

Université de Montréal

Nulle part ailleurs :
La poétique de l'absence dans le *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa

Par
Daniel Pereira Milazzo

Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Philosophæ Doctor (Ph. D.)
en Littérature, option Théorie et épistémologie de la littérature

Août 2023

© Daniel Pereira Milazzo, 2023

Cette thèse intitulée

Nulle part ailleurs :
La poétique de l'absence dans le *Livro do dessassossego*, de Fernando Pessoa

Présentée par

Daniel Pereira Milazzo

Sera évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Simon Harel

Président-rapporteur

Terry Cochran

Directeur de recherche

Barbara Agnese

Membre du jury

Maria de Jesus Cabral

Examinatrice externe

Alex Noël

Représentant du doyen

Résumé

Cette thèse propose une réflexion originale sur la construction d'une poétique de l'absence dans le *Livro do desassossego* (Livre de l'intranquillité) de Fernando Pessoa (1888-1935). Plus grande œuvre en prose de l'écrivain portugais, le *Livro* est une œuvre inachevée et inachevable, en raison tant de sa forme que de son contenu. En fait, c'est la négation du livre, l'*anti-livre*. Attribuées par Pessoa à son demi-hétéronyme Bernardo Soares, les centaines de fragments tissent en filigrane une quête vers la compréhension de ce qu'est l'absence et des modalités de sa manifestation. Participe à cette quête la réflexion sur l'absence de l'être, dont l'interrogation mobilise le dialogue avec des sources anciennes, notamment chez Parménide, Héraclite et Augustin. L'absence se manifeste aussi dans le moyen entrepris pour l'investiguer : le langage. À ce sujet, l'analyse des piliers de la théologie négative, inaugurée par Pseudo-Denys l'Aréopagite et basée sur le lien avec ce qui est impossible à dire, apporte une perspective décisive pour illuminer la démarche de Pessoa. Pour réfléchir au mystère enfoui dans le *Livro*, mystère qui est aussi son moteur et l'essence de la parole, l'herméneutique de certains passages de la Bible s'avère un important atout, notamment dans la question concernant le nom de Dieu. Ma thèse démontre que, comme dans les Écritures, le *Livro* porte un nom secret. Dans ce contexte, en comprenant la place de l'absence dans le langage de Pessoa, la thèse évoque la théorie kabbalistique du langage chez Gershom Scholem, dans laquelle le nom de Dieu et l'essence de la parole recèlent et révèlent à la fois. Cette absence se déploie aussi dans le questionnement d'une subjectivité poreuse et plurielle, qui se heurte à des énigmes existentielles et articule l'absence du je. Cette thèse met en exergue également le lien explicite entre l'absence et l'amour : le rapport à l'absence, surtout l'absence de l'autre, produit des sentiments. Du rapport affectif à l'absence surgit l'amour, qui comporte un surplus, un élan. Comme chez Dante, l'amour chez Pessoa se déploie dans l'espace de la distance et dans la jouissance d'un affect irréalisable. À travers la parole poétique, Pessoa quête l'absence par, dans et du langage.

Mots-clés : Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, Livre de l'intranquillité, absence, négation, négativité, théologie négative, langage, parole poétique, théorie kabbalistique du langage, littérature comparée, ténèbres.

Abstract

This thesis proposes an original interpretation regarding the construction of a poetics of absence in the *Livro do desassossego* (Book of Disquiet) by Fernando Pessoa (1888-1935). A major prose work by the Portuguese writer, the *Livro* is a work unfinished and unfinishable, both in form and content. In fact, it runs counter to the book; it is an *anti-book*. Hundreds of fragments assigned by Pessoa to his half-heteronym Bernardo Soares weave a search towards the meaning of absence and the ways it manifests itself. Such searching includes thoughts on the absence of being, whose interrogation calls for a dialogue with ancient sources, especially Parmenides, Heraclitus and Augustine. The absence also manifests itself in the medium used to investigate it: language. In that regard, the analysis of negative theology's main ideas, initially articulated by Pseudo-Dionysius the Areopagite and based on the link with what cannot be said, offers a decisive perspective for illuminating Pessoa's project. In thinking about the hidden mystery in the *Livro*, a mystery that is both its source and the word's essence, the hermeneutics of certain passages of the Bible offer a crucial advantage, in particular when the name of God is discussed. My thesis demonstrates that, as in the Scriptures, the *Livro* carries a secret name. In this context, in understanding the place of absence in Pessoa's language, the thesis evokes Gershom Scholem's kabbalistic theory of language in which the name of God and the word's essence conceal and reveal at the same time. Such absence also appears in the questioning of a porous and plural subjectivity, which comes up against existential enigmas and articulates the absence of the self. In the same vein, this thesis emphasizes the link between absence and love: being attached to absence, mainly the absence of the beloved, produces feelings. From this affective link to absence comes love, which also leads to a surplus and an elan. As with Dante, for Pessoa love comes about at a distance and in the joy of unrealizable affect. By means of poetic expression, Pessoa searches the absence of language, through language and inside language.

Keywords: Fernando Pessoa, Book of Disquiet, absence, negation, negativity, negative theology, poetic word, kabbalistic theory of language, darkness, comparative literature.

Resumo

Esta tese propõe uma reflexão original sobre a construção de uma poética da ausência no *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa (1888-1935). Mais importante obra em prosa do escritor português, o *Livro* é uma obra inacabada e inacabável, em razão tanto de sua forma quanto de seu conteúdo. É, na verdade, a negação do livro, um *anti-livro*. Atribuídas por Pessoa a seu semi-heterônimo Bernardo Soares, as centenas de fragmentos tecem em filigrana uma busca rumo à compreensão do que é a ausência e das modalidades de sua manifestação. Participa desta busca a reflexão sobre a ausência do ser, cuja interrogação mobiliza o diálogo com fontes antigas, notadamente Parmênides, Heráclito et Santo Agostinho. A ausência também se manifesta no meio utilizado para a investigar: a linguagem. Sobre este assunto, a análise dos pilares da teologia negativa, inaugurada por Pseudo-Dionísio Areopagita e baseada na relação com aquilo que é impossível dizer, oferece uma perspectiva decisiva para iluminar o projeto de Pessoa. Para refletir sobre o mistério escondido no *Livro*, mistério que é também seu motor e a essência da palavra, a hermenêutica de algumas passagens da Bíblia se confirma como uma importante vantagem, principalmente na discussão sobre o nome de Deus. Minha tese demonstra que, como nas Escrituras, o *Livro* carrega um nome secreto. Neste contexto, entendendo o lugar da ausência na linguagem de Pessoa, a tese evoca a teoria cabalística da linguagem segundo Gershom Scholem, na qual o nome de Deus e a essência da palavra tanto ocultam quanto revelam. Esta ausência se desenvolve também no questionamento sobre uma subjetividade porosa e plural, que se confronta com enigmas existenciais e articula a ausência do eu. Esta tese também destaca o elo explícito entre a ausência e o amor: a relação à ausência, sobretudo a ausência do outro, produz sentimentos. Da relação afetiva à ausência surge o amor, que comporta um excedente, um élan. Como se percebe em Dante, o amor em Pessoa se desdobra no espaço da distância e na experiência de um afeto irrealizável. Por meio da palavra poética, Pessoa busca a ausência da, dentro e através da linguagem.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Livro do desassossego, ausência, negação, negatividade, teologia negativa, teoria cabalística da linguagem, escuridão, linguagem, palavra poética, literatura comparada.

Table des matières

Préface.....	6
<i>Nota bene.....</i>	<i>13</i>
1. Constellation poétique.....	15
<i>Un e(s)t plusieurs : notes sur l'hétéronymie.....</i>	<i>15</i>
<i>Soares, mutilation de Pessoa.....</i>	<i>29</i>
<i>Esprit d'un non-livre.....</i>	<i>43</i>
<i>La beauté du péristyle.....</i>	<i>52</i>
2. En marge de l'être.....	61
<i>Le funambule de la marge.....</i>	<i>61</i>
<i>Chemin du non-être.....</i>	<i>83</i>
<i>Cache-cache avec personne.....</i>	<i>96</i>
<i>Pratique de la vie intérieure.....</i>	<i>105</i>
3. Le langage du Livre.....	126
<i>Crépuscule des croyances.....</i>	<i>126</i>
<i>Ce qu'il n'est pas.....</i>	<i>131</i>
<i>Chambre embrumée.....</i>	<i>148</i>
<i>Jeu de ténèbres.....</i>	<i>155</i>
4. Je me suis.....	163
<i>Force et pudeur du nom.....</i>	<i>163</i>
<i>Révélation du nom secret.....</i>	<i>178</i>
<i>Paysages du je.....</i>	<i>189</i>
5. De l'amour.....	200
<i>Abandon.....</i>	<i>203</i>
<i>Distance.....</i>	<i>210</i>
<i>Engagement.....</i>	<i>223</i>
<i>Extase.....</i>	<i>233</i>
Conclusion.....	243
Remerciements.....	248
Bibliographie.....	250
Notes de fin.....	257

Préface

*Et sans comprendre et sans soleil
Mais tout mangé d'ombre sauvage
Tout composé d'absence noire
Un trou d'oubli — ciel calme autour.*

(Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*)

*Things are and seem, and nothing bears
The secret of the life it wears.*

(Alexander Search, "Mania of Doubt")

Tem mais presença em mim o que me falta

(Manoel de Barros, *Livro sobre nada*)¹

Le *Livro do desassossego* n'est pas un livre sacré. Pourtant, il fait constamment appel au mystère. Bernardo Soares n'est pas un prophète. Pourtant, sa voix met en lumière le mystère, et ainsi, elle y sert de relais. Contrairement aux prophètes des livres sacrés, l'hétéronyme (plus précisément, le demi-hétéronyme) à qui Fernando Pessoa attribue le texte, n'a pas des dons visionnaires qui le distinguent dans la foule. Il n'a pas d'accès à une vérité enfouie. Soares n'est pas le porte-parole d'une divinité quelconque, il ne joue pas l'intermédiaire entre l'immanence et la transcendance. Bien que Dieu soit mentionné maintes fois, la perspective n'est pas théologique. Dieu est admis et employé comme un recours de langage susceptible d'approcher le mystère, le néant, l'être de l'être, l'absence. Ce que les paroles de Soares révèlent, c'est le mystère en tant que mystère, ce sont les sentiments essentiellement humains devant le mystère de l'être.

Des textes savants ont forgé la tradition de se référer au *Livro do desassossego* tout simplement par *Livro*². Outre le dessein d'alléger les phrases, cela exprime une

¹ « Il y a plus de présence en moi ce qui me manque »

² En français, l'œuvre est plus couramment connue sous le titre de *Livre de l'intranquillité*. Au long de toute la thèse, je m'y réfère soit par son titre original en portugais, soit par *Livro*.

certaine révérence à cette œuvre à la fois emblématique et insaisissable, impénétrable et révélatrice. Les centaines de fragments du *Livro* articulent un rapport au mystère qui s'entremêle au mystère du langage. Il n'y a pas d'autre salut que la quête vers la *face intérieure* de la parole. Il n'y a pas de réponses, seulement des questions. Il n'y a pas de certitude, que des doutes. La brume du doute et de l'indéfinition entoure même le sujet qui articule sa pensée lacunaire au fil des pages. Qui parle ? Bernardo Soares ? Fernando Pessoa ? Le *Livro* ? La *voix* de l'œuvre (qui n'en est pas vraiment une, nous le verrons) ? Cette polyphonie diffuse et indécise est cependant cohérente avec l'incessante remise en question de l'unité de la subjectivité. Les contours du sujet s'évaporent. Il est éphémère, indéfini. L'un qui est plusieurs.

Des textes sacrés sont souvent interprétés par le prisme de la construction d'une unité. Leur exégèse cherche à en déceler le message central, déployé en plusieurs axiomes, récits, figures, symboles. Or, le *Livro do desassossego* ne prétend pas une telle unité. Ce qu'il articule, c'est le morcellement. La forme dispersée, confuse et indéfinie du *Livro* le souligne comme œuvre tant inachevée qu'inachevable. En fait, tant la forme que le contenu soutiennent une telle perception. Inachevée, parce que de son vivant Fernando Pessoa ne l'a pas mise à terme, il ne l'a jamais publiée en tant que livre. D'ailleurs, rien ne suggère qu'il était au point de la conclure avant son décès. Pessoa était constamment en tant de réviser, rayer, corriger, modifier, récrire les fragments. Le désordre des manuscrits engendre plusieurs zones nébuleuses. Cela confère de l'organicité à l'œuvre, tel un organisme vivant, toujours en mutation et en maturation. Comme s'il s'agissait d'un processus inachevable, en effet. Outre l'indiscutable argument biographique, la principale raison de l'inachèvement du *Livro* concerne son essence : les écrits qui tissent la soi-disant œuvre vont à l'encontre de l'idée de terme, de conclusion,

d'aboutissement à une forme finale, stable, définitive. L'inachèvement atteste la nature d'une démarche poétique incompatible avec la notion de fin.

Si, d'un côté, les Écritures élaborent une architecture symbolique qui tient par son ensemble, d'un autre côté, le *Livro* se construit sur les échafauds de la fragmentation. Il tient dans son déséquilibre, sa fragilité, son éclatement. Son *unité* se dissout, se perd, elle est ce qui vague sans visées sur une terre étrangère. Comme projet littéraire, il préconise la négation de l'unité. Il ne cherche pas l'unité formelle, il questionne l'unité existentielle, il met en échec l'idée même de l'existence d'un sens.

Profane, le *Livro* puise cependant dans la tradition textuelle, esthétique et intellectuelle bâtie autour des textes sacrés. Pessoa n'embrasse pas le divin, il n'en fait aucune promotion ni défense, mais il ne l'ignore pas non plus. Il absorbe le rapport au sacré dans ce qu'il y a de plus humain : incompréhension, contemplation, doute, révolte, hésitation, angoisse, étonnement, vertige. Une différence majeure réside dans le résultat d'une expérience si dérangeante que sublime. Les livres sacrés proposent un horizon de sens, des récits fondateurs, des guides pour la vie quotidienne, des codes moraux pour le bien-être d'une collectivité, des outils visant la continuité historique d'un peuple, des chemins pour la médiation avec la sphère du divin et la préservation du lien avec elle. Le *Livro*, toutefois, révèle la faille, le creux, l'obscurité, le manque de sens, l'abyme du monde, les incohérences dérobées dans le désir d'un au-delà. Non pas parce qu'il s'agit d'un agenda idéologique quelconque ni d'un plaidoyer d'une théorie existentielle : simplement parce que le néant est essentiel et incontournable. Les fragments articulent la conscience de la sphère du non-savoir. Ils construisent une expérience lucide du néant. Son unité est le doute et la quête. Une quête *par, dans et du* langage.

Au fil du *Livro*, on suit le flux extraordinairement conscient d'une âme qui pense, qui pense beaucoup. Une âme qui se laisse emporter par l'état de rêverie qui le décolle

du sensible et le mène ailleurs, là où les paradoxes de l'existence s'approfondissent dans leurs secrets. « Son œuvre est un pas vers l'inconnu. Une passion » (Paz, 41)ⁱ, écrit Octavio Paz (1914-1998) sur Fernando Pessoa. Homme de notable érudition, Pessoa connaissait le texte biblique. Il n'y fait de mention directe que très rarement, et quand tel est le cas, c'est dans le dessein de souligner l'expression d'une angoisse existentielle, comme ici : « C'est l'ennui d'un homme qui a pensé clairement et a vu que tout était obscur ; qui a médité sur toutes les religions et toutes les philosophies, pour dire ensuite, comme Salomon : “J'ai vu que tout n'était que vanité et afflictions de l'âme” » (LI, § 446, p. 454)ⁱⁱ. La reprise du célèbre passage dans *Ecclésiaste*, I, 14 se concentre sur l'exploration d'une intériorité, plutôt que sur la perspective d'un salut. La seule ébauche de salut, pour lui, est dans le langage : « La prose englobe l'art tout entier — en partie parce que la parole contient le monde tout entier, et en partie parce que la parole en liberté contient toutes les possibilités de le dire et de le penser » (LI, § 227, p. 256)ⁱⁱⁱ. La matière du poète est l'écriture, où se déploie le langage qui accorde une stabilité fictive à l'insaisissable auquel il se heurte. De cette perspective, les poètes s'approchent des prophètes. Le poète projette son regard plus loin, il se lance aux profondeurs, sans couper pour autant l'attachement à l'ancre de la raison, si mince soit la chaîne qui y lie. Eduardo Lourenço (1923-2020) résume : « Le poète est celui qui a choisi avoir un être à travers son langage. Cela présuppose que le langage puisse dire l'être. Par essence, la poésie n'a jamais douté de cela, ou elle a douté en s'affirmant à travers ce doute » (Lourenço, 2017 : 28)^{iv}.

La prose poétique du *Livro* porte une aveuglante aura de mystère. Elle provoque de fortes réactions, donne le vertige de l'incompréhension, et demande du dévouement. Pour l'intellectuel portugais, la lecture de textes si puissants « arrache l'esprit de sa clarté habituelle, l'enténébre » (Lourenço, 2017 : 25)^v. Il compare la génialité de Pessoa à « une

espèce de lumière ou de feu qui illumine la réalité, telle qu'elle se présente avant et en dehors de cette illumination » (Lourenço, 2017 : 23-24)^{vi}. Même dans le refus ou dans l'incapacité avouée à déplier un horizon de sens, Pessoa étire les plans de la réalité et du langage, qui fusionnent, jusqu'à embrasser leurs zones sombres.

Ce combat épistémologique est le propre de la parole littéraire. Le langage articulé dans le *Livro* performe la plongée dans le langage lui-même, dans son noyau inarticulé. Celui-ci demeure inviolé, intouché, ineffable, au-delà de l'entendement et de l'expression, mais ce même noyau inarticulé est reconnu comme étant la source de toute parole et l'émanation des possibles et impossibles. La voix du *Livro* ne s'abandonne pas à l'anéantissement mystique. Par ailleurs, elle assume sa condition d'entité parlante à la fois liée et détachée de ce sublime silence contemplé derrière toutes choses, y compris l'âme, y compris l'essence même de la démarche esthétique. Comprendre que l'on ne comprend pas. À l'encre de l'incompréhension, le *Livro* trace l'absence.

Ma thèse essaie d'éclairer les modalités de l'absence. C'est justement dans le mot *absence* que Paz trouve appui pour la définition du « monde de Pessoa ». Le poète mexicain associe *absence* à un *état fluide* et à l'annonce de ce qui pourrait jaillir dans l'être, mais qui n'est jamais dit. « L'absence n'est pas seulement privation, mais le pressentiment d'une présence qui jamais ne se montre entièrement » (Paz, 41-42)^{vii}, complète l'auteur de *L'arc et la lyre*. L'absence se manifeste sur plusieurs angles par le prisme de la négativité. Ma réflexion propose un portrait analytique original sur cette absence : elle ne s'expose pas dans le *Livro*, mais elle s'y articule. Comment représenter l'irreprésentable ? Quel discours révélerait, sans la résoudre, l'impossibilité à représenter l'irreprésentable ? Sans la connaissance exacte de ce qu'est l'irreprésentable, de quelle irreprésentabilité parle-t-on ? Comment le langage crée et soutient ces interrogations ?

Comment la puissance du langage s'y articule ? Ce sont des questions essentielles qui, sans nécessairement être affrontées objectivement, structurent le texte.

