.

Ce travail ne consiste pas tant dans la dissolution de la langue, dans une transgression du symbolique tout court, ce qui nous jetterait dans des écrits plutôt de l’ordre du pathologique, mais il se réalise dans la dissolution du sujet dans la chaîne signifiante de façon à ce qu’émerge un “plus de langue” (le pas-tout de la langue) par où la jouissance se marque, par où la langue produit un excès, l’excès de signifiante. Jouir de la langue est alors la traverser dans sa matérialité-maternité. Atteindre le maternel de la langue est un travail en profondeur ; c’est l’ouvrir à son infinité mais s’ouvrir aussi à l’hétérogénéité qui fait éclater, en la brisant, l’identité.

Ainsi, ce texte apparemment mineur dans l’ensemble de la production de Pessoa – ce qui expliquerait le mépris auquel il a été voué par les “littéraires” jusqu’à aujourd’hui, car il n’est ni de la vraie prose ni tout à fait de la poésie – un reste, un ensemble hétéroclite de débris - est d’une importance capitale pour la compréhension de l’œuvre de Fernando Pessoa, ortho et hétéronymique.

Si narrativité il y a, dans ce qui pourrait être appelé un Journal Intime, c’est dans le fait que l’écriture est mouvement de retour avec tout ce que ce mouvement implique car, pour que le sujet retourne, il faut qu’il soit parti, bien que le retour ne soit jamais accès au point de départ, même s’il le contient. Cheminement à travers l’organisation symbolique, l’écriture devient le lieu qui détermine un dépassement de l’ordre du trans-symbolique.

À plus forte raison, le sujet de l’écriture n’est plus un “moi” structuré mais un “je” pluriel, hétérogène, hétéronyme, puisque c’est toujours au niveau de la chaîne signifiante qu’il se déconstruit. De là, la prolifération de noms propres, autant de sujets laissés partout comme marques tracées dans la Langue, des signatures, qui détermineraient sa limite individuante. L’éclatement du sujet dans une pluralité de *personnes* est justement un effort d’ouvrir la linéarité de la langue en tant que loi, à l’infinité sous-jacente de sa pratique. C’est passer de la dimension de superficie du texte à celle de volume de l’écriture.

Parcourir la langue par cette pratique textuelle c’est lui rendre la profondeur qu’elle avait oubliée, par les usages du sens commun qui l’aplatissent incessamment. Pour en rendre compte, il serait utile de faire appel aux axes du langage, proposés par Roman Jakobson (1973), quand il définit la fonction poétique. Le poétique n’est autre, selon Jakobson – et cela fait peut-être

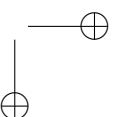
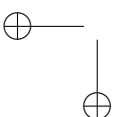




sa révolution – que la projection de l’axe paradigmatique, des associations, sur l’axe syntagmatique, des articulations. Écriture en prose, elle ne se situe pourtant pas dans la linéarité du discours inscrite dans les seules relations syntagmatiques, mais fait appel au “trésor de la langue” dans sa profondeur paradigmatique. La spécificité de ce texte vient du fait qu’il existe un déplacement de l’axe de la sélection vers l’axe de la combinaison. Lire ce texte en tant que poétique c’est, en d’autres mots, considérer qu’il y a une projection de l’axe de la métaphore sur celui de la métonymie, comme il a été longuement prouvé, ne serait-ce que par les oxymores et toute la coïncidence des opposés énonçant des paradigmes mais projetés dans la présence réciproque de l’axe de la syntaxe.

Et cela entraîne encore une réflexion sur les coordonnées spatio-temporelles. La métonymie en tant que succession, contiguïté, s’inscrit dans une linéarité spatiale et temporelle. Or, bien qu’écriture en prose (et c’est bien là qu’il s’avère nécessaire de parler de langage poétique), elle est travail de condensation, de sélection, d’association, et cela est très clair tout au long de cet ensemble fragmentaire. C’est que le procès signifiant ne se déroule pas en extension – il est même lacunaire car l’extension fait défaut – mais il s’intensifie, il gagne de l’épaisseur, dans une verticalité qui se manifeste soit par la répétition permanente de thèmes, de formules, dans une litanie obsessionnelle et obsédante qui, à elle seule, remplit des quantités de feuilles, comme s’il s’agissait de déchets éparpillés, soit par la répétition insistante des métaphores de la mère, soit par la prolifération de jeux d’oppositions où l’effet de projection de l’incompatibilité des termes dans l’axe de la coprésence est marquant, soit, enfin, par la condensation, dans un moment déterminé de l’écriture, de plusieurs instants appartenant à l’ordre séquentiel : passé-présent-futur.

Si le temps de l’écriture est vécu comme discontinu, il est, de plus, vécu comme condensation de moments successifs, comme fusion du passé dans le présent, comme fusion du présent dans le futur, ou même comme rejet du temps. Enfin, l’expérience de la traversée des langues ne se fait pas non plus par succession mais par simultanéité. C’est tout un travail qui se joue dans la synchronisation d’une diachronie car il ne suit pas l’évolution des langues, ni l’étalon de ses registres, mais condense tous ces stades de façon à ce que le passé de la langue surgisse dans le présent de l’écriture dans, par exemple, les archaïsmes graphiques et orthographiques qui prolifèrent dans le texte, (le



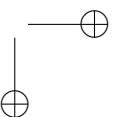
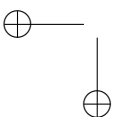


poète refusant explicitement de se soumettre à l'accord orthographique qui venait d'être institué).

Ce qui est vrai pour la synchronisation de l'évolution de la langue dans l'amalgame de ses registres est vrai aussi pour ce qui concerne l'histoire du sujet. Et c'est en cela que ce texte consiste en un travail de retour – le retour des pulsions, l'inscription du sémiotique dans le symbolique – étant le fait même de la superposition de deux stades qui se succèdent dans le procès du sujet mais qui, simultanés dans le travail d'écriture, font du sujet un sujet en procès. Là encore, l'écriture est jouissance d'un temps autre où il n'y a pas d'irréversibilité. La réversibilité est donnée par l'émergence de l'avant dans l'après, du passé dans le présent, de la mère dans la loi, du portugais dans l'anglais, pour tout dire, par l'expérience de la *lalangue*, la langue maternelle.

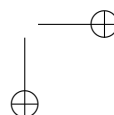
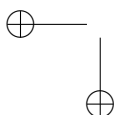
FIN¹⁴³

143. Je tiens à remercier ma fille par la lecture attentive qu'elle a fait du texte et par les corrections qu'elle a apportées. Merci Mariana.



**Appendice :**

- Inédit publié par Teresa Rita Lopes, 1977 : 503 : "Criar dentro de mim um estado com uma política, com partidos e revoluções, e ser eu isso tudo. Ser eu Deus no panteísmo real desse povo – eu, essência e acção dos seus corpos, das suas almas, da terra que pisam e dos actos que fazem. Ser tudo, ser eles e não eles. Ai de mim : este ainda é um dos sonhos que não logro realizar. Se o realizasse morreria talvez, não sei porquê, mas não se deve poder viver depois disso, tamanho o sacrilégio cometido contra Deus, tamanha usurpação do poder divino de ser tudo".
- Petrus, fragment 3 : 32 : "Na prosa damos tudo, por transposição : a cor e a forma, que a pintura não pode dar senão directamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima ; o ritmo, que a música não pode dar senão directamente, nêle mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a ideia ; a estrutura, que o arquitecto tem que formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez ; a realidade, que o escultor tem que deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação ; a poesia, enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual".
- Inédit nº 245 : "Senti-me inquieto já. De repente, o silêncio deixára de respirar.
Subito, de aço, um dia infinito estilhaçou-se. Agachei-me, animal, sobre a mesa, com as mãos garras inúteis sobre a tabua lisa. Uma luz sem alma entrára nos recantos e nas almas, e um som de montanha desabara do alto, rasgando sedas do abysmo. Meu coração parou. A minha consciência viu só um borrão de tinta num papel".



Bibliographie



Oeuvres de Fernando Pessoa :

(éditions utilisées) :

Obra Poética, José Aguilar Editor, Rio de Janeiro, 1969 (Organisation, introduction et notes par Maria Aliete Galhoz).

Obras Completas de Fernando Pessoa, Edições Ática (col. Poesie), Lisboa :
I Poesias de Fernando Pessoa, (org. de J. G. Simões et L. de Montalvor), (1942), 2^o ed : 1970.

II Poesia de Álvaro de Campos, (org. de J. G. Simões et L. de Montalvor), (1944), 2^a ed. 1978.

III Poemas de Alberto Caeiro, (org. de J. G. Simões et L. de Montalvor), (1946), 2^a ed. 1978.