En guise d'introduction, le premier chapitre de cette thèse offre une entrée dans l'univers de Fernando Pessoa. Le plus grand poète portugais et l'une des figures les plus importantes de la littérature occidentale au XX^e siècle, Pessoa ne s'assujettit pas à une catégorie esthétique ni à un mouvement artistique en particulier. Il est sa propre catégorie, il est son propre mouvement. Pluriel, hétérogène, dispersé, le Portugais se pulvérise lui-même dans une constellation d'hétéronymes, à laquelle appartient l'étoile Bernardo Soares. Mais peut-on dire que le *Livro* a un *auteur* ? Peut-on dire que ce livre a un *narrateur* ou un *personnage* ? Je soutiens qu'il n'y a ni auteur, ni narrateur, ni personnage. À l'absence d'auteur s'ajoute même l'absence de livre. Car le *Livro do desassossego* est plutôt la négation d'un livre, un *anti-livre*, une *des-obra* (Coelho *apud* Frias, 2018 : 38). Forme et contenu convergent dans le rapport au chaos et à l'indéfinition. Mais il y a certaines clés pour débarrer cet espace symbolique.

Cette thèse cherche donc à interroger et à interpréter les nombreuses manifestations de l'absence. Y compris, interroger et interpréter les chemins entrepris par Pessoa, qui lui-même les interroge et les interprète à partir de l'espace symbolique de la marge. Car cette préoccupation est latente dans les fragments. Elle résonne avec ses écrits philosophiques sur l'être. Et sur l'absence de l'être. Afin d'aborder cet enjeu majeur du *Livro*, ainsi que de la pensée littéraire, le deuxième chapitre examine le fondement de la question qui relève de la tradition gréco-abrahamique, puisque c'est de là qui vient le problème. L'articulation des pensées et des représentations là-dessus s'appuie dans la puissance du langage et, en outre, elle potentialise cette puissance. Le jeu avec l'effacement existentiel dans le langage remonte même à l'*Odyssée* d'Homère, avec laquelle la voix du *Livro* tisse des parallèles insoupçonnés. La plongée dans le langage et

en particulier dans l'écriture comme quête de l'être ne se présente pas comme une action occasionnelle parmi d'autres : comme chez saint Augustin, elle est un mode de vie.

Le troisième chapitre met l'accent sur l'*absence de langage*. C'est l'essence du langage de Pessoa dans le *Livro*. Telle que la marge, la brume est une figure déterminante dans la construction des conditions pour que cette réflexion ait lieu. Fernando Pessoa s'inscrit dans une lignée de textes qui se sont penchés sur ce qui ne peut pas être ni vu ni dit. Tout au moins, pas directement. Là-dessus, la théologie négative apporte une lumière décisive. Ce courant de pensée bâti autour de la négation d'un rapport intellectuel à Dieu préconise la voie de la non-connaissance. La perception du décalage avec ce qui ne peut pas être dit, ni conçu, ce qui ne trouve d'assise même pas dans l'être, est fondamentale dans la construction d'un rapport qui veut explorer les profondeurs du langage. Dans la mesure où son obscurité est moins une faiblesse qu'une ouverture à l'insondable. La négation y joue un rôle capital : elle ne signifie pas l'opposition ni la réduction, elle devient l'*oultre*. La théologie négative aide à saisir l'effet réductionniste que le désir de compréhension peut provoquer. Apprendre à voir et à accepter la part de ténèbres dans le langage élargit la perception de celui-ci au lieu de l'affaiblir.

Dans ce contexte, il est important d'aborder la question du nom, sujet autour duquel le quatrième chapitre est développé. Crucial et paradoxal, le nom donne une place dans l'existence, mais il est représentation, interface. En même temps, le nom établit le pont avec ce qu'on n'arrive ni à exprimer ni à saisir. Dans le nom, se concentrent le mystère du langage et le mystère de l'être. L'être de l'être. La théorie kabbalistique du langage s'articule autour du nom secret de Dieu et met le doigt sur l'essence de la parole inarticulée, tenue comme la fondation de tout. Cet apport théorique soutient l'évolution de ma réflexion sur la poétique de l'absence et, de surcroît, dirige vers une révélation : le nom secret dans le *Livro*. La difficulté à nommer a aussi des répercussions dans la

difficulté du sujet à *se* nommer, à trouver son véritable nom et, par conséquent, sa place dans l'être. Il en ressort la question du *je* qui tâtonne son être, tout en reluquant le redoutable horizon de l'*absence du je*.

L'*absence du je* convie à la pensée sur l'*absence de l'autre*, question soulignée notamment dans la réflexion sur l'amour, traitée au cinquième et dernier chapitre. Puisque l'amour fait partie de l'absence, le lien est explicite. L'objet d'amour se dispense d'être présent pour qu'il y ait amour. Sans compter que la distance vis-à-vis l'objet aimé exacerbe le sentiment. Réfléchir sur l'amour nous met donc en contact avec une facette incontournable de l'absence. Car l'amour se déploie là où l'absence est touchée par la charge des affects, dont la nature est sous la loupe de la perception aiguë de Pessoa, qui les explore en profondeur avec sa capacité analytique inouïe. Or, c'est justement dans la surcharge du rapport intellectuel à l'amour qui surgit un problème : l'amour comprend un dépassement de soi, un élan, l'élan vers l'*autre*. Élan auquel le *Livro* ne s'abandonne pas, freiné par la peur de la douleur violente et la crainte de s'y perdre. Mais dont le refus laisse des traces.

Nota bene

Le *Livro do desassossego* est traduit en presque 40 langues.³ Mais les traductions ne partagent pas forcément la même source. Car même en portugais il y en a différentes éditions, dont chacune adopte un système distinct d'agencement des fragments. Sans compter l'inexistence d'un consensus par rapport aux textes qui doivent ou non composer l'ensemble du *Livro*.

³ D'après la *Casa Fernando Pessoa*, <https://www.casafernandopessoa.pt> (consulté le 10 juillet 2023).

Dans la présente thèse, j'ai priorisé la 11^e édition (2013) parue chez Assírio & Alvim de l'édition organisée en 1998 par Richard Zenith, éminent spécialiste et traducteur de l'œuvre de Fernando Pessoa vers l'anglais. Les extraits *Livro do desassossego* transcrits ici en portugais sont indiqués par l'abréviation *LD*, suivie du numéro correspondant du fragment (après le symbole §) et finalement du numéro de la page.

Pour les citations en français, je me suis appuyé principalement sur *Le Livre de l'intranquillité de Bernardo Soares* (1999), en traduction de Françoise Laye, qui suit la même numérotation des fragments proposée par Zenith. L'ouvrage est indiqué ici par l'abréviation *LI*, suivie du même modèle expliqué plus haut. Les fragments sans référence numérique désignés par un titre sont indiqués par le titre en italique. Lorsque le titre en question est trop long, afin d'alléger le texte il est abrégé après sa première mention.

Plus rarement j'utilise le *Livre(s) de l'inquiétude* (2018), traduit par Marie-Hélène Piwnik, dont l'organisation diffère de celle adoptée par Zenith. Indiquée par l'abréviation *LsI*, cette édition divise les fragments en trois grandes sections numérotées séparément, que je signale par les lettres *a*, *b* et *c*, avant de préciser le numéro de la page.

L'original en portugais de tous les extraits cités se trouve dans les notes de fin (indiquées en chiffres romains). Exception faite des moments où je souligne ou discute des questions concernant la traduction, la comparaison entre les traductions, ou des aspects de la langue portugaise difficilement transposables en français, des moments où quelques observations se font nécessaires. Dans ces cas, afin de faciliter l'accès au texte en portugais, celui-ci apparaît en note de bas de page (indiquée en chiffres arabes).

Sauf indication contraire, les mots ou expressions en italique à l'intérieur des citations l'étaient déjà ainsi dans le texte original respectif. Pour quelques extraits de textes théoriques que j'ai moi-même traduits en français, ils se trouvent aussi en langue originale dans les notes de fin.

1. Constellation poétique

Un e(s)t plusieurs : notes sur l'hétéronymie

Rentrer en contact avec l'œuvre de Fernando Pessoa signifie s'avancer dans un labyrinthe particulièrement redoutable. Ses contours et culs-de-sac ne sont ni évidents ni définitifs. Étrange labyrinthe dont les murs invisibles refusent le repos primitif de s'y accoter et où tous les chemins sont des entrées sans que nul ne soit une sortie. Une ligne banale peut concentrer toute une philosophie, tandis que la ligne robuste et sophistiquée n'est parfois que subterfuge pour éviter la confrontation avec la vérité nue. Par le biais de la voix du poète, on ne sait combien de voix réelles ou inventées s'immiscent dans un désordre dirigé. Au sein de ce labyrinthe sans murs ni monstre se déploie l'exceptionnelle expansion d'un intérieur sans limites : « Où songer seulement à fuir, puisque, à elle seule, la cellule est tout ? » (*LI*, § 43, p. 77)^{viii}.

Il est facile de se perdre dans l'immensité d'un butin littéraire qui se répand sur une quantité colossale de textes.⁴ Ils abordent certes une énorme variété de sujets, mais il semble y avoir toujours une prédisposition, une attraction et une hypersensibilité consciente vers le mystère, l'inconnu, l'insondable, le doute. Les multiples nuances du nébuleux rapport à l'insaisissable deviennent des émanations d'un mystère fondamental planant sur l'œuvre de Pessoa : l'expression de l'inexprimable. D'ailleurs, peut-on appeler *œuvre* l'inépuisable mosaïque d'écrits achevés et inachevés, lisibles ou indéchiffrables, publiés ou encore inédits, qui parcourent originellement en trois langues

⁴ Selon une estimation de 2001, l'inventaire écrit de Pessoa contenait 27.543 documents (Perrone-Moisés, XV) ; cela équivaldrait approximativement à 60 livres de 500 pages (Cavalcanti Filho, 12).

(portugais, anglais et français) une vaste gamme de thèmes et de styles ? Ce sont des poèmes lyriques, dramatiques, élégiaques, épiques ; des nouvelles, des contes, des pièces de théâtre, des fragments en prose ; des écrits philosophiques, des réflexions politiques, des traités sociologiques, des analyses historiques, des rapports psychologiques ; des manifestes, des essais, des critiques littéraires, des critiques d'art ; des cahiers, des correspondances, des textes médiumniques. Une telle profusion d'écrits mériterait déjà l'épithète d'univers à soi. Un univers encore en expansion, étant donné les récurrentes découvertes d'inédits, d'échanges épistolaires ou des documents sur la vie de l'auteur — sans compter la myriade d'éditions en plusieurs langues qui proposent différents arrangements pour organiser la chaotique trace écrite d'une vie obsédée par les lettres. Devant la difficulté à séparer l'homme de ses écrits, Teresa Rita Lopes (1937-), spécialiste de Fernando Pessoa, inaugure le terme *œuvre-vie* sur la scène pessoënne. Une *œuvre-vie* multiple, puisque l'existence de Pessoa, tant du citoyen comme de l'auteur, comporte un aggraving expansionniste : l'hétéronymie.

Le poète n'a pas voulu, comme certains esthètes, faire de son existence une œuvre d'art ; il a choisi de la mettre en scène dans son œuvre, conçue comme un vaste drame où les hétéronymes lui donnent et se donnent la réplique. Cette œuvre est à la fois la trace de sa vie ravagée et sa transfiguration. (Bréchon, 17)

Il s'agit d'un trait distinctif de l'originalité du génie de l'écrivain portugais. De la persécution politique au coup de marketing, différentes raisons poussent des auteurs à se servir de pseudonymes. Toutefois, le recours à un nom fictif sert en général à couvrir l'identité de l'auteur et en préserver l'anonymat, sans avoir pour autant le dessein de transmuier l'auteur en quelqu'un d'autre. En ayant le pseudonyme comme écran, sinon bouclier, l'auteur bénéficie des conditions offertes par une zone de liberté et d'autonomie afin d'explorer son art sans le souci de représailles ou de jugements acerbes lancés contre sa personne. Le pseudonyme atténue ainsi la censure à l'expression. À l'origine du texte,

il y a une personne qui s'exprime sans que son unité subjective ne soit ébranlée — nonobstant la médiation de personnages, de trames et d'idées variées qui ne coïncident pas nécessairement avec la vie de l'auteur. C'est-à-dire que la cohésion existentielle est préservée. Que l'auteur ait des phases, que son art reflète l'évolution d'une pensée ou la transformation esthétique au fil du temps, l'unité de l'être, pierre fondamentale de tout ce processus, est généralement maintenue. Or, il n'en va pas de même dans le cas de Fernando Pessoa, qui résume : « L'œuvre d'un pseudonyme est de l'auteur en sa propre personne, sauf dans le nom qui la signe ; celle d'un hétéronyme est de l'auteur en dehors de sa personne, elle est d'une individualité complète fabriquée par lui, comme les dits de n'importe quel personnage de n'importe quel de ses drames » (Pessoa : 1928)^{ix}. À propos de la comparaison entre la pseudonymie et l'hétéronymie, Eduardo Lourenço argumente : « Il y a entre elles une différence de statut, par conséquent, de signification. L'auteur ne cache pas un *même texte* sous différents noms : il est *plusieurs auteurs* seulement et dans la mesure où il est *plusieurs textes*, c'est-à-dire, des textes qui exigent plusieurs auteurs » (Lourenço, 2017 : 30)^x.

De prime abord, le poète de Lisbonne ne nourrissait pas un souhait avoué de cacher son identité. Sa démarche s'explique plutôt dans les termes d'un projet esthétique et dans une perspective plus tournée vers l'intérieur que l'extérieur. L'incessant dédoublement identitaire chez Pessoa n'est pas tributaire d'une question sociale, mais bien artistique et existentielle, ce qui dénote une très forte tension atavique entre l'un et le multiple, d'où la teneur ontologique qui traverse son *œuvre-vie*. Diverses hypothèses sont lancées pour tenter de donner une explication à ce phénomène. À ceux y voyant une question psychiatrique, Pessoa lui-même en offre un argument dans sa fameuse lettre du 13 janvier 1935 à Adolfo Casais Monteiro⁵ : « L'origine de mes hétéronymes se situe

⁵ Adolfo Casais Monteiro (1908-1972) était alors un jeune éditeur de la revue littéraire *Presença* (1927-1940), très influente dans le scénario culturel portugais. En ligne sur <http://arquivopessoa.net/textos/3007>.

dans la tendance profondément hystérique qui existe en moi. Je ne sais pas si je suis simplement hystérique, ou bien plutôt un hystéro-neurasthénique ».⁶ D'autres soulèvent la question de la dépersonnalisation du sujet, qui s'égare de toute conscience de son soi-même et dont l'identité en miettes erre en délire. Comme le suggère Paz, les hétéronymes, « d'une certaine manière, sont ce que Pessoa aurait pu ou voulu être ; d'autre manière, plus profonde, ce qu'il n'a pas voulu être : une personnalité » (Paz, 40)^{xi}. Hors de la sphère pathologique, il y a aussi l'hypothèse d'une simulation volontaire de la part du poète dans le but de donner une aura toute particulière et un tant soit peu mystique à sa production littéraire. Même l'hypothèse d'une verve médiumnique est évoquée.⁷ Quelle que soit l'étincelle, la constellation d'hétéronymes traduit l'aventure d'exploration et de découverte d'un *moi* dont les limites s'étirent en profusion.

Si déterminer avec certitude l'origine des hétéronymes s'avère déjà chose difficile, en préciser la quantité n'est pas une tâche plus simple. Le thème alimente des controverses et aucun consensus ne semble envisageable. Jerónimo Pizarro et Patricio Ferrari répertorient 136 hétéronymes ; José Paulo Cavalcanti Filho affirme en repérer 127 ; Richard Zenith en reconnaît 106. Cela dit, tous sont s'accord à en identifier les plus connus : Álvaro de Campos, Ricardo Reis et Alberto Caeiro. Paz synthétise ainsi leurs traits les plus marquants : « Reis croit à la forme, Campos à la sensation, Pessoa aux symboles. Caeiro ne croit à rien : il existe » (Paz, 22)^{xii}. Bref, l'esthétique créée par ce

⁶ Pessoa l'explique comme la superposition de l'hystérie et de la neurasthénie. Il écrit que l'hystérie « donne, typiquement, une oscillation extraordinaire de la sensibilité, une capacité intense de sensations et sentiments rapides, profonds pendant qu'ils durent, pourtant incapables de se prolonger, la tendance à la rêverie et à l'irréalisation » (voir <http://arquivopessoa.net/textos/404>). La neurasthénie, pour sa part, est un état de fatigue, d'abattement, accompagné de tristesse, d'angoisse et d'une tendance au pessimisme. Dans la lettre du 11 décembre 1931 à João Gaspar Simões, Pessoa dit avoir une « prédominance de l'élément hystérique dans l'émotion et de l'élément neurasthénique dans l'intelligence et la volonté » (voir <http://arquivopessoa.net/textos/2987>). Shakespeare souffrait de ce même mal (Zenith, 279).

⁷ En effet, Fernando Pessoa s'est intéressé au spiritisme. En 1916, il dit avoir découvert en lui le talent médiumnique. Selon Richard Zenith, la plupart des textes « reçus » se concentrent entre 1916 et 1917 (Pessoa, 2017 : 219). Cela dit, Pessoa voyait les écrits médiumniques dans une catégorie nettement à part, distincte des textes des hétéronymes.

phénomène de l'hétéronymie révèle le déploiement d'une conception de l'existence en manque de définition et d'encadrement, un être qui orbite autour d'un vide, d'un même vide qui le constitue, le vide créatif de l'incompréhension, aux abords de la conscience du néant. Pourtant, d'un néant qui se manifeste. C'est à partir et autour d'une absence fondamentale que Fernando Pessoa construit son *œuvre-vie*.

Des chercheurs et des biographes avancent diverses hypothèses également pour tenter d'expliquer l'origine de cette absence qui accompagnera l'écrivain pendant toute sa vie : la mort précoce du père⁸ ; la « mort » de la mère lorsqu'elle fonde une nouvelle famille avec son deuxième mari⁹ ; l'exil de Lisbonne et du Portugal pendant les années vécues à Durban, en Afrique du Sud (de 1896 à 1905) ; l'« exil » de sa langue maternelle, le portugais, au sein d'un contexte anglophone. Toutes ces hypothèses semblent pertinentes, chacune d'entre elles contient sans doute un peu de vérité. Si vérité il y a, elle résulte sûrement du pêle-mêle d'événements marquants dans la trajectoire du jeune Pessoa. Il convient de souligner cependant que mon étude ne prétend ni se pencher sur la biographie¹⁰ de l'auteur ni répertorier sa constellation d'hétéronymes.¹¹ D'autres l'ont

⁸ Joaquim de Seabra Pessoa, « humble fonctionnaire intelligent et cultivé, critique musical du Théâtre São Carlos » (Coelho, [1] 13), meurt de la tuberculose en 1893 ; Fernando a alors cinq ans.

⁹ À la fin 1895, Maria Madalena Pinheiro Nogueira Pessoa s'engage dans un deuxième mariage. Son nouvel époux est João Miguel dos Santos Rosa, consul du Portugal à Durban, en Afrique du Sud, où la famille déménage en 1896. En 1905, Fernando Pessoa retourne à Lisbonne, ville où il vivra jusqu'à son décès en 1935.