IV Odes de Ricardo Reis, (org. de J. G. Simões et L. de Montalvor), (1946), 1981

V Mensagem, (1945), (note de David Mourão-Ferreira) 11^a ed. s\d..

VI Poemas Dramáticos I, (notes de E. Freitas da Costa), s\d..

VII Poesias Inéditas (1930-35) de Fernando Pessoa, (org. Maria do Rosário Marques Sabino e Adelaide Maria Monteiro Sereno), s\d..

VIII Poesias Inéditas (1919-1930) de Fernando Pessoa, (org. de J. Nemésio), (1956), s\d..

IX Quadras ao Gosto Popular, (org. de J. Coelho), (1955), s\d.

X Novas Poesias Inéditas, (org. de M. R. Marques Sabino et A. M. Monteiro Sereno), s\d..

Poemas Ingleses (édition bilingue), (org. et traduction de Jorge de Sena), 1974

Obras Completas de Fernando Pessoa, Edições Ática (col. Prose), Lisboa :

Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias, (org. G. R. Lind et J. Prado Coelho), 1973.

Páginas Intimas e de Auto-Interpretação, (org. G. R. Lind et J. Prado Coelho), s\d..

Textos Filosóficos I et II, (org A. Pina Coelho), 2. vol., 1968.

LabCom Books

Sobre Portugal – Introdução ao problema nacional, (org. M. I. Rocheta et M. P. Morão, direction de Joel Serrão), 1979.

Da República (1910-1935), (org. M. I. Rocheta et M. P. Morão, direction de Joel Serrão), 1979.

Textos de Crítica e de Intervenção, 1980.

Ultimatum e Páginas de Sociologia Política, (org. M. I. Racheta et M. P. Morão, direction de Joel Serrão), 1980.

Cartas de Amor, (org. de D. Mourão-Ferreira et M. G. Queirós), 1978.

O Rosto e as Máscaras, (anthologie : sélection, préface et notes de D. Mourão-Ferreira), 1979.

Autres éditions :

Cartas de Fernando Pessoa a Armando Cortes-Rodrigues (2^{ème} édition, introduction de Joel Serrão), ed. Inquérito, Lisboa, s/d.

Páginas de Doutrina Estética, (org. de Jorge de Sena), Inquérito, Lisboa, 1946.

A Nova Poesia Portuguesa (crítica e história literária), (préf. Álvaro Ribeiro), ed. Inquérito, Lisboa, s/d.

Livro do Desassossego, paginas escolhidas, Arte e Cultura, ed. Petrus, Porto, s/d.

Inédits registrés : *L. D.*, consultés à la Bibliothèque Nationale à Lisbonne, ayant tous, en imprimé, un n° de série attribué par la B.N.

Nas encruzilhadas do mundo e do tempo, – escritos públicos, F. Pessoa et alii, O pensamento Português, CEP., s/d.

Poemas inéditos destinados ao nº3 do 'Orpheu', (pref. Adolfo Casais Monteiro), Inquérito, Lisboa, 1953.

Traductions :

Ode Maritime (préface et traduction de Armand Guibert) Pierre Seghers, Paris, 1955.

Pessoa, F., *Livre de l'Intranquillité*, Christian Bourgois, Paris, 1988.



Quatre Poètes Portugais, (sélection, traduction et présentation de Sophia de Mello Breyner), PUF, et Fondation Gulbenkian, Paris, 1970.

Études critiques sur Fernando Pessoa :

Centeno, Y. K. et Reckert, S., *Fernando Pessoa – tempo – solidão – hermetismo*, Moraes. ed., Lisboa, 1978.

Coelho, A. P., *Os fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa*, - (2 vols), Verbo ed., Lisboa, 1968.

Coelho, E. Prado, *A Letra Litoral*, Moraes ed., Lisboa, 1978.

Coelho, J. P., *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, ed. Verbo, Lisboa, 1973.

Galhoz, M. A., "Sobre o Livro do Desassossego", in *Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Brasília editora/ CEP, Porto, 1979(a).

Galhoz, M. A., "Nota acerca da preparação (continuação) da cópia do 'Livro do Desassossego' para publicação" *Persona 3*, CEP, Porto, 1979(b).

Gil, J., *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, Éditions de la Différence, Paris, 1988.

Gil, J., *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*, Relógio d'Água, Lisboa, 1999.

Jakobson, R., *Ensayos de Poética*, trad, Fondo de Cultura Economica, México, 1977.

Lind, G. R., *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1981.

Lopes, Teresa Rita, *Fernando Pessoa et le drame Symboliste*, F. C. Gulbenkian, Paris, 1977.

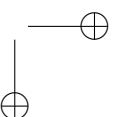
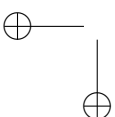
Lourenço, E., *Pessoa Revisitado*, ed. Inova, Porto, 1973.

Lourenço, E., *Tempo e Poesia*, ed. Inova, Porto, 1974.

Monteiro, A. C., *A Poesia Portuguesa Contemporanea*, Sá da Costa, Lisboa, 1977.

Paz, O., *O Desconhecido De Si Mesmo (Fernando Pessoa)*, Iniciativas Editoriais, 1980.

LabCom Books





- Quadros, A., *Fernando Pessoa – Vida, Personalidade e Génio*, (1º vol.), Arcádia, Lisboa, 1981.
- Quintanilha, F. E. G., "Fernando Pessoa e o Livro do Desassossego", in : *Ocidente*, vol. LXXV, Lisboa, 1968.
- Sena, J. de, "Inédito de Jorge de Sena sobre o 'Livro do Desassossego'", in *Persona 3*, CEP, 1979.
- Seabra, J. A., *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, ed. Perspectiva, São Paulo, 1974.
- Seabra, J. A., *Le Retour des Dieux*, ed. Champ Libre, Paris, 1973.
- Simões, J. G., *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Bertrand, Lisboa, (4^{me} ed) 1981.
- Simões, J. G., *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*, ed. Inova, Porto, 1973.
- Vasconcelos, T., *Antropografia de Fernando Pessoa*, Ocidente, LXXV, Lisboa, Nov. 1968.

Oeuvres d'ensemble :

- Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Brasília ed./CEP, 1979.
- Nova Renascença*, vol. I, "Nova Renascença", Porto, Printemps, 1981.
- Persona*, CEP, Porto.

Bibliographie Théorique :

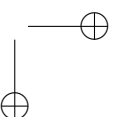
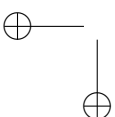
- Aristote, *La Poétique*, Seuil, Paris, 1980.
- Bachelard, G., *L'Intuition de l'instant*, col. Méditations, Paris, 1932.
- Bataille, G., *La Littérature et le Mal*, Gallimard, Paris, 1957.
- Bataille, G., *L'Expérience Intérieure*, Gallimard, Paris, 1972.
- Barthes, R., *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, coll. Points, Paris, 1972.
- Barthes, R., *Critique et vérité*, Seuil, Paris, 1966.
- Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973 S/Z, Seuil, Paris, 1970.





- Baudry, J.L., "Ecriture, Fiction, Idéologie"– in : *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, 1968.
- Beaujour, M., *Miroirs d'encre*, Seuil, Paris, 1980.
- Benveniste, E., *Problèmes de Linguistique Générale* (vols. le II) Gallimard, Paris, 1966 et 1974.
- Blanchot, M., *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, 1971.
- Blanchot, M., *L'Espace Littéraire*, Gallimard, Paris, 1978.
- Blanchot, M., *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- Bollack, J. et Wismann, H., *Héraclite ou la séparation*, Minuit, Paris, 1972.
- Chomsky, N., *Aspects de la théorie syntaxique*, Seuil, Paris, 1971.
- Chomsky, N., *Structures syntaxiques*, Seuil, Paris, 1969.
- Cixous, H., *Prénoms de Personne*, Seuil, Paris, 1974.
- Colonna, V., *L'autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, EHESS, Paris, 1989.
- Compagnon, A., *La Seconde Main*, Seuil, Paris, 1979.
- Compagnon, A., "Montaigne et le nom", in *Cahiers de Recherche STD*, 1980.
- Coquet, J. C., "Les modalités du discours", in *Langages*, n° 43 Sept., 1976.
- Derrida, J., *L'écriture et la différence*, coll. Points, Paris, 1967.
- Derrida, J. *Marges de la Philosophie*, Minuit, Paris, 1972.
- Doubrovsky, S., *Autobiographiques*, Puf, Paris, 1988.
- Eco, U., *L'Oeuvre Ouverte*, coll. Points, Paris, 1979.
- Fonagy, I., "Les bases pulsionnelles de la phonation" in *Revue Française de Psychanalyse*, I, 1970.
- Freud, S., *Mose et le monothéisme*, Gallimard, Paris, 1977.
- Genette, G., *Mimologiques*, Seuil, Paris, 1976.
- Genette, G., *Introduction e l'architexte*, Seuil, Paris, 1979.
- Genette, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Greimas, A. J. *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966.
- Greimas, *Du Sens I*, Seuil, Paris, 1970.