¹⁰ *Vida e obra de Fernando Pessoa: história duma geração*, publiée par João Gaspar Simões en 1950, est la première biographie de Fernando Pessoa. Bien qu'elle fasse objet de plusieurs critiques, notamment sur le portrait peu flatteur d'un écrivain alcoolique que dresse Simões, cette biographie a le mérite d'inaugurer la voie d'une lecture critique de l'œuvre de Pessoa. En 1981, António Quadros publie *Fernando Pessoa. Vida, Personalidade e Génio*. En 1988, le chercheur espagnol Ángel Crespo publie *La vida plural de Fernando Pessoa*, ouvrage qui se démarque en proposant un contrepois au livre de Simões et en anticipant des éléments qui vont nourrir l'étude sur l'œuvre de Pessoa. En 1996, Robert Bréchon publie *Étrange étranger*, en français. De style très fluide et lecture assez agréable, cette biographie harmonise le récit sur la vie de Pessoa et une critique élégante, profonde et révélatrice sur son œuvre. *Fernando Pessoa – uma fotobiografia*, de Maria José de Lancastre, publié en 1998, propose de revisiter la vie de Pessoa à travers des photographies et des registres visuels. *Fernando Pessoa: uma quase biografia*, de José Paulo Cavalcanti Filho, publié en 2011, retrace la vie du poète en proposant une forme originale, à savoir, en intégrant abondamment dans le corps du texte des extraits de l'œuvre de Pessoa. En 2021, Richard Zenith publie le monumental *Pessoa: A Biography*, de plus de 1.000 pages.

¹¹ La fortune critique dédiée au sujet de l'hétéronymie est très vaste. Parmi les études d'envergure notable, voici quelques exemples : *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa* (1949), Jacinto do Prado Coelho ; *Teoria poética de Fernando Pessoa* (1970), Georg Rudolf Lind ; *Fernando Pessoa revisitado*.

déjà fait. L'important ici est le résultat épistémologique de la manière littéraire dont Pessoa manie le langage afin d'articuler la manifestation de cette absence fondamentale, et le rapport qui s'établit avec cette même manifestation. Ma réflexion s'interroge alors sur les moyens par lesquels Pessoa élabore sa poétique de l'absence et les répercussions de celle-ci sur la compréhension de l'être — ou son incompréhension ; ou la compréhension de son incompréhension.

À cette fin, le regard initial sur l'incontournable question de l'hétéronymie cherche moins la soi-disant vérité sur les traits spécifiques à chaque *persona* ou sur la paternité des nombreux textes de la constellation poétique de Pessoa que la trace d'une fissure première à l'origine de cette *coterie*.¹² Le premier de la file surgit à ses six ans, le dénommé *Chevalier de Pas*. Le fait que ce premier hétéronyme porte un nom dans une langue autre que le portugais dérive de l'éducation reçue de la part de sa mère, femme cultivée et de soigneuse éducation (Coelho, [1] 13) qui lui a transmis les fondements de la langue française. On remarque le germe d'une altérité forgée sur une sorte d'éloignement et d'étrangeté hérités du quotidien vécu en présence de la mère qui, par le fait de transmettre une deuxième langue, complexifie le modèle d'unité originelle. Le choix de *Chevalier de Pas* est révélateur et représentatif d'un désir précoce d'altérité sous l'influence d'une figure maternelle plurielle. De là advient peut-être la prédisposition à voir le monde par le biais d'un regard à la fois étranger et intime, extérieur et inextricablement lié à son moi, l'invitant à s'imaginer autre, à assimiler sur le vif le dédoublement du *je*, à vouloir élargir les frontières de la pensée, à avoir la conscience

Leitura estruturante do drama em gente (1973), Eduardo Lourenço ; *Fernando Pessoa & C^a heterónima* (1982), Jorge de Sena ; *Pessoa por conhecer* (1990), Teresa Rita Lopes.

¹² Terme que Pessoa écrivait en français même dans ses textes en portugais. Dans la lettre du 13 janvier 1935 à Adolfo Casais Monteiro, Pessoa écrit : « J'ai alors créé une *coterie* inexistante. J'ai fixé cela dans un cadre bien réel. J'ai gradué les influences, connu les amitiés, entendu en moi-même les discussions et les divergences d'opinion, et il me semble que dans tout cela c'est encore moi, le créateur de l'ensemble, qui était le moins présent. »

d'une unité brisée dès son berceau. Leyla Perrone-Moisés (1936-) écrit que « [c]omme sujet, il est resté en deçà du *moi* et au-delà de l'*autre* : en s'aventurant dans l'expérience de l'altérité absolue, il a perdu la possibilité de se retrouver comme unité » (Perrone-Moisés, 6)^{xiii}. La tension entre l'un et le multiple est flagrante dans les textes de Pessoa. À laquelle s'ajoute toute une réflexion sur la nature d'une telle unité, son existence ou inexistence, sa manifestation ou son silence. Cela est souvent incarné sous forme d'une quête spirituelle qui trouve dans le langage littéraire un efficace moyen de s'épanouir. Teresa Rita Lopes soutient que « [d]ans l'impossibilité de se réunir à son corps réel (celui qui n'existe pas mais dont il se sent l'ombre)... Pessoa essaie d'atteindre l'Unité par une autre voie : celle de la pluralité » (Bréchon, 183). Il y a ainsi le confinement du sujet aux recoins de son moi, c'est-à-dire au dedans du prisme de sa subjectivité, ce qui réclame un regard autoréflexif culminant dans l'implosion du moi et dans la révélation d'un labyrinthe sans limites. Particulièrement chez Pessoa, ce moi embrasse la multiplicité au détriment de l'illusion d'unité. Si les hétéronymes sont considérés comme des personnages dramatiques de l'œuvre-vie de Pessoa, ils sont des écrivains qui créent, pensent, sentent et s'expriment de façon autonome.

Le Chevalier de Pas est un hétéronyme qui écrivait des lettres au gamin Fernando Pessoa, « et dont la figure, pas tout à fait vague, attire encore la partie de mon affect qu'enlace la *saudade* ». ¹³ Le jeune crée ainsi un être fictif, un double, qui ratifie par ricochet son existence elle-même par le biais de l'écriture. Un détail supplémentaire ne doit pas passer inaperçu, puisqu'il anticipe un élément crucial de la poétique qui viendra : « Ce nom de Pas n'est pas, ici, le substantif qui désigne la marche, mais l'adverbe de

¹³ Lettre du 13 janvier 1935 de Fernando Pessoa à Adolfo Casais Monteiro. Il est assez connu que le mot portugais *saudade* enveloppe une charge émotive et sémantique particulière : en gros, il porte l'ambivalence entre la mélancolie et la joie. Ce mot porte aussi la réaction à un manque. En français, ce qui s'approche le plus du sens de *saudade* serait sans doute le mot « nostalgie », et plus précisément la construction faite avec le verbe « manquer », comme en « tu me manques ».

négation » (Bréchon, 35). La négation occupe d'emblée une place primordiale dans la composition de ce premier hétéronyme, sorte de présage involontaire (ou pas) de l'importance octroyée plus tard aux réflexions sur le non-être.

Le trait de négation se retrouve aussi chez un autre hétéronyme de la jeunesse, Charles Robert Anon : *Anon*, abréviation d'« Anonyme » ; de plus, *Anon* peut se subdiviser en *A-non*, d'où le mot *non* ressort avec force et sur lequel s'ajoute la particule de négation *a*, le résultat étant la *négation de la négation*. L'effet de la négation se voit doublé, renforcé, intensifié par le biais de sa réfutation. La négation de la négation sort le concept de négation d'une logique dichotomique. Donc, négation ne se résume pas à une simple opposition à l'affirmation : elle pointe vers quelque chose d'autre, vers la différence. La négation de *x* n'est pas seulement *-x*, mais tout ce qui diffère de *x* ou qui n'est pas *x*, y compris *xx*. La négation ne signifie pas nécessairement *non* ou *moins*, elle peut être *plus*. Ici, négation et répétition se rattachent. La négation du blanc n'est pas le noir, mais toutes les autres couleurs. La négation de l'aube n'est pas le couchant, mais n'importe quel autre moment du jour ou de la nuit, y compris les aubes passées et futures. Une telle compréhension de la négation — ainsi libérée des contraintes d'une dynamique de contraires — pointe vers une étrangeté enfouie dans le langage et dans la pensée. La conséquence est l'élargissement du domaine du connu. Du même coup, cela gonfle la dimension de l'inconnu. Des instances qui s'alimentent mutuellement.

La négation s'avère être un élément majeur et déterminant chez Pessoa : elle sera abordée en profondeur plus tard. Pour l'instant, contentons-nous de souligner quelques rôles importants de la négation : force motrice, recours de langage, rouage de la pensée, miroir affectif, amplificateur de l'être, héraut du non-être. Perrone-Moisés déconstruit la notion commune de la négation pour en révéler la force libératrice (plutôt qu'oppressive) chez Pessoa. « La négativité de Pessoa n'est pas une négation, mais une force en train de

produire des mythes qui éludent le rien et le transforment en tout. [...] Pessoa est le Négatif, mais sa poésie est le Négatif *en action*, en production critique de nouveaux sens » (Perrone-Moisés, 6-7)^{xiv}.¹⁴

De cette perspective, l'hétéronymie peut être conçue comme négation du moi. L'hétéronymie décèle la recherche instinctive d'un Grand Autre, le Grand Absent, recherche entreprise par quelqu'un qui embrasse l'impersonnalité, comprend le caractère virtuel de la construction d'une identité individuelle et met en scène la négation du moi sous forme d'éclatement. Le langage poétique assume le rôle principal dans l'exploration du mystère du moi, de l'être et du langage lui-même. De sorte que cela illumine le lien indissociable entre langage et être, à un tel point qu'il devient difficile d'attester une prééminence de l'un sur l'autre. Se lancer face au mystère du langage en y reconnaissant l'indétermination comme élément intrinsèque et essentiel signifie s'exposer aux nuances d'inconnu émanant du mystère. La pluralité des hétéronymes est aussi une réaction devant l'immense vide existentiel, le néant duquel Pessoa s'est aperçu dès son jeune âge. C'est dire que l'hétéronymie agit comme la conséquence esthétique d'une conscience de l'inadéquation à la vie et à l'être. Bréchon soutient que « la première fonction de l'hétéronymie va être de vider la conscience de ce "vide". Il s'agit de peupler ce désert, d'achever cette création de soi-même que le sujet sent incomplète [...] Il ne s'agit de rien de moins que de refonder son être » (Bréchon, 204). Or les hétéronymes, quelques-uns plus que d'autres, portent eux aussi ce vide, ce qui est flagrant dans les inquiétudes manifestées au long du *Livro do desassossego*. De plus, serait-il uniquement question de

¹⁴ La négation est si présente chez Pessoa qu'elle déborde inévitablement dans les ouvrages qui s'engagent à parler de lui. Un amusant exemple se trouve dans la présentation qu'Aldir Blanc offre à la version en portugais (Brésil) de *Étrange étranger* : « Le livre de Bréchon forge un rendez-vous entre le lecteur et un autre Pessoa, qui n'est pas celui de l'auteur, celui de João Gaspar Simões, celui de José Augusto Seabra, celui d'Eduardo Lourenço, celui de Jorge de Sena, celui de José Saramago, celui d'Antonio Tabucchi, ni le Pessoa cher à la musique populaire brésilienne, encore moins l'autre Pessoa considéré, en entrevue concédée par João Cabral de Melo Neto, infâme pour la poésie ». Bref, c'est un Pessoa qui se définit en étant différent de tous les autres Pessoa.

remplir le vide ou d'engager la descente au puits apparemment sans fond ? Est-ce censure ou exploration ? Fermeture ou ouverture ? Remède ou inflammation ? L'hétéronymie est-elle conçue afin de voir plus net ou d'offrir plus d'horizon à quelqu'un qui voyait trop, qui existait trop, qui existait *en trop*, donc qui ne trouvait nulle part sa place et qui expérimentait l'être au-delà de l'être, l'être en étant *autrement* ?

Les hétéronymes créés par Pessoa ont des parcours de vie singuliers (certains étant même étoffés des dates de naissance et de décès), des occupations différentes, des traits de personnalité distincts, des positions politiques indépendantes et même des horoscopes individuels. Quoique certains aient une ligne philosophique directrice plus au moins définie, leurs pensées et leurs styles évoluent parfois de façon erratique. Tels les personnages d'un drame. Il arrive à un hétéronyme de se contredire, de se chercher, de détecter une fissure dans son être et ne pas coïncider avec soi-même. Il est indéniable que les hétéronymes portent des aspirations et hypertrophient des idées et sentiments émanant du Pessoa orthonyme. Pourtant, ils ne sont pas de simples avatars de Fernando Pessoa créés afin d'en expier les émotions — ils sont vivants, instables, mouvants, imprévisibles. En ce sens, Pessoa ne recourt pas aux hétéronymes en quête de solutions ou d'apaisement à ses propres conflits existentiels, mais plutôt pour expérimenter l'intensification des conflits qui le dépassent, en étant fidèle et tributaire de l'insurmontable complexité de telles questions. Pessoa est prêt à désordonner la structure de l'être basée sur le besoin d'une subjectivité bien bornée.

Il ne serait pas risqué d'affirmer que les hétéronymes apprennent et révèlent des choses à Pessoa dans la même mesure où Pessoa révèle des choses à travers les hétéronymes. Même si on acceptait que chaque hétéronyme représente un trait de la personnalité ou le portrait d'un état d'esprit particulier de Fernando Pessoa, il faudrait en même temps assumer que ces personnalités et états d'esprit se heurtent eux aussi à

différentes personnalités et états d'esprit. D'après Zenith, « l'hétéronymie était, en termes pratiques, un mode de vivre toutes les volontés qui rivalisent et luttent en dedans d'un être humain — un être qui, en vérité, n'est jamais un seul » (Pessoa, 2017 : 140). Dans la préface rédigée pour *Aspectos*, projet de recueil des œuvres des hétéronymes qui n'a cependant jamais vu le jour, Pessoa discourt sur l'origine et la nature des hétéronymes au-delà des représentations simples d'un état d'esprit passager :

J'ai toujours eu, dès l'enfance, le besoin d'augmenter le monde avec des personnalités fictives, des rêves personnels rigoureusement construits, visionnés avec une clarté photographique, compris par le dedans de leurs âmes. [...] C'étaient des gens.

En plus, cette tendance n'a pas fini avec l'enfance, elle s'est développée à l'adolescence, elle a pris des racines avec sa croissance, elle est finalement devenue la forme naturelle de mon esprit. Aujourd'hui, je n'ai déjà plus de personnalité : ce qu'il y a d'humain en moi, je l'ai découpé parmi les plusieurs auteurs dont l'œuvre je suis l'opérateur. Je suis aujourd'hui le point de réunion d'une petite humanité juste à moi. (Pessoa, 2017 : 148-9)^{xv}

Ils sont tous Pessoa, sans qu'aucun d'entre eux ne soit tout Pessoa et sans que Pessoa ne se résume à aucun d'eux. Le poète portugais se met au rôle d'intermédiaire de lui-même, le chef d'orchestre « d'une petite humanité » privée, différentes personnalités évoluant à l'intérieur de son moi. Pessoa ne pourrait pas avoir des pseudonymes parce que cela sous-entendrait y avoir en amont une identité minimalement stable. Se promenant entre le réel et l'irréel, les hétéronymes participent à la condition ontologique de Pessoa lui-même et contribuent à la mise en question de ce qu'est ou n'est pas la réalité, puisqu'ils « vivent mieux avec moi que moi avec la réalité externe » (Pessoa, 2017 : 145) :

[...] Alberto Caeiro, né près de Lisbonne en 1889 et décédé où il était né en 1915. Si on me dit qu'il est absurde de parler ainsi de qui n'a jamais existé, je réponds que je n'ai pas de preuve non plus que Lisbonne n'ait jamais existé, ou que j'écris, ou n'importe quoi n'importe où. (Pessoa, 2017 : 144)^{xvi}

La condition ontologique des hétéronymes s'avère une question très discutée parmi les chercheurs et admirateurs de Pessoa. Sont-ils des êtres indépendants, des créatures

autonomes qui vivent détachées des traces personnelles de son créateur ? Ou, au contraire, sont-ils des facettes de Pessoa lui-même, dont la *vraie vie* se passait dans et pour la littérature ? Ou, alors, seraient-ils des instruments d'un projet artistique encore plus ambitieux et intriqué ?

L'hétéronymie de Pessoa, c'est-à-dire le théâtre de ses personnages absents de tout théâtre, oriente l'œuvre vers un espace ambigu. Pessoa est moins un poète qu'un dramaturge qui a recours à la poésie ; il est moins un dramaturge qu'un poète qui utilise le drame ; il est moins un romancier qu'un poète et dramaturge qui s'empare du roman. Son œuvre se présente comme Utopie littéraire, Livre absolu. De cette galaxie qui ne se trouve nulle part, *Le Livre de l'intranquillité* peut être tenu pour éclat et un indice. (Tabucchi, 2012 : 97)

Pessoa n'est donc ni poète, ni dramaturge, ni romancier, mais quelqu'un qui sait transgresser en poète, dramaturge, romancier. Certes, l'hétéronymie de Pessoa participe à cette transgression esthétique assez unique et fonde un univers à soi, mais un univers qu'au lieu de s'isoler dans sa propre vérité réverbère dans les univers particuliers des autres — nous. La question artistique ainsi établie élargit les possibilités du penser et du faire littéraires. Elle semble envelopper des paradoxes insolubles, notamment sur les liens d'association ou de dissociation entre créateur et créatures. Mais pour Pessoa lui-même, la question ne semble pas si compliquée : « Il s'agit toutefois simplement d'un tempérament dramatique poussé au maximum ; en écrivant des drames en âmes¹⁵ au lieu des drames en actes et en action. Si simple est l'essence de ce phénomène apparemment si confus » (Pessoa, 2017 : 149)^{xvii}. Donc, le projet de Pessoa consiste à arpenter sans cesse les profondeurs sans bornes de l'âme, d'*âmes*, qu'elles soient réelles, fictives, empruntées, imaginées ou impossibles. Il veut visiter les recoins les plus insoupçonnés, les plus réservés et les plus contradictoires. D'ailleurs, la démarche poétique de Pessoa

¹⁵ Dans cet extrait du brouillon d'une lettre dirigée à Adolfo Casais Monteiro en 1935, Pessoa écrit, en effet, « *drama em almas* » (« drame en âmes »). Cependant, dans sa fortune critique prévaudra « *drama em gente* » (« drame en gens »), que Pessoa a également utilisé dans le texte *Tábua bibliográfica* (« Table bibliographique »), paru dans le numéro 17 de la revue *Presença* en 1928.

ne fuit pas le paradoxe. Au contraire, souvent elle s’y appuie afin de mettre en lumière les limitations d’une perspective strictement logique. Prouver son point ou assembler la perception de soi et du monde aux moules de la raison n’est pas le majeur dessein de Pessoa. Son *drame en âmes*, ou *drame en gens*, ne tente pas de représenter la réalité, mais de la surmonter en faisant de la mise en scène poétique une réalité plus vaste — conséquence inévitable de la *vision* du creux autour duquel la réalité se déploie :

S’ils [les hétéronymes] écrivent des choses belles, ces choses sont belles, indépendamment de toute considération métaphysique sur leurs « réels » auteurs. Si, dans leurs philosophies, ils disent quelques vérités — si des vérités il y a dans un monde qui est le ne rien y avoir — ces choses sont vraies indépendamment de l’intention ou de la « réalité » de ceux qui les ont dites. (Pessoa, 2017 : 145)^{xviii}

En soulignant son détachement par rapport à la *réalité* des hétéronymes et aux réalités dans lesquelles ils s’insèrent, Pessoa suggère que la vie est une fiction, sans que cela affaiblisse cependant la vérité. Peu importe si le discours n’est pas cautionné par la réalité matérielle : le discours, voire le langage, a sa vérité innée. La conception du réel se dilate en s’évaporant et en accueillant l’irréel, le tout englobé dans la sphère de la vérité. Néanmoins, cela ne signifie pas que la vérité ne comporte pas elle-même ses propres négations et points aveugles. En effet, elle le fait, et c’est pour cette raison même que la vérité du discours peut être dite vérité. Ce qui est mis en exergue est la vérité du message en soi, du langage, de l’idée et de la beauté qu’elle porte. Une notion de beauté qui est beaucoup plus proche du vertige de l’insondable et du sentiment instantané dépouillé de concepts ou préjugés que de l’idéal de perfection construit au sein et au long d’une tradition culturelle. C’est-à-dire une notion de beauté qui ne signifie pas l’adéquation à la norme, mais plutôt l’étonnement, la réaction instinctive de la pensée avant la rationalisation. En ce sens, des choses sont belles lorsqu’elles atteignent l’universel et le vrai — même, peut-être surtout, lors de la remise en question de la vérité, dorénavant

libérée pour explorer le champ spéculatif et illuminer ce qui *peut exister*. Ainsi libérée à se déployer, à amplifier son champ d'action, la vérité peut être vraie.

Pessoa ne voit pas la vérité comme cause de l'être, mais plutôt comme sa conséquence. La vérité ne précède pas l'être, elle *est* dans l'acte d'être. La vérité est en étant. Qu'un précepte soit prouvable ou non, cela lui importe moins que le fait qu'un tel précepte existe dans le langage et la pensée. C'est-à-dire les choses sont. Même lorsque leur sens est caché ou absent, elles sont. Même lorsque les idées semblent en route de collision avec la logique, elles sont. La littérature de Pessoa ne veut pas représenter le réel, elle veut l'élargir. Elle intègre l'irréel dans le réel, en bousculant par conséquent la notion de réalité. Il ne s'agit pas, néanmoins, d'importer l'irréel dans le domaine du réel, mais de jeter une lumière sur sa présence préalable. Si un hétéronyme articule des paroles belles mais absurdes, il n'importe guère d'affirmer l'identité de l'hétéronyme ou de lever des boucliers contre ce qui semble affronter ledit réel, car celui-ci est bâti aussi à l'aide de la confusion. Une fois articulé, l'absurde est déjà là. Il vaut mieux l'admirer tel qu'il est. Au lieu de le chasser, Pessoa l'accueille afin d'explorer la puissance du langage. Dans un recoin de la constellation d'hétéronymes, brille d'une intensité distincte une lumière poétique particulièrement encline à remettre tout en question, qui ne craint pas la déformation de la trame du réel, qui ne se gêne pas à succomber à l'enchantement de l'incertain pour revirer les structures de la pensée et du langage.

Cette lumière est l'étoile Bernardo Soares.

Soares, mutilation de Pessoa

Dans un premier temps, Fernando Pessoa attribue des fragments qui composeront le *Livro do desassossego* à Vicente Guedes, qui, d'après Cavalcanti Filho, surgit dans la constellation des hétéronymes autour de 1907. Teresa Rita Lopes décrit Guedes comme un « aristocrate sans argent, obligé de gagner sa vie comme employé de commerce — à l'instar de Pessoa » (*LsI*, p. 8). Mais dans les mots de Pessoa lui-même, « on ne sait ni qui il était, ni ce qu'il faisait » (*LsI*, § 5, p. 16), à part qu'il s'agissait « d'une des âmes les plus subtiles dans l'inertie, les plus débauchées dans le rêve pur que le monde ait jamais vues [...] Dandy en esprit, il a promené l'art de rêver au travers du hasard d'exister » (*LsI*, § 5, p. 16). En même temps, un trait saillant de Guedes est sa lucidité devant la conscience de soi. Dans la mosaïque de la subjectivité de cet hétéronyme, créateur d'une « aristocratie intérieure » (*LsI*, § 5, p. 16), rêve et lucidité ne se contredisent pas, ils se complètent : le rêve, compris moins comme dimension onirique qu'imagination ou état de rêverie, exacerbe la lucidité d'exister ; le rêve élargit le réel. Fantaisie et rigueur composent la mélodie qu'entendent ceux qui reconnaissent la voix du mystère. Guedes fut décrit comme « quelqu'un qui n'a jamais eu de vie » (*LsI*, § 5, p. 16)¹⁶, épithète qui se collera à cet hétéronyme manifestant à la fois le renoncement à la vie et l'ouverture à un *autre* être.

À la suite de la disparition de Guedes, mort de la tuberculose, comme le père de Fernando Pessoa, le *Livro* devient l'œuvre de Bernardo Soares, « aide-comptable à la ville de Lisbonne » — dont la première mention surgit autour de 1920, mais la consolidation en tant qu'auteur du *Livro* date de 1929 (Zenith, 1100). Ce dernier occupe néanmoins une

¹⁶ Pour le *Livro*, Guedes choisit le sous-titre suivant : *Autobiografia sem factos*. Ce que Marie-Hélène Piwnik traduit comme « Autobiographie de qui n'a jamais existé », et Françoise Laye, « Autobiographie sans évènements ».

place spéciale dans l'ensemble d'hétéronymes. Dans les mots de Pessoa lui-même, Soares est un « demi-hétéronyme » :

Mon demi-hétéronyme Bernardo Soares, qui d'ailleurs ressemble en plusieurs aspects à Álvaro de Campos, apparaît toujours quand je suis fatigué ou somnolent, de sorte à atténuer les qualités de raisonnement et d'inhibition. Cette prose est une constante rêverie. C'est un demi-hétéronyme parce que, sans être ma personnalité, il n'en est pas différent, mais il en est une simple mutilation. C'est moi moins le raisonnement et l'affectivité. La prose, à l'exception de la *tenue* que le raisonnement en proportionne à la mienne, est égale à celle-ci, et le portugais parfaitement égal [...]¹⁷ xix

Bernardo Soares serait donc l'hétéronyme le plus proche de Pessoa.¹⁸ Il est Pessoa presque complètement, car un Pessoa dépouillé de son raisonnement (*raciocínio*) et de son affectivité (*afetividade*). C'est-à-dire qu'on identifie, on délimite puis on écarte ces deux éléments chez Pessoa pour peut-être rentrer dans son intimité spirituelle. Sans raisonnement ni affectivité, ce qui reste c'est le langage : « la prose [...] est égale à celle-ci, le portugais parfaitement égal ». Voilà l'élément central de son essence et le moyen de s'y rapprocher, tel un sculpteur en train d'extraire son œuvre d'art à partir de la matière brute, en lui donnant vie à travers la technique lapidaire d'enlever l'excès. Par ailleurs, en décrivant Soares comme une mutilation de sa personnalité, Pessoa laisse planer le doute suivant : Soares est-il le corps mutilé qui demeure, qui remémore la violence subie, ou est-il plutôt le morceau égaré toujours nostalgique du corps duquel il fut arraché ? est-il le restant ou l'exilé ? À la lumière de l'indubitable affinité entre Soares et Pessoa, Robert Bréchon fait une brillante synthèse de l'aide-comptable :

Il est un homme sans qualités, dont la vie semble avoir limé les aspérités ou gommé les contours : personnage non seulement sans masque, mais sans visage, différent de la personnalité « vraie » de Pessoa non par transposition ou inversion,

¹⁷ Lettre du 13 janvier 1935 à Adolfo Casais Monteiro.

¹⁸ Certes, l'hétéronyme Álvaro de Campos lui aussi était très proche de Pessoa. Si d'un côté les personnalités de Pessoa et de Campos avaient des différences substantielles, l'hétéronyme étant beaucoup plus sanguin et explosif, ils partageaient souvent les états d'esprit. Ce qui devient particulièrement fort vers la fin de la vie de Fernando Pessoa, où il manifestait une profonde fatigue de la vie sur un ton assez mélancolique dans des poèmes signés Campos.

comme [Alberto] Caeiro, non par addition ou multiplication, comme [Álvaro de] Campos, mais par soustraction, évidemment, creusement ; comme si tout ce qu'il y a chez l'homme normal de convention, d'illusion, d'amour-propre, y avait été décapé par l'acide de la conscience critique. Soares n'est pas un autre que Pessoa, il n'est pas non plus Pessoa, il est le néant que Pessoa découvre en lui-même quand il cesse de feindre. (Bréchon, 490)

La conclusion est que Soares scintille une lumière particulière et assez révélatrice au milieu de la vaste constellation d'hétéronymes. Mais ce néant fondamental ne peut pas être exprimé directement. D'où la construction d'une poétique de l'absence qui révèle le néant à travers et dans le langage. La description de Bréchon soulève l'inévitable parallèle avec le célèbre poème *Autopsicografia* (« Autopsychographie ») du Pessoa orthonyme : « Feindre est le propre du poète./ Il feint si complètement/ Qu'il en arrive à feindre qu'est douleur/ La douleur qu'il ressent vraiment ».¹⁹ C'est comme si le réel ne pouvait être réel que par l'entremise de la reconnaissance de la part d'irréel. Pour se révéler plus profondément, Pessoa n'a pas d'autre issue que se servir d'un hétéronyme si distinct comme Soares, qui, à l'image de Pessoa lui-même, vivait dans l'univers créé par et dans sa propre écriture.

Le lien si intime entre Pessoa et Soares transparaît aussi à travers les flagrantes résonances de leurs noms. Suspicieuse relation, car il est assez connu que Pessoa avait dès jeune âge le goût pour les charades et devinettes.²⁰ Casualité ou pas, la ressemblance

¹⁹ Traduction de Michel Chandeigne et Patrick Quillier (Bréchon, 483). L'original en portugais : « O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente ».

²⁰ Selon Bréchon, Pessoa était l'un des rédacteurs du *Durban High School Magazine*, la revue du lycée où il étudia en Afrique du Sud, « sans doute plus particulièrement responsable de la rubrique des jeux, devinettes et charades dont il raffolait » (Bréchon, 62). D'après José Paulo Cavalcanti Filho, entre septembre 1903 et juin 1904, encore à Durban, Pessoa publia des charades hebdomadaires dans le quotidien local *The Natal Mercury*. Elles paraissaient dans la colonne intitulée *The man in the moon* signée par l'hétéronyme Charles Robert Anon (Cavalcanti Filho, 65). La passion pour des charades, devinettes, mots-croisés et d'autres jeux concernant des mots rendit à Pessoa, en 1903, lorsqu'il avait quinze ans, le premier prix dans un concours organisé par ce quotidien. Les participants devaient répondre aux charades, et ils pouvaient aussi en envoyer les siennes à être solutionnées. Alors Pessoa mit en place le stratagème suivant : il envoyait des charades sous le pseudonyme J.G. Henderson Carr (ou J.G.H.C.), auxquelles son autre pseudonyme, Tagus (en hommage au fleuve Tejo, qui longe Lisbonne), trouvait toujours la bonne réponse. Cette histoire est dans la biographie écrite par Richard Zenith, qui souligne : « En plus d'avoir un QI de génie, Fernando était aussi un tricheur rusé » (Zenith, 183-184).

entre les prénoms *Fernando* et *Bernardo* est frappante : en modifiant le *F* et le deuxième *n*, *Fernando* devient *Bernardo*. Ce qui est sans doute encore plus parlant se trouve dans la comparaison des noms : *SOARES* est une anagramme de *PESSOA*. Il suffit d'inverser les syllabes du nom du demi-hétéronyme pour qu'on arrive à *RESSOA*. Certes, ce n'est pas une anagramme pure, parfaite, mais en admettant que le *R* contienne la figure du *P* (ou que le *P* soit un *R* amputé d'une jambe, un *R* mutilé), voilà *PESSOA* dans *SOARES* et vice-versa.²¹

C'est justement dans le verso des syllabes de *Soares* que se révèle l'intéressante parenté *Soares-Ressoa*. Les noms de certains hétéronymes ne sont pas l'œuvre du hasard et recèlent des sens tantôt occultes, tantôt explicites — à Chevalier de Pas et à Charles Robert Anon, déjà mentionnés, s'ajoutent d'autres exemples : dans les cas de Jean Seul et des frères Alexander et Charles James Search, les noms de famille sont des mots portant le sceau d'une signification évidente ; pour Álvaro de Campos, le nom remet au côté campagnard, pastoral de son « maître » Alberto Caeiro, dont le nom contient possiblement une référence à moitié subtile à Mário de Sá-Carneiro, écrivain ami de Pessoa, *Caeiro* étant *Carneiro* sans la *carne*, sans la « chair » (Zenith, 453). Outre l'identification avec Pessoa, le sens concentré dans *Soares* est d'une charge symbolique forte. *Ressoa* équivaut en français à *résonne*, du verbe *résonner*, qui rassemble des traits marquants de la poésie élaborée dans le *Livro*. Selon le *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, « *ressoar* » signifie : 1) *fazer soar, entoar, ressonar* ; 2) *repetir, reproduzir (sons), repercutir* ; 3) *cantar* ; 4) *soar de novo, repercutir(-se), ecoar* ; 5) *soar com força, estrondear*. Dans l'entrée « *résonner* » du dictionnaire *Nouveau Petit Robert*, on retrouve les sens suivants : 1) Produire un son accompagné de résonances ; sonner, tinter ; 2)

²¹ Nelly Novaes Coelho remarque également que *Ber-nár-do* partage avec *Fer-nân-do* le même flux rythmique et sonore, de même qu'elle lit *Soares* comme une anagramme de *Pessoa*. À ce qu'elle ajoute que *Bernardo* figure parmi les personnages de *Hamlet*, de Shakespeare, pour qui l'admiration de Fernando Pessoa est bien connue (Cavalcanti Filho, 305).

Retentir en s'accompagnant de résonances (son) ; 3) S'emplir de bruit, d'échos, de résonances (lieu). Ce qui en ressort de prime abord est la force d'un son qui se propage, donc qui ne se limite ni ne finit pas en soi-même, s'étendant dans le temps et dans l'espace. Cela établit un lien joliment intime avec l'idée de littérature : le sens de la parole faisant objet d'une expansion continue, ne se restreignant pas à la superficialité d'une première lecture ou écoute. Autant le sens que le son, puisque la parole est accompagnée d'une mélodie qui la dépasse et qui perdure.

Fazer soar, c'est-à-dire « faire sonner », apporte l'idée d'un acte de création. Sortir quelque chose de son inertie passive dont la potentialité demeure encore inexplorée. *Soares-Ressoa* révèle la vie et la puissance contenue dans les mots. *Le Livro* libère le langage. Car le langage est acquitté du fardeau de représenter le monde, son rôle étant désormais celui de produire de sens, d'élaborer un code sur lequel le monde va se construire en étant peut-être plus vrai parce que plus dynamique. L'idée de répétition liée au sens de *résonner* s'ouvre aussi sur une conception de liberté créatrice — pourvu que la répétition soit comprise comme transformation, non pas comme imitation. Les sons et les sens qui découlent de la poétique de Soares s'ouvrent toujours sur de nouveaux chemins à découvrir. *Soares-Ressoa* peut aussi bien être interprété comme une caisse de résonance du Pessoa orthonyme, comme ce qui donne portée et durée à la voix du poète, mais aussi l'aimant qui l'attire en dehors de soi-même et libère l'écho de ce qui émane des profondeurs du langage. Autrement dit, ce qui retentit n'est pas la voix claire du poète, ce n'est pas l'essence décodée de son message, mais plutôt le son net des bouillonnements de son esprit créatif en train de forger les nouveaux sens qui vont ériger le monde. Dans ce cas, la sensibilité du poète sert moins à décoder les symboles par lesquels « les dieux » donnent du sens au monde qu'à créer ses propres symboles, qui donnent des contours originaux aux mystères du monde.

Ce qui *ressoa*, « résonne », peut aussi bien être un bruit fracassant (qui *estrondeia*) qu'un bruit subtil, peut-être un peu diffus, perçu en couches délicates. L'origine du son qui *ressoa* n'est pas toujours bien définie. Les thèmes abordés dans le *Livro* et qui habitent Soares sont souvent obscurs, énigmatiques. De même que ses prétentions, encore plus floues, sinon absentes. Ce son vient de l'indéfini et s'y dirige à la fois. En plus d'indiquer la possibilité d'une origine nébuleuse, le verbe *ressoar* trahit une volonté de pérennité, le désir d'allonger les ondes jusqu'au bout du possible afin que les tintements s'étirent dans le temps et, en définitive, qu'ils vainquent l'emprise du temps. « Écouter les heures nous dire que nous existons, avec un sourire charmé et incrédule. Voir le Temps peindre le monde, et trouver le tableau non seulement mensonger, mais vain » (*LI*, § 413, p. 426).²² Cela transmet le refus de l'idée d'une existence au préalable de sens qui attendent dans la transcendance le moment de se faire traduire dans l'ici-bas. Bref, ce n'est pas le temps qui ordonne l'existence de l'humain, mais l'existence de l'humain qui précède, détermine et déforme le temps. Sans l'humain, le temps n'est pas.

Pour revenir à la particularité de Soares, la voix qui fait sonner le *Livro*, ce demi-hétéronyme ne se limite pas à une réalité socioculturelle quelconque ou à un contexte historique en particulier. Au contraire, c'est une voix qui continue à parler, à résonner, à trouver écho et à avoir du sens au-delà de son temps. Parce que le cœur du *Livro* touche à des sujets qui, délibérément ou pas, nettement ou obscurément, concernent la condition humaine. En ce sens, l'œuvre de Bernardo Soares partage une aura que l'on retrouve aussi dans des textes sacrés. Notamment en raison de la part de mystère qui s'y enfouit, des

²² “Ouvir as horas dizer-nos que existimos com um sorriso delicado e incrédule. Ver o Tempo pintar o mundo e achar o quadro não só falso mas vão” (*LD*, § 413, p. 374); À *as horas*, « les heures », Pessoa signale la variante *Deus*, « Dieu » ; au mot *vão*, « vain », Pessoa signale la variante *oco*, « creux ». La proximité des mots *oco* et *eco* (« écho ») suit le fil de cohérence proposée par la description du temps selon la qualité audible : « Écouter les heures nous dire [...] » ; soit, le temps se fait entendre. D'autant plus que les heures se succèdent, se répètent sur elles-mêmes, sans que le problème du vide de sens soit pour autant résorbé. Le temps ne remplit pas le monde, il dénonce sa vacuité.

paradoxes et ambivalences qui s’y concentrent. Du point de vue épistémologique et littéraire, ce sont des textes qui organisent l’être et le monde, quoiqu’à travers plusieurs images, allégories et symboles qui provoquent et absorbent une myriade d’interprétations. La poétique du *Livro* de Soares a plus tendance à révéler le *non-sens* de la vie, à pointer vers la présence du mystère sans pour autant enlever la pelure qui préserve et constitue le mystère. Le texte met le doigt sur la présence de l’absence fondamentale qui constitue l’être, mais sans l’inviter dans la sphère de la connaissance.