LabCom Books



- Greimas, A. J., *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Seuil, Paris, 1976.
- Heidegger, M., *Acheminements vers la parole*, Gallimard, Paris, 1976.
- Jakobson, R., *Essais de Linguistique Générale* (Vols. I, II), Minuit, Paris, 1963.
- Jakobson, R., *Questions de Poétique*, Seuil, Paris, 1973.
- Jankélévitch, V., *Le Pur et l'Impur*, Flammarion, Paris, 1960.
- Kristeva, J., *Le Langage cet inconnu*, (trad. port., col. Signos, Lisboa, 1969).
- Kristeva, J., *Sémeiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969.
- Kristeva, J., *La Révolution du Langage Poétique*, Seuil, Paris, 1974.
- Kristeva, J., *Polylogue*, Seuil, Paris, 1977.
- Kristeva, J., (dir.) *Folle Vérité*, Seuil, Paris, 1979.
- Kristeva, J., *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, Paris, 1980.
- Kristeva, J., "Nom de mort ou nom de vie" in *Cahiers STD*, Jussieu, automne 1980.
- Lacan, J., *Écrits*, I, II, coll. Points, Paris, 1971.
- Lacan, J., *Le Séminaire Livre XX – Encore*, Seuil, Paris, 1975.
- Lautréamont, *Oeuvres Complètes*, Flammarion, Paris, 1969.
- Lejeune, P., *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.
- Lejeune, P., *Moi aussi*, Seuil, Paris, 1986.
- Lemaire, A., *Jacques Lacan*, P. Mardaga, ed., Bruxelles, 1977.
- Lévi-Strauss, C., *La Pensée Sauvage*, Plon, Paris, 1962.
- Lupasco, S., *Logique et Contradiction*, PUE, Paris, 1949.
- Mallarmé, S., *Igitur, Divagations, Un coup de des*, Poésie, Gallimard, Paris, 1976.
- Mallarmé, S., *Vers et Prose*, Flammarion, Paris, 1977.
- Marin, L., *Sémiotique de la passion*, Aubier-Montaigne, Paris, 1971.
- Milner, J. C., *L'Amour de la langue*, Seuil, Paris, 1978.
- Nietzsche, F., *La généalogie de la morale*, coll. 10/18, Paris, 1974.
- Nietzsche, F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, coll. Livre de Poche, Paris, 1972.



- Novalis, *Les Fragments* (édition bilingue), (trad. Armel Guerne), Paris, Aubier Montaigne, 1973.
- Platon, *Cratyle*, Flammarion, Paris, 1967.
- Rey, A., *Théories du signe et du sens*, I, II, Klincksieck, Paris, 1973 et 1976.
- Scherer A., *Le "Livre" de Mallarmé*, Gallimard, Paris, 1957.
- Starobinsky, J., *Les mots sous les mots*, Gallimard, Paris, 1971.
- Starobinski, J., *L'oeil vivant*, Gallimard, Paris, 1961.
- Thibaudeau, J., "Le Roman Comme Autobiographie" in *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.
- Todorov, T., *Théories du Symbole*, Seuil, Paris, 1977.
- Wittgenstein, L., *De la certitude*, Idées, Gallimard, Paris, 1976.

Oeuvres Générales et d'ensemble :

- Cahiers de Recherche STD*, "Noms Propres" – Université, Paris, 7, automne 1980.
- Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, (org.) Todorov, T. et Ducrot O., Seuil, Paris, 1972.
- Philosopher*, (dir.) de Delacampagne, C. et Maggiori, R., Fayard, 1980.
- Recherches sémiotexte – les deux Saussure*, n°16, CERFI, Fontenay-sous-Bois, septembre 1974.
- Rhétoriques, Sémiotiques*, Revue d'Esthétique, 1979, coll.10/18, Paris, 1979.
- Sémiotique – dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, (dir.) Greimas, A. J. et Courtés, J., Hachette, Paris, 1979
- Sémiotique – lexique*, Rey-Debove, J., PUF, Paris, 1979.
- Sémiotique et Psychanalyse*, Actes du Colloque de Milan, 1974 coll. 10/18, Paris, 1975.
- Théories d'ensemble*, Seuil, Paris, 1968.
- Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, Lalande, A., PUF, Paris, 1976.