Pour aborder un thème si informe sans diluer complètement l’individu dans un limbe existentiel qui annulerait toute forme d’expression et de réflexion, Pessoa souligne des traits de Soares qui représentent une sorte d’adéquation au caractère indéfini de l’absence dont le demi-hétéronyme résonne : « Sa voix était terne, hésitante, comme celle des êtres qui n’espèrent plus rien, car il est pour eux parfaitement inutile d’espérer quoi que ce soit » (*LI*, « présentation », p. 38)²³ xx. Par ces mots-là, que Fernando Pessoa lui-même revendique dans sa *persona* orthonyme, la voix de Soares émane un son qui est à l’opposé d’un fracas. Il semble plutôt se propager en se diluant dans l’ambiance, ne se faisant écouter que par ceux qui se mettent volontairement à vouloir y prêter l’oreille. Le sens de ce son va aussi à l’encontre de toute conception de réponse, de précision, d’assertivité. Il laisse planer, apparemment sans grande charge émotive, sinon une indifférence ou une apathie devant la vie, un conformisme contraire au comportement de ceux qui ont soif de donner des explications à tout. Pourtant, s’enfouit dans cet apparent état de faiblesse une posture réflexive par rapport à l’être, posture qui rehausse la capacité à saisir un mystère en tant que mystère, c’est-à-dire plus proche de sa forme primitive — et ainsi gagner un peu de terrain pour scruter le mystère à partir de son intérieur, au point

²³ Dans l’édition traduite par Françoise Laye, ce texte d’ouverture n’a ni titre ni chiffre correspondant. Mais une note de bas de page informe qu’il s’agit d’une « présentation » de Bernardo Soares par Pessoa. En portugais, le même texte est intitulé *Prefácio* (« Préface »). Dans l’édition qui suit l’organisation de 2015 de chez Global, l’extrait appartient à l’un des « Préface(s) de l’éditeur ».

même de l’incarner un tant soit peu. Pessoa poursuit sa description de Soares : « Je commence à mieux le voir. Je constatai qu’un certain air d’intelligence animait ses traits, quoique de façon incertaine. Mais l’abattement, la stagnation glacée de l’angoisse, recouvraient si régulièrement son expression qu’il était difficile de découvrir autre chose au-delà » (*LI*, « présentation », p. 38).²⁴ Il est intéressant de constater le développement graduel de la perception sur Soares lorsque l’observateur Pessoa « commence à mieux le voir », « *Passei a vê-lo melhor* », à mieux le découvrir. Comme une action qui s’étire dans le temps, en contraste avec une action ayant lieu et se concluant à un instant précis — effet souligné, d’ailleurs, par le verbe portugais *passar*. C’est l’aveu de l’insertion dans un état de mouvance et de transformation, qu’on ne saurait dire s’il est applicable à celui qui observe, à celui qui est observé, ou aux deux. Doucement, la révélation se passe sous un éclairage inactinique.

Soares comporte d’emblée une zone d’obscurité — pour s’accrocher à l’idée de mieux *voir* — une part d’invisibilité. Cette invisibilité, révélée au compte-gouttes, ne se limite pas aux traits physiques et psychiques de l’aide-comptable exposés dans le récit de la rencontre entre les deux interlocuteurs. L’invisibilité s’applique également à la poétique de Soares. Ses idées, ses sentiments, ses sensations, tout cela étant conduit et mis en vie par sa prose qui émerge, qui s’expose en même temps qu’elle demeure opaque. C’est l’intelligence qui *anime* ses traits, dans le sens premier de *animar*, donner âme, donner vie, et ce, « de façon incertaine ». C’est donc l’activité de l’esprit de Soares, un esprit qui n’arrête pas de penser à tout, y compris au fait de penser incessamment et de sentir intensément, qui meut son existence. Une existence qui se montre toutefois presque sans vie, dans une espèce de torpeur lucide devant le vide de tout, de réfutation à la vie,

²⁴ «*Passei a vê-lo melhor. Verifiquei que um certo ar de inteligência animava de certo modo incerto as suas feições. Mas o abatimento, a estagnação da angústia fria, cobria tão regularmente o seu aspecto que era difícil descortinar outro traço além desse.*» (*LD, Prefácio*, p. 43)

ce qui est caractérisé par l'ennui que dégage Soares. Et lorsque Pessoa semble commencer à mieux voir Soares, ce qu'il en saisit n'est qu'indéfinition ; il comprend qu'il n'atteint pas l'essence de l'aide-comptable, mais il demeure que Pessoa identifie dans la figure de celui-là une couche plus profonde qui n'ose pas s'exposer au regard d'autrui. C'est justement dans cette couche plus intime, dans les eaux profondes de son âme, que Soares navigue à bord de sa prose afin d'explorer la part de non-être dans soi-même et dans le monde. Mais Soares, le sujet Bernardo Soares, n'est vraiment pas ce qu'il y a de plus important dans le *Livro*. Ni de plus stable, d'ailleurs. L'individualité de Soares se dilue et se dissipe au fil des fragments — de même qu'à l'intérieur de chaque fragment analysé isolément — pour laisser la place à un être sans visage qui se dispose à regarder l'inconnu.

Également déterminante dans la construction destructive du demi-hétéronyme

Bernardo Soares est sa condition marginale :

Rien ne l'avait jamais contraint à faire quoi que ce soit. Enfant, il avait vécu isolé. Il se trouve qu'il n'avait jamais appartenu à aucun groupe ni fréquenté aucune école. Il n'avait jamais fait partie du troupeau. Il s'était produit, en ce qui le concerne, un phénomène curieux que l'on retrouve chez bien des gens (ou peut-être, qui sait ? chez tout le monde) : les circonstances fortuites de son existence s'étaient modelées à l'image et dans le sens de ses instincts — inertie pure et profond détachement.

Il n'eut jamais à affronter les exigences de l'État ou de la société. Il se déroba même aux exigences de ses instincts. Rien ne le rapprocha jamais de maîtresses ou d'amis éventuels. (*LI*, « présentation », p. 39)²⁵

Certes, l'extrait décrit les multiples manifestations de l'isolement de Soares dès l'enfance jusqu'à l'âge adulte, soit dans la sphère psychologique, soit dans la sphère politique, en tant que citoyen. Autant devant l'État que devant la société. Qui plus est, autant devant

²⁵ “Nada o obrigara nunca a fazer nada. Em criança passara isoladamente. Aconteceu que nunca passou por nenhum agrupamento. Nunca frequentara um curso. Não pertencera nunca a uma multidão. Dera-se com ele o curioso fenómeno que com tantos — quem sabe, vendo bem, se com todos? — se dá, de as circunstâncias da sua vida se terem talhado à imagem e semelhança da direção dos seus instintos, de inércia todos, e de afastamento.

Nunca teve de se defrontar com as exigências do Estado ou da sociedade. Às próprias exigências dos seus instintos ele se furtou. Nada o aproximou nunca nem de amigos nem de amantes.” (*LD*, *Prefácio*, p. 44-45)

Dieu que devant les hommes. Il est en marge de tout cela. Mais la marge devient alors la corde sur laquelle son être s'équilibre maladroitement et constitue le non-lieu qu'il occupe. Ce non-lieu devient un espace de liberté, d'être soi-même, puisqu'il n'a pas à suivre les codes, les coutumes, les tendances ou les décisions d'un groupe, d'aucun groupe. En fait, la marge n'est pas un espace exigü synonyme d'oppression, elle s'avère être plutôt distance, séparation, dissociation, différence, particularité, originalité. La conséquence est une liberté d'exister qui se manifeste par le biais de la liberté d'observer, de contempler, de questionner l'existence, de frôler l'absurde de ne pas être. Ainsi, la marge comprise comme non-appartenance à un ensemble devient une négation créative, une exclusion rédemptrice, puisqu'elle offre les conditions propices à la création originelle de sens, de perceptions, et même d'un langage. En outre, l'extrait ci-haut tisse un portrait de Soares par le biais d'une succession de négations, ce qui coïncide avec la force discursive de la négation.

Cependant, Pessoa ajoute un élément qui pourrait déstabiliser le fondement de la marginalité de Soares lorsqu'il mentionne ce « phénomène curieux » partagé peut-être de « tout le monde » : ce sont les instincts qui forgent son existence. Dans l'original en portugais, ce n'est pas le mot *existência* (« existence ») mais bien *vida* (« vie ») qui s'y trouve. Cette différence atténue la charge ontologique de l'extrait, car au lieu de comprendre que l'instinct précède l'existence, on comprend que l'instinct articule une participation déterminante dans les actions de la vie, donc dans une modalité plus pratique et moins abstraite de l'existence.²⁶ Il demeure néanmoins que les instincts de Soares se caractérisent par détachement et inertie. Or, l'inertie comprise comme absence de mouvement, manque d'action ou léthargie sonnerait contradictoire avec la potentielle

²⁶ Marie-Hélène Piwnik choisit le mot « vie » : « [...] les circonstances occasionnelles de sa vie s'étaient modelées à l'image et à sa ressemblance de la trajectoire de ses instincts, tous empreints d'inertie, de prise de distance » (*LsI*, § a4, p. 15).

mobilité et l'instabilité octroyées par le fait d'être en marge. Pourtant, l'inertie comporte également le sens de résistance au changement de l'état d'un corps *déjà en mouvement* (une question d'entrave à l'accélération ou au ralentissement). Bref, la notion même d'inertie concilie des idées divergentes comme stagnation et mouvement, immobilité et vitesse, repos et action. Voilà ce que fait le *Livro* lorsqu'il élabore une pensée capable de trouver l'harmonie entre des éléments qui s'opposent ou même se complètent au sein des paradoxes : « Agir, c'est connaître le repos » (*LI*, § 107, p. 143)^{xxi}.

Cela trouve écho aussi dans l'idée de *afastamento* (mot choisi par Pessoa dans l'original et traduit par « profond détachement », « prise de distance »), dans la mesure où il se produit *par rapport à* quelque chose d'autre. En portugais, *afastamento* dénote distance, mouvement d'éloignement, mais aussi déviation pouvant conduire à un autre lieu, autre condition ou autre état symboliquement détaché du reste. En un mot, *afastamento* crée une ouverture vers le différent, le nouveau, l'improbable. De plus, *afastamento* fait pressentir le décollement de la réalité qui anticipe l'inauguration d'une nouvelle conception du réel. Soares, le fruit d'une mutilation, se détache de Pessoa (sans rompre tous les ligaments pour autant), il se détache de tout groupe, il se détache des amarres de la raison et il se détache aussi de lui-même afin de mieux contempler l'inconnaissance de soi (« Il se déroba même aux exigences de ses instincts »). Que Soares ait *afastamento* et *inércia* (« inertie ») comme fondement de ses instincts, cela le légitime en tant qu'auteur du *Livro*.

Que Bernardo Soares soit dépouillé de l'affectivité de Fernando Pessoa, cela ne l'empêche pas d'avoir et de déployer son affectivité à lui. Il veut sentir ses pensées. Quoique le demi-hétéronyme ne soit pas nécessairement un adepte déclaré du Sensationnisme, courant selon lequel la sensation est la vérité (Martins, 81), sa posture dialogue beaucoup avec celle de l'hétéronyme Álvaro de Campos lorsque ce dernier

affirme vouloir « tout sentir, de toutes les manières ».²⁷ Soares reprend Campos *ipsis litteris* dans l'ébauche de son *idéal* :

Tout sentir, de toutes les manières ; savoir penser avec ses émotions, et sentir avec sa pensée ; ne rien désirer fortement, sauf en imagination ; souffrir avec *coquetterie* ; voir clairement pour écrire juste ; se connaître en usant de feintes et de tactique, se naturaliser différent, mais avec tous ses papiers ; en somme, utiliser au-dedans toutes ses sensations, en les épiluchant jusqu'à Dieu même ; mais tout remballer et tout remettre en vitrine, comme ce commis que j'aperçois d'ici, disposant ses boîtes de cirage de la marque dernier cri.

(LI, § 131, p. 164)^{xxii}

Le *Livro* met en marche l'éloignement d'une lecture du monde trop rationnelle et soucieuse d'expliquer la réalité, d'en décortiquer les règles de fonctionnement ou d'en extraire des concepts. La lecture qui l'emporte est sentimentale et tout de même clairvoyante. Les sentiments, parfois déduits en sensations, deviennent objets non pas d'un esprit analytique animé exclusivement par la raison, mais d'un esprit désirant *sentir les sentiments*. En même temps, détrompons-nous : la posture est toujours imbue de lucidité. Derrière le désir de *sentir les sentiments*, il y a également le désir de réfléchir sur l'expérience de sentir les sentiments. Au lieu de s'éloigner, la réflexion s'intensifie dans la mesure où elle a une couche additionnelle à explorer. Par l'exacerbation de l'affectivité, le *Livro* veut toucher à l'essence, tant du monde que de l'humain. Les sentiments et les sensations immédiates servent à roder l'être. Au cas où le noyau de l'être serait atteint, il retournerait tout de suite à l'état de mystère à déceler. Dans l'extrait ci-dessus, la figure de Dieu évoque donc moins la résolution des conflits existentiels que l'incarnation de l'incompréhensible, une forme provisoire donnée à l'inconnu. Soares exclut le calcul et la préoccupation de construire un système exempt de contradictions.

²⁷ « Sentir tudo de todas as maneiras », vers d'ouverture du poème *Passagem das Horas* (« Passage des heures »), d'Álvaro de Campos, écrit en 1916.

La survalorisation de l'instinct se note lorsque Soares réfléchit sur la condition animale de l'homme et argumente que « il n'existe pas de critère sûr pour les différencier. La vie humaine s'écoule dans la même inconscience intime que la vie des animaux » (*LI*, § 149, p. 181)^{xxiii}. En soulignant que la vie de l'homme, tel que chez les animaux, est régie par l'instinct (à quoi il ajoute que l'intelligence de l'homme n'est qu'un instinct encore en formation), Soares déniche une zone de liberté où se déroule une espèce de rupture de contrat avec la raison, dont la fragilité est mise en évidence :

« Tout vient de l'absurde », lit-on dans l'*Anthologie grecque*. Et tout vient réellement de l'absurde. En dehors des mathématiques, qui ne s'occupent que de chiffres morts et de formules vides, et peuvent pour cette raison être parfaitement logiques, la science n'est que jeux d'enfants au crépuscule, comme si l'on voulait saisir l'ombre des oiseaux, ou arrêter celle des herbes ondulant sous le vent.

(*LI*, § 149, p. 181)^{xxiv}

Lorsqu'il pointe du doigt le caractère enfantin de la science, qui joue ici le rôle de l'étendard de la raison, Soares dénonce la naïveté et l'arrogance scientifique. Il s'attaque à la science en la considérant moins un moyen pour aider à comprendre le monde dans sa complexité et plutôt un instrument pour donner à l'humain l'impression d'emprise sur le monde. Comme si la gloire de la nature devrait revenir à l'humain pour sa découverte. Mais en vérité, dans la mesure où la science voudrait intégrer toute manifestation naturelle au domaine de sa raison et faire fi des limites introduites par l'incompréhensible, pour Soares elle se comporte en bébé gâté. De surcroît, l'ironie de la critique sous-entend que le désir de contrôler le monde par la raison laisse de côté ce que le monde a sans doute de plus sublime : l'émerveillement de et devant l'inconnu. Préoccupé à créer des modèles précis capables de systématiser le mouvement des oiseaux, l'homme scientifique perd la chance de s'enchanter avec la poésie du vol ; en privilégiant une posture objective à outrance devant la nature, l'homme scientifique la rationalise trop. Il ignore

solemnellement l'essence de la nature tandis qu'il néglige du même coup une importante partie de soi-même lorsqu'il s'aliène de son instinct.

Soares reconnaît le doute comme trait capital chez ce qu'il appelle l'« homme supérieur », qui « diffère de l'homme inférieur, et de ses frères les animaux, par la simple qualité de son ironie. Celle-ci est le premier signe que la conscience a pris conscience d'elle-même » (*LI*, § 149, p. 181)^{xxv}. L'ironie chez l'« homme supérieur », dont lui-même est un représentant, évolue en étapes : « La première étape parvient à ce point où nous doutons de nous dogmatiquement, et tout homme supérieur atteint cette étape. La seconde parvient au point où nous doutons de nous-mêmes et de notre doute, et bien peu d'hommes l'ont atteinte » (*LI*, § 149, pp. 181-182)^{xxvi}. Alors Soares prône le doute, soit l'ouverture à l'incertain, à l'incompris, à l'absurde. C'est une philosophie et un mode d'agir en contraste avec la tyrannie d'une raison voulant tout englober : « Ne pas se connaître soi-même consciemment, voilà le chemin. Et ne pas se connaître soi-même consciemment, c'est user activement de l'ironie » (*LI*, § 149, p. 182)^{xxvii}. Il ne néglige pas le réflexe de la rationalité humaine avide de trouver le sens de l'existence et de révéler la vérité derrière toute chose. Toutefois, il anticipe l'incontournable échec d'un tel dessein : « Mais quelque chose vient toujours renouveler notre illusion, notre analyse voit son tranchant s'émousser, la vérité, même fausse, nous attend toujours au prochain coin de rue » (*LI*, § 149, p. 182)^{xxviii}. Il est difficile d'abandonner la quête de la vérité, nonobstant la vulnérabilité, l'inconstance et l'aspect glissant de la vérité. En d'autres termes, sa critique dit : même si la vérité est ouvertement fausse, l'humain sent le besoin de se l'accaparer, et malgré ce désir il n'est même pas capable de la prendre. La vérité, capricieusement attendue au coin de la rue, est ainsi *opera aperta* plutôt que savoir clos.

Soulignons néanmoins que la critique de la raison et l'éloge à l'absurde ne supposent pas une dichotomie raison-folie. Ce que Françoise Laye traduit dans l'extrait

ci-haut comme « absurde » figure dans l'original comme *sem-razão*, c'est-à-dire « sans raison ». Marie-Hélène Piwnik opte pour « absence de raison » (*LsI*, § c80, p. 347), un choix sans doute plus proche du sens original et qui illumine de surcroît le mouvement de retrait de la raison, dont la marque, tel un fossile, est le poids du vide laissé derrière. Une infime présence d'absence, fût-ce en forme de souvenir, comme si une affiche avertissait : *Ici marcha la raison*. Le *Livro* articule moins la critique féroce et intransigeante de la raison que la révélation d'une *autre raison*. Bien sûr, la raison n'est pas totalement écartée, puisque les rouages du langage en dépendent en quelque mesure pour pouvoir transmettre un contenu. L'*autre raison* élaborée dans le *Livro*, creuse en son centre, permet cependant de voir *différemment* par la fenêtre donnant tant sur l'extérieur que sur l'intérieur. Intérieur dont l'âme de l'aide-comptable Soares sert de table à dessin.

Esprit d'un non-livre

Outre Vicente Guedes et Bernardo Soares, le Baron de Teive est un troisième hétéronyme lié au *Livro do desassossego*. « Tandis que ce dernier [Soares] était un Fernando Pessoa en version plus humble — avec une occupation plus modeste, un domicile “précaire”, une existence plus solitaire —, le baron était un Pessoa agrandi, ou “exagéré” », décrit Richard Zenith (Pessoa, 2017 : 301)^{xxix}. La discussion sur la paternité des fragments qui composent le *Livro*, disons la généalogie de l'œuvre, fait l'objet de débat dans les cercles pessoëns. Sans avoir la prétention d'approfondir une telle discussion, il est toutefois indispensable d'en mentionner au moins les principales questions.

En guise d'exemple, la traduction de Marie-Hélène Piwnik parue en 2018 aux éditions Christian Bourgois intitule l'œuvre *Livre(s) de l'inquiétude*, au pluriel, signée par le trio.²⁸ Toutefois, d'autres éditeurs mettent les écrits du Baron de Teive à part, les publiant séparément sous le titre *Éducation du stoïcien*. Voilà un aperçu des divergences autour de l'organisation du *Livro do desassossego*. D'autre part, éditeurs et spécialistes clament à l'unisson que Vicente Guedes en était le premier auteur et que Bernardo Soares en devient par la suite l'auteur principal.

L'aristocrate Baron de Teive apparaît tardivement.²⁹ Sa première apparition advient en 1928 (Cavalcanti Filho, 347 ; Zenith, 1100). Selon Lopes, le baron rompt avec l'ultra-symbolisme de Guedes (*LsI*, p. 8). Pour Zenith, il met en marche « l'expression du rationalisme pessoën dans son biais le plus extrême » (Pessoa, 2017 : 301). Zenith souligne aussi que Teive, « toujours lucide, supportant tout le poids ou le vide de son existence », mène sa raison et sa logique à leur ultime conséquence — le suicide. Sans oublier que derrière ce *drame en gens* il y a toujours un Fernando Pessoa en chair et en os, Teresa Rita Lopes lie les trajectoires de Guedes et Teive avec celle de Pessoa lui-même : « Si l'on admet que Pessoa fait mourir Guedes tuberculeux, comme son père, pour tromper la mort, on pourrait dire que Pessoa se sert de Teive pour se suicider à sa place » (*LsI*, p. 8). À son tour, et à sa manière, Soares répète le geste du baron : l'aide-comptable décrète sa mort au compte-gouttes, se laissant emporter chaque jour un peu, de façon continue, permanente, routinière et quasiment mécanique, par les circonstances

²⁸ Cette édition, dont le titre reprend celui de la version portugaise, *Livro(s) do desassossego*, publiée chez Global en 2015, apporte une division assez tranchée des fragments. C'est en effet la réunion de trois livres : *Le Livre de Vicente Guedes – Autobiographie de qui n'a jamais existé* (198 fragments recouvrant 205 pages) ; « *Le seul manuscrit du Baron de Teive* » (36 fragments sur 29 pages) ; *Le Livre de Bernardo Soares – Rua dos Douradores* (298 fragments sur 305 pages).

²⁹ Cavalcanti Filho croit qu'il fut le dernier hétéronyme de Pessoa (Cavalcanti Filho, 347). Par contre, Teresa Rita Lopes affirme que Bernardo Soares ne surgit qu'en 1929 (*LsI*, p. 8), c'est-à-dire un an après les premiers écrits de Teive.

infligées : « La vie pratique m'a toujours paru le plus malcommode des suicides » (*LI*, § 247, p. 272)^{xxx}.

Soares et Teive surgissent à la même époque. Dans la préface de *Ficções do interlúdio* (« Fictions de l'interlude »), autre projet de livre jamais achevé qui prétendait réunir des textes de divers hétéronymes, Pessoa compare les deux :

L'aide-comptable Bernardo Soares et le Baron de Teive — les deux sont des figures différentes de moi — écrivent avec la même substance de style, la même grammaire, et le même genre de pertinence : c'est qu'ils écrivent avec mon style, que celui-ci soit bon ou mauvais. Je compare les deux parce qu'ils sont des cas d'un même phénomène — l'inadaptation à la réalité de la vie et, qui plus est, l'inadaptation pour les mêmes causes et raisons. Mais tandis que le portugais est égal chez le Baron de Teive et chez Bernardo Soares, le style diffère dans la mesure où celui du noble est intellectuel, dépourvu d'images, un peu, comment dirai-je ?, rigide et sévère ; celui du bourgeois est fluide, il participe à la musique et à la peinture, peu architecturale. L'aristocrate pense clairement, écrit clairement, et il maîtrise ses émotions, quoique pas ses sentiments ; l'aide-comptable ne maîtrise ni émotions ni sentiments, et lorsqu'il pense, ça ne sert qu'à sentir. (Pessoa, 2017 : 152)^{xxxi}

Soares dépasse largement Teive en importance et en *présence* dans le *Livro* — comme mentionné plus haut, quelques éditions n'incluent même pas les écrits de Teive. Néanmoins, devant cette disparité et parmi de notables différences de style et de personnalité, il convient de souligner ce qui unit Soares et Teive : l'inadaptation à la réalité de la vie. Cette inadaptation s'applique aussi au *Livro* en soi, dans son virtuel et instable ensemble, et ce, pour une raison assez simple : le *Livro* est un livre qui n'existe pas. Correction : il n'est même pas un livre. Selon Perrone-Moisés :

Pour sa part, le *Livro do desassossego* ne rentre dans aucun genre, ni ne peut être décrit comme achevé ou inachevé, parce que son projet est celui de l'indéfinition, du fragmentaire et même de l'imparfait ou du fait tout croche. Bernardo Soares rêve de l'œuvre parfaite, mais il accepte son impossibilité : « Il n'y a pas de méthode pour obtenir la Perfection, sauf être Dieu ». L'imperfection devient donc plus qu'acceptée, elle devient la raison d'être et la forme souhaitée du *Livro*.
(Perrone-Moisés, 220)^{xxxii}

La première édition du *Livro do desassossego* n'est parue qu'en 1982, presque un demi-siècle après la mort précoce de Fernando Pessoa en 1935, à l'âge de 47 ans. Outre son caractère posthume, les éditions du *Livro do desassossego* sont très nombreuses et très différentes les unes des autres, même en langue portugaise. Chaque éditeur fait face au défi de proposer un ordre aux plus de quatre cents fragments prévus par Pessoa dans les échafaudages de ce projet monumental. Les critères employés sont variés, chacun comportant sa pertinence, de même que son lot d'impasses et de difficultés. Que ce soit sous la règle de la chronologie des écrits (souvent sans indication de date), des thèmes abordés ou de la division d'hétéronymes, aucune organisation ne serait en mesure de reproduire les intentions de Pessoa, tout simplement parce qu'il n'a jamais explicité la structure finale souhaitée pour l'organisation des fragments. « [A] large but uncertain quantity of discrete, mostly undated texts left in no sequential order, such that every published edition — inevitably depending on massive editorial intervention — is necessarily untrue to the nonexistent “original” », résume Zenith.³⁰ L'absence d'un ordre établi par l'auteur est pourtant révélatrice d'une épistémologie. Déterminer une séquence équivaut à imposer un enchaînement artificiellement linéaire à des fragments qui essaient de manifester de façon très organique le marais ontologique sur lequel tente de s'équilibrer le soi-disant réel, tant du moi que du monde. Avant tout, rien n'est pris pour acquis dans le *Livro*. La vérité de l'être est constamment mise au défi et les fragments prennent d'innombrables chemins différents pour la remettre en question sans cesse.

Tel qu'il nous arrive, le *Livro* est un projet morcelé qui non seulement donne ouverture à une part de chaos mais qui convoque le chaos dans le fondement de son esthétique. Les choses ne suivent pas nécessairement un ordre. Implicitement, cette

³⁰ Cité dans l'article « 'Pessoa' Is the Definitive and Sublime Life of a Genius and His Many Alternate Selves », de Parul Sehgal, publié au *The New York Times* le 13 juin 2021 ; consulté le 02 février 2023 en ligne sur <https://www.nytimes.com/2021/07/13/books/review-pessoa-biography-richard-zenith.html>.

lacune laissée par Pessoa provoque une critique à une certaine tyrannie de la logique. Abdiquer d'une structure signifie une prise de position devant le monde, dans la mesure où elle réfute les élans d'organisation et de schématisation de la réalité. C'est une posture qui dissipe les notions de modèle, de fonction, d'argument, d'objectif, de destin ou de mission à accomplir.³¹ Toutefois, détrompons-nous : il ne s'agit pas du tout d'une œuvre innocente ou aléatoire. Sa souplesse esthétique dialogue avec la critique des formes finies. La mise en pratique de l'indéfinition fait un éloge de celle-ci. Les fragments réunis créent un réseau organique, vivant, reproduisant l'harmonie inespérée que l'on retrouve dans la disposition arbitraire des arbres dans le bois ou celle des nuages dans le ciel.

Sous la multiplicité de préoccupations apparemment isolées et décousues les unes des autres, cultivées pendant plus de vingt ans par les mains fantasmées de trois hétéronymes aux styles différents, les fragments tissent avec des fils translucides un treillage multicolore de sustentation. Ils partagent une étrange vibration. C'est l'inquiétude devant la non-conformité à l'être exprimée dans une palette inépuisable de tons. L'intranquillité qui agite l'esprit avec une pléthore d'interrogations existentielles. On participe aux tergiversations de la relation avec l'indéfini, l'inconnu, l'indéfinissable, l'absurde. Puisque l'œuvre renonce à la stabilité fictive d'un moule, elle est fidèle à la réflexion sur l'inconnu aussi bien dans son contenu que dans sa forme — ou plutôt dans son refus de la forme. Une relation qui échappe par excellence à toute définition et à toute affirmation se voulant incontestable. En effet, tout est contestable. S'il y a un mot d'ordre, c'est le doute. Comme si la meilleure façon d'avancer était de mettre en question la pertinence du besoin d'avancer. Avancer vers où ? À quelle fin ? Pourquoi pas reculer ?

³¹ Curieusement, cela s'oppose radicalement à d'autres textes de Pessoa où ressort avec force la notion de *fado*, du latin *fatuum*, voulant dire prédestination, destin inévitable. Le meilleur exemple est le recueil de poèmes *Mensagem* (« Message »), où les références au mythe sébastianiste et à l'inéluctable mission du Portugal pour l'humanité sont explicites et soutenues avec enthousiasme.

Mais reculer n'équivaut pas à avancer à contresens ? Bref, le moyen d'approcher l'inconnu est donc d'évoluer selon les élans d'une spirale de négations et d'interrogations.

Le titre de l'œuvre en est un avant-goût. Le mot *desassossego* appartient bel et bien au lexique de la langue portugaise. Pessoa ne l'a pas inventé, mais il l'a choisi. L'équivalent en français pourrait ressembler à « desintranquilité » ou « desinquiétude », mais ceux-là ne figurent pas dans les dictionnaires. *Desassossego* juxtapose deux préfixes de négation : *des* et *a*. Ce serait la négation de *sossego*, dont le sens dénote « calme », « repos », « tranquillité », « paix d'esprit ». La double négation apportée par les deux préfixes suscite le percutant effet de nier eux-mêmes. Outre dissiper la notion de *sossego*, elle ouvre la voie vers un autre chemin qui ne se restreint pas à une agitation « intranquille » puisqu'elle suggère qu'il y ait tout de même du *sossego* dans le *desassossego*. En langage mathématique élémentaire, deux chiffres ou variables de signal négatif mis en relation dans une opération de multiplication ou de division donnent un résultat positif. Or, cela n'arrive qu'à la fin d'un processus, si simple soit-il. C'est-à-dire qu'il y a une succession d'événements, un chemin parcouru, un récit. La tranquillité retrouvée et vécue au sein du *desassossego* ne saurait être immédiate, mais bien comme un état rattaché à d'autres événements. Inversement, le potentiel du *desassossego* dans le *sossego* se manifeste non pas coincé dans une relation d'opposition directe, mais plutôt comme une possibilité de passage d'un état à l'autre. Comme la possibilité d'un *sossego* qui augmente continuellement, prenant plus de force, place, temps et énergie psychique et se convertit finalement en *desassossego*. Ainsi, la négation entraîne des effets dépassant la logique dichotomique du contraste : de la perforation de ses multiples couches jaillit sa puissance poétique. Dans la poésie en prose du *Livro do desassossego*, la négation devient sol, mode, terrain de jeu. Quête inépuisable et révélation de soi-même.

Pour Leyla Perrone-Moisés, le « mot-titre » en tête de « l'assemblage désassemblé » qui compose le *Livro* concentre une « virtualité infinie de signification », de sorte que *desassossego* devient un « signifiant formellement *desassossegado* » (Perrone-Moisés, 221 ; je surligne). La forme au participe (*desassossegado*) n'a apparemment pas de correspondance directe en langue française, mais son sens ne s'éloigne guère de « troublé », « agité », « inquiet » ou alors « indocile ». La spécialiste sculpte le mot-titre pour finalement atteindre la solitude incrustée dans son noyau, le mot « *só* », qui veut dire *seul(e)*, *seulement* : « Ce noyau semble s'étendre, soupirant, vers les deux côtés du mot » (Perrone-Moisés, 221). Par ce travail tout sauf anodin de ciselage sur *desassossego*, Perrone-Moisés en fait sortir *des-a-sós-sem-ego* — « des-a-seul-sans-ego ». ³² La solitude et l'isolement du *só* sont renforcées par la résistance rigide des murs épais du mot-prison dans lequel il est pris. *Desassossego* crée un effet d'asphyxie sur *só*. Ce qui en ressort (sans jeu de mots), entre autres, est l'agonie de ce moi qui se bat pour se libérer, qui se cherche et se détruit, qui se détruit en se cherchant, qui ne se trouve que lorsqu'il s'évade, qui semble condamné à se heurter au vide duquel il est constitué. « Bernardo Soares, comme les autres Pessoa, souffre de la solitude peuplée d'un ego absent, d'un centre aveugle et jamais stable » (Perrone-Moisés, 221)^{xxxiii}. La découverte de *só* au cœur du mot-titre ratifie du même coup le penchant de Soares vers l'essence, qu'elle soit l'essence du moi, du monde, du langage ou de l'être. Force est de constater que la même technique lapidaire qui décortique *desassossego* jusqu'à son noyau *só* pourrait également être appliquée pour faire ressortir de *Soares* un noyau identique : *Só-ares*, soit « juste / seulement des airs ». Cela serait juste un détail sans importance s'il ne dialoguait pas avec l'essence de l'œuvre et du demi-hétéronyme qui y est attaché. Que

³² L'écrivain brésilien João Guimarães Rosa (1908-1967) utilise un jeu similaire pour créer le nom du protagoniste de sa nouvelle *Cara-de-Bronze* (« Visage-de-bronze ») : Moimeichego. Soit la juxtaposition de *moi*, *me*, *ich*, *ego*. Des mots qui se réfèrent au *je*, respectivement, en : français ; portugais, anglais, espagnol ; allemand ; grec, latin.

Soares et *desassossego* partagent le noyau fondamental, et même une affinité sonore, cela permet d'entrevoir le germe de la fusion entre œuvre et auteur. Par ailleurs, aucun des deux ne semble avoir de forme finie, partageant ainsi leur caractère inachevé. De plus, *Só-ares* est en phase avec la nature éthérée, vaporeuse, libre, indéfinie, incontrôlable de l'œuvre. Tout a l'air en suspens.

Richard Zenith rappelle que le *Livro do desassossego*, en effet, n'a jamais existé. Une impossibilité moins circonstancielle que qualitative, car « ce n'est pas un livre, mais sa subversion, voire sa négation, un livre en puissance, ou mieux, un livre en ruine, le livre-rêve, le livre désespoir, l'*anti-livre*, par-delà toute littérature. » (*LI*, p. 15). Donc, un *anti-livre* portant le principe de multiples négations et d'ambivalences déroutantes, et le germe d'innombrables échecs. Zenith ajoute que le *Livro* fut pour Pessoa son « expérience la plus intime, sa réalité la plus vulnérable, et ce livre chaotique de l'*intranquillité* en a été le témoignage d'une totale et constante lucidité » (*LI*, p. 15).

Cette lucidité, étrange lumière capable de révéler les ténèbres en profondeur, performe le travail d'une conscience consciente de son inconscience. Couvrant « tous les aspects, rationnels ou non, affectifs, psychologiques ou philosophiques de la vie spirituelle de Pessoa » (*LI*, p. 17), cette œuvre fut écrite par un auteur qui n'existe pas. Certes, Fernando Pessoa en est l'artisan, mais c'est lui-même qui en signe la préface. Un Fernando Pessoa qui n'a jamais réussi à se contenir dans un Fernando Pessoa. Autant lui que Guedes, Teive et surtout Soares s'équilibrent sur la dualité du double statut existentiel : être à la fois partout et nulle part ; être et ne pas être.

Le *Livro* renferme à la fois absence et excès d'auteur. Il n'y a pas de trame narrative, de personnages, d'argument assumé, de forme finie. C'est une mosaïque de vides, d'ombres, de négations explicites et implicites. C'est donc la négation de l'intellect, l'expérience directe de l'affect, sentiment pur permettant de toucher à l'essence des

choses et d'en scruter le mystère. Sans compter que son langage lucide, au lieu de vouloir expliquer le monde, s'engage très souvent à élaborer une analyse sentimentale des sentiments qui expérimentent le réel immédiatement. Sentir se révèle au cœur de l'être : « Tout ce que nous savons est une impression ressentie par nous-mêmes, et tout ce que nous sommes une impression ressentie par les autres » (*LI*, § 13, p. 52)^{xxxiv}. À l'intérieur autant du savoir que de l'être — le savoir étant une modalité de l'être en action — vibre avec persistance le sentir, leur relation est de mutuelle dépendance. De même que le moi dépend des vibrations réverbérées chez autrui pour être, c'est-à-dire qu'il requiert minimalement une relation transférentielle. La préface où Fernando Pessoa décrit sa rencontre avec Bernardo Soares sert à ce dessein de cautionner l'être de l'aide-comptable.

Toute aspiration soi-disant savante à saisir le *Livro do desassossego* risque de négliger son essence. Car l'œuvre ne répond pas à un principe de cohérence prétendument enclin à éloigner ou à annuler les contradictions. Instable et contradictoire *per se*, l'essence du *Livro* coule entre les doigts. Elle évolue justement dans ce mouvement, dans l'insouciante remise en question des pensées, des sentiments, du langage, de l'être, et des multiples intersections entre eux. Étranger à un principe de cohérence venu d'une certitude quelconque, le *Livro* est constant dans son incertitude. La certitude n'est qu'un obstacle à surmonter, sinon à dédaigner, à ignorer, puisque naturellement elle périra.

À l'intérieur du labyrinthe qu'est l'*œuvre-vie* de Pessoa, le *Livro* n'est pas un labyrinthe moins redoutable, puisqu'au moindre contact il se défait en centaines de morceaux. La déconstruction imminente propre à l'ambition esthétique du *Livro* est au diapason avec l'inquiétude de refonder la place du moi dans l'être. Car cette refondation ne mène que vers la conscience du vide, la conscience de l'absence du sens de et dans l'être. Elle culmine dans l'ennui de creuser encore davantage ce vide à chaque tentative de le remplir avec la pensée, les sentiments ou la parole. En revanche, tout semble affluer

vers un étrange silence. D'échec en échec, le *Livro* refond l'être à la lumière du non-être. Il refond la vérité en constatant sa fugacité et en contemplant la beauté de sa faiblesse. Soares, créature de Pessoa, si conscient de la fragilité de l'être, avoue : « Jamais je n'écrirai de page qui me révèle, ou qui révèle quoi que ce soit. Un nuage ténu flotte vaguement au-dessus de la lune, comme une cachette. J'ignore, comme ces toits. J'ai échoué, comme la nature entière » (*LI*, § 149, p. 182)^{xxxv}. Il se laisse aller, la figure de l'auteur collapse au profit de l'union, par dissolution, avec le cosmos. Persiste la tentative de fuite du particulier vers l'universel. Mais elle a cours par la voie de l'intériorité plutôt que l'extériorité.

La beauté du péristyle

Malgré le désordre des fragments à leur état brut — que les éditeurs tentent bravement d'appriivoiser — il y a des registres de quelques brouillons très sommaires et assez embryonnaires esquissés par Pessoa en guise de possible structure du *Livro*. Ces brouillons n'ont jamais évolué et, loin d'être exhaustifs, ils se contentaient de rassembler quelques textes ayant des titres, ce qui ne représente qu'une parcelle assez restreinte de l'ensemble de fragments. Parmi ces textes, il y en a un qui emprunte une teneur autoréférentielle pour brosser un portrait de l'œuvre en construction. Son titre, *Peristilo* (« Péristyle »), annonce le dessein d'offrir des contours et proposer des jalons pour la réception de l'œuvre :

En ces heures où le paysage est une auréole de Vie, et où rêver n'est que se rêver soi-même, j'ai élevé, mon amour, dans le silence de mon intranquillité, ce livre étrange où semblent s'ouvrir, tout au bout d'une allée d'arbres, les portes d'une maison abandonnée.

J'ai cueilli pour l'écrire l'âme de toutes les fleurs et, des instants éphémères de tous les chants de tous les oiseaux, j'ai tissé un réseau d'éternité et de stagnation.

Telle la tisseuse [...], je me suis assis à la fenêtre de ma vie et, oubliant que j'habitais là et que j'existais, j'ai tissé des linceuls pour y ensevelir mon ennui, et de chastes toiles de lin pour les autels de mon silence [...]

Et je t'offre ce livre, car je le sais beau autant qu'inutile. Il n'enseigne rien, ne fait croire à rien, ne fait rien sentir. Simple ruisseau coulant vers un abîme cendreau que le vent disperse, et qui n'est ni fertile ni nuisible.

J'ai mis toute mon âme pour faire ce livre, mais ce n'est pas à lui que je pensais alors : je pensais seulement à moi, qui ne suis que tristesse, et à toi, qui n'es personne.

Et c'est parce que ce livre est absurde que je l'aime ; parce qu'il est inutile que je veux le donner ; et parce qu'il ne sert à rien que je veux te le donner, et te le donne...

Prie pour moi en le lisant, bénis-moi en l'aimant, et puis oublie-le, comme le soleil d'aujourd'hui oublie celui d'hier (et comme j'oublie ces femmes en des rêves que je n'ai jamais su rêver).

Tour du Silence de mes désirs, que ce livre soit la clarté lunaire qui te transforme, dans la nuit de l'Antique Mystère !

Fleuve de douloureuse Imperfection, que ce livre soit la barque partie à la dérive sur tes eaux, pour n'aboutir à aucune mer, même imaginaire.

Paysage du Songe et de la Détresse, que ce livre soit tien comme ton Heure, et s'illimite de toi comme de l'Heure aux pourpres mensongères.

(*LI, Péristyle*, pp. 502-503)^{xxxvi}

Ce texte est révélateur non seulement parce que c'est une occasion où l'œuvre parle ouvertement de l'œuvre, mais surtout parce que plusieurs axes de la poétique du *Livro* y sont exposés, et ce, dès le titre. Un péristyle est une « colonnade entourant la cour intérieure d'un édifice ou disposée autour d'un édifice » (*Le Petit Robert*). Outre des colonnes de sustentation et de chemin, contours et jalons, la figure d'un péristyle évoque des notions de marge et de recueillement : frontière et passage, lieu d'observation et lieu de partage, lieu d'introspection et lieu d'échanges à mi-voix, lieu d'une autre durée, d'un temps en suspens, lieu de parole, d'écoute et de silence, lieu et non-lieu. Sans compter que le péristyle est emballé avant tout par le préfixe grec « péri », comportant le sens de « contour », de « autour », de même que l'idée de mouvement.³³ Cela articule à la fois

³³ Rappelons-nous de la méthode *péripatétique* mise en pratique par Aristote, caractérisée par l'enseignement donné pendant une promenade. De surcroît, quoique rien ne permette de présumer que Fernando Pessoa était en connaissance de ceci, il est curieux d'observer que dans la mythologie perse *Péri* désigne un esprit féminin distingué par son extraordinaire beauté. Ni humaine ni divine, Péri pouvait porter les paroles des dieux aux humains. Dans la tradition musulmane ayant incorporé des éléments de la

l'idée de mise à l'écart, d'exclusion, et d'encerclement, de renfermement. Le mot retentit de la notion de séparation, de différence entre deux mondes, sans que s'établisse pour autant la rupture radicale et irrémédiable. C'est dire qu'à la séparation survient une mise en relation, sinon une dépendance de l'autre.

La phrase initiale (« En ces heures où le paysage est une auréole de la Vie ») met en suspens la dimension spatio-temporelle. Au centre et à l'origine de la phrase (aussi bien dans l'acte de l'articuler que dans l'image créée) il y a un moi qui s'exprime ; ce qui l'entoure (paysage et auréole) souligne la capacité de ce moi à se lier au monde en s'y projetant, mais cela agit aussi comme un spectre de vie, nimbé d'un aspect aussi sublime qu'éphémère. Ni la vie concrète ni la certitude qu'un individu aurait de sa propre vie ne sont présentes. Cette image crée l'ouverture à de nouvelles conceptions de la vie, de l'existence, et suscite du même coup la prédisposition à un état contemplatif. C'est-à-dire apprendre à supporter l'absence de réponses, à accepter ouvertement ce qui viendra dans les paragraphes suivants — pour ne pas dire dans d'autres fragments de l'œuvre, peu importe l'ordre. La sphère de ce qu'est la vie se dilate également pour déborder vers la dimension du rêve, décrite comme une prolongation de chaque subjectivité. Vie et rêve s'immiscent pour démonter le réel. Puis le refonder.

Toujours au premier paragraphe de « Péristyle », la figure de la maison abandonnée aux portes ouvertes offre tant au destinataire du texte (indiqué à la 2^e personne) qu'à l'éventuel lecteur (nous) un lieu de refuge au sein de ce même abandon, le tout enfoui dans un paysage inhospitalier. La maison, dont l'état d'abandon suggère une certaine noirceur, symbolise un élément qui détonne dans l'ambiance et invite à une pause, moment d'introspection ou de repos. Le monde est en suspens. Mais elle peut tout

culture persane, les *péris* sont des esprits bienveillants, en opposition aux *djinns*, esprits plutôt malveillants. Dans la culture occidentale moderne, l'Allemand Robert Schumann (1810-1856) a composé en 1843 l'oratorio *Le Paradis et la Péri*, après la lecture du roman *Lalla Rookh*, publié par Thomas Moore en 1817, inspiré par la culture orientale et ayant pour contexte la Perse.

aussi bien susciter l'effroi, car elle symbolise du même coup la possibilité d'entrée dans l'inconnu et rien ne semble garantir d'avance le calme. Cet artifice au début du texte sert à attirer vers son intérieur non seulement l'interlocuteur ou les lecteurs idéalisés, non seulement la figure de l'Autre, mais aussi les idées lancées par la suite. La figure de la maison octroie un lieu d'accueil au sein du texte. Et le texte lui-même, dans son ensemble, est un lieu d'accueil encore plus spacieux. Les idées qui suivent au fil des paragraphes exigent, en effet, une préparation spirituelle.

Un ton de contemplation se poursuit au deuxième paragraphe. Le narrateur veut écarter l'intervention de l'intelligence pour permettre une sorte d'expérience immédiate du monde. Il semble porté par le dessein d'en capter l'essence et de se concentrer sur la répétition défiant la contingence du temps. Ce qui est ensuite lié à la figure de la tisseuse. Impossible de ne pas penser à Pénélope dans l'*Odyssée* d'Homère et à l'artifice que « la plus sage des femmes » (*Odyssée*, chant IV, vers 787)³⁴ trouve pour gagner du temps afin de ne pas épouser aucun prétendant en espérant le retour de son mari Ulysse.³⁵ Pénélope étire le temps au maximum afin de l'arrêter, de le suspendre, à l'image justement d'un « réseau d'éternité et de stagnation », tel que dans « Péristyle ». La nature de la toile dans ces deux cas révèle un autre point en commun : les deux tisseuses fabriquent des draps mortuaires, c'est-à-dire un symbole de la frontière entre la vie et la mort, la trace d'une présence périe, l'habit du passage de l'état temporel à l'atemporel. Comme le personnage

³⁴ L'épithète collé à Pénélope se répète plusieurs fois au long de l'épopée. Désormais, les citations de l'*Odyssée* suivront le modèle suivant : le chant indiqué en chiffres romains, le(s) vers en chiffres arabes.

³⁵ Dans le chant XIX de l'*Odyssée*, Pénélope explique à l'homme étranger accueilli dans la maison le stratagème de la toile, sans savoir que l'étranger est, en fait, Ulysse : « Le seul regret d'Ulysse me fait fondre le cœur. Ils [les prétendants] pressent cet hymen. Moi, j'entasse les ruses. Un dieu m'avait d'abord inspiré ce moyen. Dressant mon grand métier, je tissais au manoir un immense linon et leur disais parfois : « Mes jeunes prétendants, je sais bien qu'il n'est plus, cet Ulysse divin ! mais, malgré vos désirs de hâter cet hymen, permettez que j'achève ! tout ce fil resterait inutile et perdu. C'est pour ensevelir notre seigneur Laërte : quand la Parque de mort viendra, tout de son long, le coucher au trépas, quel serait contre moi le cri des Achéennes, si cet homme opulent gisait là sans suaire ! » Je disais, et ces gens, à mon gré, faisaient taire la fougue de leurs cœurs. Sur cette immense toile, je tissais tout le jour ; mais, la nuit, je venais, aux torches, la défaire. » (*Odyssée*, XIX, 136-150)

de l'épopée, le narrateur semble assumer la position de spectateur de sa propre vie. Mais leur vraie posture est rusée et n'a rien de passif. Dans ce fragment du *Livro*, l'apparente inaction recèle un rapport de révérence et de zèle à l'ennui et au silence, des manifestations du sentiment du néant et du néant du langage. Ce sont toutefois des modalités d'un néant fortement porteur d'un sens qui échappe à ce qui est en surface. Dans l'extrait, ennui et silence s'attachent à des symboles qui servent de relais avec la transcendance et qui font allusion à l'absence : « des linceuls pour y ensevelir mon ennui, et de chastes toiles de lin pour les autels de mon silence ». Cela contraste avec une compréhension ordinaire de la vie. Pourtant, ces absences font office de présence et substituent ce qui *n'est pas* ou qui *n'est plus* là. Ennui et silence ont une présence marquante dans « Péristyle » et dans le *Livro* de manière générale. Ils se connectent au mystère fondamental du sens de l'être, peut-être caché, peut-être inexistant, mais certainement incommunicable.

Pour rendre compte d'être une demeure digne de l'ennui et du silence et de leur faire honneur, le *Livro* doit se confondre avec eux. Lorsqu'il s'assume « inutile », cela ne l'exempte pas de toute raison d'être ; c'est plutôt une critique à la notion de finalité. Est-ce que *Livro do desassossego* recherche la production de savoir, de réponse, de vérité ? Se revendiquer inutile, c'est surtout s'opposer à l'utile. « Péristyle » souligne que le *Livro* n'existe pas pour *servir à*, ni pour *mener à*, mais tout simplement — ce qui est déjà beaucoup — pour exister, pour être soi, pour être là. Il ne suit pas quelque chose d'extérieur à lui — but, finalité, discours ou philosophie à soutenir. Il se suffit. La démarche de Pessoa au long des centaines de fragments écrits pendant plus de deux décennies indique clairement qu'il ne faut pas chercher d'autres outils pour disséquer le *Livro* en quête de sa vérité secrète. Au contraire, il n'y a rien à révéler, il n'y a pas de sens secret, de trésor caché, de message codé. Et si par hasard il en avait, il devrait demeurer

voilé. L'esprit de ce non-livre est plutôt embué de l'expérience lucide de l'incompréhension sur le monde, les sentiments, le langage, la raison, l'être. Assimiler cette incompréhension est un geste beaucoup plus puissant et courageux que maîtriser le produit de toute compréhension. C'est là où se trouve l'inouïe beauté de cette œuvre. Elle s'assume vide, elle assume le vide qui la constitue, ouvrant ainsi une voie royale pour la réflexion sur la condition humaine et tous les mystères, incohérences et points aveugles qui lui sont intrinsèques.

D'ailleurs, reconnaître la beauté, en faire une analyse critique et s'en étonner, c'est le propre de l'humain. Pour que la beauté du *Livro do desassossego* jaillisse, il faut de l'ouverture d'esprit. Les idées qui le constituent se démembrant en plusieurs couches, rebelles à l'encadrement. De plus, souvent elles veulent dire quelque chose d'assez différent de ce qu'elles disent. « Il [ce livre] n'enseigne rien, ne fait croire à rien, ne fait rien sentir », affirme l'extrait. Peut-être. Pourtant, ce non-livre enseigne. Il enseigne la conscience de ne pas se connaître ; il enseigne l'expression du silence ; il enseigne les ténèbres ; il enseigne l'hypertrophie de l'affect se dirigeant vers l'anesthésie causée par l'épuisement. Le *Livro* fait croire à l'absence de sens, à la vulnérabilité de la vérité. Son langage poétique proportionne l'expérience de tout sentir et, en même temps, de sentir le néant dans son intensité.

La description « Simple ruisseau coulant vers un abîme cendré que le vent disperse, et qui n'est ni fertile ni nuisible », ajoute quelques caractéristiques importantes. D'abord, le désir de vouloir couler avec cette organicité inconsciente propre à la nature, une façon de soutenir que les choses, tout simplement, sont. Les cendres, en tant que symbole éloquent de la transformation par le feu, font penser aux traces laissées par l'action du langage. Au lieu de souligner la destruction, les cendres emportées par le vent pourraient faire office d'agents de pollinisation, mais la notion d'une force créatrice

potentielle est tout de suite annulée. Là encore, dans « ni fertile ni nuisible », se révèle un autre pilier important du *Livro* : l'autonomie vis-à-vis de la tension entre le Bien et le Mal.³⁶ Car il n'y a pas de morale à extraire des fragments, lacune opportune qui leur octroie liberté discursive et thématique. La balise prépondérante, c'est l'accord au rythme de l'âme, autant l'âme de celui qui écrit que l'âme de celui à qui il écrit.

Une première lecture de « Péristyle » fait croire que le texte est adressé à une femme, figure qui jouerait alors le rôle classique de la muse inspiratrice. Or, une lecture plus attentive révèle d'autres contours. Des formes nominales et verbales sont employées à la 2^e personne du singulier : *te, toi, tien, ton ; es, prie, bénis, oublie*.³⁷ Pourtant, aucune d'entre elles ne porte un indicatif de genre. Si muse il y a, le genre ne serait pas un attribut significatif. Une omission parlante. C'est le même cas de « mon amour » et de « personne ».³⁸ D'ailleurs, adresser les paroles à « personne » déclenche quelques réflexions sur la dépersonnalisation du prétendu interlocuteur dans le texte. D'abord, ni ce fragment ni le livre ne sont en effet dirigés ou dédiés à une personne en particulier dans l'entourage de Pessoa, mais cela est la plus ordinaire et la plus insignifiante des évidences. Dans une perspective rhétorique, le rapport de communication s'entrelace avec « personne » (« je pensais seulement à moi, qui ne suis que tristesse, et à toi, qui n'es personne »). Dans la condition de récepteur idéalisé d'un message, « personne » contribue à l'émission de ce même message. Néanmoins, la majorité des autres fragments de l'œuvre n'évoque pas d'interlocuteur. Cette faible présence de l'autre dénonce la place malcommode de l'amour dans le *Livro*, sujet abordé au chapitre final.

³⁶ Tout comme l'ambiguïté de la déjà mentionnée figure de *péri* dans la mythologie perse, d'ailleurs. Voir MARK, Joshua J. « Dieux, héros et créatures de la Perse antique – Liste complète », *World History Encyclopedia*, 16 janvier 2020, en ligne sur <https://www.worldhistory.org/trans/fr/2-1488/dieux-heros-et-creatures-de-la-perse-antique---lis/> (consulté le 02 février 2023).

³⁷ Dans l'original en portugais : *te, ti, to, tuas, teu, tua ; és, reza, abençoa, esquece*. Les formes des trois verbes à l'impératif sont en effet conjuguées au *tu* ; ne pas confondre avec la conjugaison au *você*, dont les formes seraient respectivement *reze, abençoe, esqueça*.

³⁸ En portugais, *meu amor* et *ninguém* servent également tant au sujet masculin qu'au féminin.

Pour l'instant, soulignons que l'absence d'une figure aux contours bien définis à aimer n'empêche pas qu'il y ait tout de même un fort attachement affectif vécu par le biais de la manifestation du désir. L'effet de dépersonnalisation que porte le mot *personne* — au-delà du fait d'utiliser l'absence pour représenter la présence évanouie ou espérée de quelqu'un — évoque la grande difficulté à aimer quelqu'un. Cela n'annule pas la capacité hypothétique d'aimer, mais y démarque une distance. Le germe d'un sentiment amoureux est là et il se fait noter avec intensité par le biais du langage désirant. Le langage porte le désir d'aimer. En même temps, il est possible de questionner si l'objet du désir n'est pas le langage lui-même, tandis que la projection de la figure d'un(e) bien aimé(e) ne serait qu'un recours dramatique pour se référer, en fait, au langage. Si l'on admet la validité théorique de cette perspective, l'auteur laisse échapper un mécanisme narcissique : il désire le langage, mais ce langage, avec ses possibilités et impossibilités, trouve sa source dans le sujet qui s'en sert en écrivant. Ce texte est la manifestation d'un moi qui se désire soi-même et qui repose sur une conception de l'amour dans l'impossibilité d'assouvir complètement ce désir. D'une part, le ton de lamentation témoigne d'une souffrance du je lyrique en l'absence de quelqu'un à aimer. L'attraction pour le néant est évidente — le parallélisme entre *mon amour* (1^{er} paragraphe) et *personne* (5^e paragraphe) en étant un indice net. L'idée d'amour conceptualisée dans l'acte de langage relève du manque irréconciliable préfiguré dans l'absurde (« c'est parce que ce livre est absurde que je l'aime »). L'auteur dit aimer quelque chose qui vient de lui, « ce livre », justement parce que cet objet représente la part d'inconnu qu'il y a en lui et qui l'attire. Voilà l'objet de son désir : ce qui échappe à la conscience, à la raison, ce qui n'est *a priori* que néant et absence.

Donc, « Péristyle » s'adresse au néant, dont l'auteur tente sans cesse et sans succès de saisir les formes. Parce que ce qui importe et alimente son désir est l'expérience non

entièrement satisfaisante de l'acte de langage. Les trois derniers paragraphes de l'extrait cité érigent d'autres figures dans ce même dessein :

Tour du Silence de mes désirs, que ce livre soit la clarté lunaire qui te transforme, dans la nuit de l'Antique Mystère !

Fleuve de douloureuse Imperfection, que ce livre soit la barque partie à la dérive sur tes eaux, pour n'aboutir à aucune mer, même imaginaire.

Paysage du Songe et de la Détresse, que ce livre soit tien comme ton Heure, et s'illimite de toi comme de l'Heure aux pourpres mensongères.

« Tour du Silence de mes désirs » ; « Fleuve de douloureuse Imperfection » ; « Paysage du Songe et de la Détresse ». Chacune de ces figures possède une forte charge symbolique, pourtant, aucune d'entre elles ne rend compte de nommer le néant. En outre, la syntaxe de ces trois dernières phrases leur permet d'exercer une double fonction : les figures peuvent se référer autant au *tu* qu'au *livre*. La construction de ces phrases est déroutante et refuse une lecture unique. La tour du silence peut illuminer comme un phare, mais elle peut aussi être illuminée par le clair de la lune ; le livre peut tout aussi bien être la barque qui navigue vers les eaux du néant que le fleuve lui-même ; le livre peut être le paysage désolé et étrange qui accueille le néant en se laissant remplir par lui, et le tableau d'un vide donné en cadeau. Puisque ce livre est absurde, il peut être tout. Y compris n'être rien.

2. En marge de l'être

Le funambule de la marge

Le *Livro do desassossego* conjugue un personnage-narrateur-auteur dont la présence est à la fois partout et nulle part. Bernardo Soares est là, sans savoir ce qu'il est, ignorant même *si* il est. Ses paroles sont là, mais se dispersent et s'interrogent elles-mêmes. Il est fondamental et négligeable. Sa présence est manifeste : la voix de Soares porte les centaines d'extraits qui, enlacés après coup, composent l'œuvre — ou du moins un ensemble. Cependant, l'absence d'un arc narratif efface la présence de Soares en tant que protagoniste pour lui conférer une portée beaucoup plus large. La voix du *Livro* s'étend bien au-delà de ses limites et se veut finalement voix et voie de grandes ampleurs, nonobstant des ancrages assumés : dans l'espace (Lisbonne), le temps (le premier tiers du XX^e siècle), le rang social (la petite bourgeoisie), l'expression linguistique (la langue portugaise), la tradition religieuse (l'héritage judéo-chrétien), la culture (occidentale, européenne, portugaise, urbaine). Ces cercles deviennent flous et finalement se fondent lorsqu'on touche à des thèmes et préoccupations communs à tous : les sentiments, les frontières de la raison, le langage, le rapport à l'être, la difficulté à saisir la part d'inconnu présente dans tous ces aspects précédents.

Soares se demande si sa voix, « en apparence bien peu de chose — n'incarne pas la substance de milliers de voix, la faim de se dire de milliers de vies, la patience de millions d'âmes soumises, comme la mienne, à leur destin quotidien, à leur rêve inutile, à l'espérance qui ne laisse pas de traces » (*LI*, § 6, p. 46)^{xxxvii}. Donc, Soares se lève en emblème et porte-parole de l'esprit de son temps. D'une telle perspective, il se dévoue

aux autres au détriment de soi-même. Il prend la responsabilité d'absorber et de donner une forme au désarroi et au désenchantement répandu, à l'angoisse et à la mélancolie collectives. Point de confluence de « la patience de millions d'âmes soumises », il agit en donnant vitesse et rythme dramatiques à l'abattement de ceux qui vaguent orphelins de réponses dans les marécages de l'ennui. En dressant l'étendard des milliers de récits oubliés dans l'attente passive et silencieuse d'une aurore, il reluke le poste d'agent insoupçonné et anonyme du renouvellement d'une tradition jugée obsolète. Par ailleurs, serait-ce le cas d'un sacrifice de soi, d'un geste héroïque de monumentale empathie, ou plutôt le cas d'une projection de soi sur les autres et sur le monde, voire l'expansion d'une intériorité au point de prendre pour extériorité ses propres régions obscures ? « Nous sommes des fantômes de mensonges, des ombres d'illusions, et notre vie est aussi creuse au-dehors qu'au-dedans. Qui donc connaît les frontières de son âme au point de pouvoir dire : je suis moi-même ? » (*LI*, § 364, p. 378)^{xxxviii}, questionne-t-il. C'est-à-dire : de quoi sommes-nous constitués ? où termine le moi et où commencent l'autre et le monde ? Sous la lumière du don de Fernando Pessoa d'abriter une myriade de subjectivités, Bernardo Soares n'échappe pas au *drame en gens*, il y participe en même temps qu'il l'incarne.

Si c'était l'intention de Pessoa, une trame pourrait naître des écrits juxtaposés de Soares. Pourtant, le ton prépondérant au fil des fragments pointe ailleurs : il n'y a pas d'intrigue au sens classique. Malgré l'éparse présence de « trajectoires narratives de très courte durée, de légères évolutions d'états d'âme, des expansions minimales de ce qui reste essentiellement des instantanés, des diégèses minuscules » (Geerts, 178), ce qui existe et persiste est l'expérience poétique de décomposition de l'intrigue, en priorisant le portrait dynamique d'une âme frôlant l'autodestruction. Les pensées, les sentiments et les impressions qui empruntent la voix de Soares ne lui appartiennent pas, ils n'ont pas le dessein d'offrir des contours au supposé personnage-narrateur-auteur ni de déverrouiller

des nœuds narratifs. Au contraire, le texte performe l'effacement des trois dimensions de la figure de Soares : le *personnage* se dilue dans le monde à travers les réflexions dont il devient caisse de résonance ; le *narrateur* est annulé parce que le germe d'une architecture narrative est rejeté ; l'*auteur*, enfin, est mis en ruines par le refus d'une paternité exclusive sur la mosaïque d'écrits, ne serait-ce que par la complexité de la dynamique des hétéronymes et la proximité avec Pessoa lui-même, scène du multiple. Bref, ce que dit la voix du *Livro* dépasse largement la voix du *Livro*. Les idées en soi et leur inclination à s'étendre sur un large éventail de sujets important beaucoup plus que l'hétéronyme, le demi-hétéronyme ou le demi-orthonyme y servant d'intermédiaire. L'accent est mis sur la manière d'exposer les idées, car le *Livro* est ultimement une grandiose expérience de langage. Leyla Perrone-Moisés met le doigt là-dessus :

Toute la tristesse et l'intranquillité de l'aide-comptable sont canalisées pour aboutir à un beau texte, fin et compensation de tout. Son but n'est pas de faire le registre d'états d'âme, à travers l'auto-analyse ou la projection en paysages, comme pourrait en conclure une lecture naïve. Tout y est prétexte d'une quête de langage ; et le langage correct n'est pas celui qui exprimera le mieux des états d'âme, mais celui qui rendra pleins, nets et même euphoriques ses états de manque d'âme.

Bernardo Soares n'a pas d'émotions ou sentiments, à soi ou feints, qui s'expriment à *travers* le langage ; c'est le langage qui lui procure les émotions les plus grandes, soit le langage des autres, un langage reçu, soit son langage à lui, un langage trouvé. (Perrone-Moisés, 224)^{xxxix}

L'affirmation du langage comme origine et élément déclencheur des « plus grandes émotions » est en lien étroit avec la réflexion sur le « Péristyle » au chapitre précédent. Dans cette quête de langage, plus importantes que le génie de Pessoa sont la vivacité du joyau fragmentaire légué et la force du texte dans le rassemblement de pensées, sentiments, sensations et expériences. À la différence d'un traité philosophique, Pessoa n'entend pas offrir un système de pensée prétendument homogène : « Les "idées" de Pessoa ne correspondent à aucun système complet et cohérent ; ce sont des expérimentations souvent paradoxales » (Perrone-Moisés, 8)^{xl}. Les changements de

perspectives ne se montrent ni gênants ni contraignants. Certes, on pourrait soutenir qu'il s'agit d'un système, mais d'un système qui n'évite ni ne dissimule son dysfonctionnement. Le soi-disant système marche, en effet, en sens inverse, et il expose ses conflits, contradictions et problèmes irrésolus. Il *évolue* autrement, à l'envers, en se dirigeant vers la confrontation et l'ébranlement de toute vérité plutôt que vers son affirmation. Le *Livro* ne se soumet pas à une analyse voulant en extraire sa vérité, une quelconque vérité, car il entreprend déjà son propre parcours analytique de soi-même, de la complexité de son discours. Il crée une mise en scène de la quête de vérité, qui n'aboutit pas, mais qui enlace un mouvement. De plus, il y a nettement le refus de tenir l'apparente incohérence interne pour une plaie à combattre, en y voyant plutôt le trait distinctif d'une réflexion si essentielle et nécessaire qu'elle n'arrive jamais à terme.

Ériger son propre système, conquérir la liberté nécessaire à une réflexion sans amarres, cela exige de se mettre à l'écart. Devant l'impérieux recul par rapport à la culture et à l'inertie de la majorité, par rapport à soi-même pour tenter de tâter les mystères du moi et du monde, un lieu d'excellence s'impose : la marge.

J'appartiens néanmoins à cette espèce d'hommes qui restent toujours en marge du milieu auquel ils appartiennent, et qui ne voient pas seulement la multitude dont ils font partie, mais également les grands espaces qui existent à côté. C'est pourquoi je n'abandonnai pas Dieu aussi totalement qu'ils le firent, mais n'admis jamais non plus l'idée d'Humanité. (*LI*, § 1, p. 40)^{xli}

La marge ne représente pas la rupture, elle signifie l'harmonie. Il est curieux de remarquer, dans l'extrait ci-haut, que la manifestation de l'idée d'écartement est architecturée à travers la répétition du verbe *appartenir* et l'occurrence de la formule *faire partie*. Les sujets étant individuels et distincts, ils sont également une multitude en marge les uns des autres. Ils sont en corrélation, mais chacun vit la vie à sa propre manière, selon ses propres instincts, pulsions, penchants, choix. Chacun articule des pensées et expérimente des sentiments à partir d'une perspective unique et dynamique. Ce sont des

êtres dont la singularité dépend de la distance mutuelle inexorable. Distance qui permet l'introspection, puis la découverte de marges au sein de tout un chacun. Soares déploie ainsi la solitude de la marge comme condition pour exercer la liberté d'observer, réfléchir, divaguer, penser librement sans le poids de la sujétion à une force externe qui pourrait freiner l'activité de l'esprit. Il convient toutefois de souligner qu'il s'agit toujours d'une liberté incomplète, car le sujet n'est jamais tout à fait exempt de ses propres censures : le rapport à celles-ci, ayant son origine dans sa propre intériorité, obéit à des critères forgés dans le sujet lui-même. C'est la voix du *Livro* qui dicte les règles de sa propre réflexion — en exerçant l'autonomie d'écarter une notion trop générale de règle. Voilà un aspect crucial de la poétique du *Livro* : se revendiquer et volontairement se proclamer en marge sont des actions qui cautionnent l'autonomie de pensée. La marge représente un recul, un écart afin que des questionnements sur l'être puissent émerger. Cela fait écho à ce qu'écrit Nietzsche (1844-1900) dans la préface d'*Humain, trop humain I* :

De cet isolement maladif, du désert de ces années de tâtonnements, le chemin est encore long jusqu'à la certitude prodigieuse, cette santé débordante qui se plaît à recourir à la maladie elle-même, moyen et hameçon de la connaissance, jusqu'à cette liberté de l'esprit, mais *mûre*, qui est au même titre domination de soi et disciple du cœur, et qui ouvre la voie à des manières de penser multiples et opposées —, jusqu'à cette vastitude intérieure qui, gorgée et blasée d'opulence, exclut le danger que l'esprit s'éprenne jamais de ses propres voies pour s'y perdre et reste dans quelque coin à cuver son ivresse, jusqu'à cette surabondance de forces plastiques, gages de guérison complète, de rééducation et de rétablissement, cette surabondance qui est justement l'indice de la *grande* santé et qui, à l'esprit libre, donne le privilège périlleux de vivre à *titre d'expérience* et de s'offrir à l'aventure : le privilège de l'esprit libre maître en son art !

(Nietzsche, 25)

La radicalité de cette posture à la fois intellectuelle, ontologique et esthétique se dresse comme un trait essentiel d'humanité, dont l'apogée est justement marquée par l'aurore des esprits libres.

La marginalité assumée de Soares est confrontée à la tristesse, à la détresse, à l'ennui. Une perspective détachée permet toutefois de mieux voir « les grands espaces qui

existent à côté » et mieux en jouir. Proche de l'optique nietzschéenne, Soares ne refuse pas l'*humanité* avec minuscule, la condition humaine et son prometteur germe de liberté. En tournant le dos à l'*Humanité* avec majuscule, il déplore la perspective moderne d'un détachement entre l'humain et la nature et condamne l'idolâtrie dont l'humain peut devenir l'objet.³⁹ Il se dresse contre des croyances aveugles et démesurées, imperméables à la divergence, adverses aux « manières de penser multiples et opposées », comme le philosophe allemand. Que ce soit Dieu, des divinités ou l'humain au centre d'un dévouement absolu. Soares n'adhère ni à l'idée prônant Dieu comme dépositaire de l'explication totalisante, ni à l'aspiration de l'humain à trouver des explications quelconques à tout. Il reconnaît y avoir un au-delà de l'humain. D'où le refus d'un abandon total de Dieu.⁴⁰ Quoique Soares se reconnaisse en tant qu'un individu « ne sachant pas croire en Dieu » (*LI*, § 1, p. 40), il accueille l'hypothèse de l'existence divine. En fait, au lieu de tisser une argumentation sur l'existence ou la non-existence de Dieu, il est notamment plus attiré vers les nuances du rapport humain à ce dilemme atavique.⁴¹ Il joue à dilater cette interrogation au gré de l'expansion des capacités du langage. En dernière analyse, Soares se place de telle sorte qu'il ne doit rendre compte ni aux hommes ni à un dieu, quoique les ponts de part et d'autre ne soient pas tout à fait brisés. L'autel

³⁹ Il semble y avoir aussi une critique de l'Humanité comme notion calquée de l'Histoire. Soares ne définit pas ce qu'il comprend par « Humanité », mais de cette lacune découlent des questionnements : où commence l'Humanité ? quels critères en déterminent les limites ? l'Humanité naît-elle de la capacité de l'humain à créer des symboles et en laisser des traces ? l'Humanité serait-elle une notion historique qui passe au large de l'humanité comme condition existentielle ? Des questions pertinentes qui ne sont cependant pas approfondies ici.

⁴⁰ À ce sujet, j'en profite pour souligner au passage que la fameuse formule de Nietzsche « Dieu est mort », présente dans *Le Gai savoir* (1882) et dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885), permet des réflexions plus larges et plus riches que la lecture à mon avis simpliste d'un rejet total, absolu et irrévocable de Dieu. D'ailleurs en cohérence avec ce qui est préconisé dans la perspective d'un esprit libre, cette formule de Nietzsche peut être lue comme l'invitation à une autre conception du divin, détachée d'une pratique morale trop rigide, farouche et impitoyable. C'est la mort d'une conception de Dieu, d'un Dieu historique, non pas l'obstruction définitive à une vision de Dieu comme symbole de ce qui dépasse l'humain et pointe vers le mystère.

⁴¹ Sur le rapport humain au sacré, Mircea Eliade est emphatique : « In short, the "sacred" is an element in the structure of consciousness and not a stage in the history of consciousness. » (Eliade, pos. 352)

de Soares est vide. Si autel il y a ! Soares ne se soumet qu'à sa propre démarche esthétique, riche en tergiversations et profonde *grâce* à elles.

Sans chasser complètement la question du divin ni embrasser une Humanité qui élève l'humain au rang d'agent universel, Soares s'ouvre un espace de réflexion à l'écart des dogmes et des concepts prêt-à-porter. Cela rend plus difficile la tâche de la pensée, car elle doit à chaque fois repartir à zéro. Une phénoménologie à soi. Le raisonnement tantôt ira admettre l'idée du divin comme source de l'être, tantôt s'en éloignera pour se restreindre aux données de l'expérience immédiate. Mais il n'y a pas d'attachement idéologique, pas de fidélité à feindre. À l'instar du mouvement de pendule, la vérité ne se trouve en aucune des extrémités, mais dans l'incessante inquiétude de son va-et-vient. Même la notion de vérité est engloutie dans la constante spirale de contestation.

L'autonomie de pensée du *Livro do desassossego* se déploie dans le langage. Le texte explore la plasticité syntaxique, la polyphonie sémantique, la subtilité poétique de la langue portugaise. Il s'amuse parfois à subvertir la grammaire au profit de la manifestation d'une pensée suivant une logique indépendante. Le résultat est une pensée ouverte, souvent alambiquée, en continuelle construction, malléable, se laissant déformer. Sans fuir le domaine de la conscience, la pensée admet et intègre des tonalités affectives au point de fusionner avec elles, de sorte à engendrer un « savoir penser avec ses émotions, et sentir avec sa pensée » (*LI*, § 131, p. 164)^{xlii}. De là que l'autonomie de pensée se rallie à une relative l'autonomie affective. D'une part, l'économie des sentiments ne répond pas à des attentes normatives, les sentiments étant accueillis dans leur effusion et leur confusion. D'autre part, il y a une relation très intense et intime à un objet, même si tel objet demeure indéfini. Même si la quête devient objet en soi. Même si, comme le défend Perrone-Moisés, l'objet de l'affect le plus authentique et puissant demeure le langage.

J'ai demandé si peu à la vie — et ce peu lui-même, la vie me l'a refusé. Un rayon d'un reste de soleil, la campagne, un peu de calme avec un peu de pain, une conscience d'exister qui ne me soit pas trop douloureuse, et puis ne rien demander aux autres, ne rien me voir demander non plus. [...] J'écris, plein de tristesse, dans ma chambre paisible, seul comme je l'ai toujours été, seul comme je le serai toujours. (*LI*, § 6, p. 46)^{xliii}

Dans sa couche plus superficielle, l'extrait ci-haut témoigne d'une déception suivie de résignation par rapport à la vie. À la projection d'une vie idyllique se confronte une réalité adverse. Pourtant, ces paroles sous-entendent une certaine réalisation des aspirations. Les éléments matériels de bonheur mentionnés ne sont pas si éloignés de la réalité de celui qui se réfugie dans sa chambre pour écrire. Dans ses couches plus profondes, le texte nous invite à douter de la tristesse mise en relief. Tristesse, certes, mais sans doute une tristesse qui n'est pas rien que tristesse, qui acquiesce à l'infiltration d'un brin de bonheur non autorisé, et dont les conséquences débordent sur d'autres régions du vaste répertoire affectif. Le « reste de soleil », Soares peut l'avoir de sa chambre ; « ne rien demander aux autres, ne rien me voir demandé non plus », il l'expérimente au moment de l'écriture ; la « campagne », il l'atteint dans la projection qu'il en fait ; quant à la « conscience d'exister qui ne me soit pas trop douloureuse », il sait bien que la campagne ne lui en serait pas une caution, pas plus que sa « chambre paisible », sans compter que c'est justement dans la douloureuse conscience d'exister (qui lui est inévitable, naturelle, le spectre de son être plus profond) qu'il trouve son véritable lieu. L'idéal de la campagne et l'idéal de la liste de souhaits trahissent le désir de s'éloigner davantage, de repousser la marge, dénonçant un mouvement continu et un élan désirant un peu contradictoires avec l'idéal de repos qu'une première lecture pourrait suggérer. De telles contradictions, Soares peut les explorer et les approprier, favorisé par sa condition marginale. Plus que vivre *en* solitude, il vit *la* solitude de l'univers entier, un univers qui est à la fois sien, d'autrui et de personne :

Terne, muet, nul... Le ciel tout là-haut est le ciel d'un été mort, inachevé. Je le regarde, ce ciel, comme s'il n'était pas là. Je dors ce que je pense, je suis couché tout en marchant, je souffre sans rien sentir. Cette grande nostalgie que j'éprouve est de rien, elle est rien, comme ce ciel profond que je ne vois pas, et que je fixe impersonnellement. (*LI*, § 373, p. 388)^{xliv}

En dépit de la solitude essentielle au cœur d'un être en décrépitude, tableau d'un plan *supra-réel*, le plan inférieur du *simple réel* n'est pas totalement gommé. Par le biais d'une timide interaction, Soares partage une routine avec des collègues de bureau. Il circule dans la ville, marche dans les rues, prend le transport en commun, fréquente certains établissements. Quoique la solitude s'empare de lui, le distingue et approfondisse son vide intérieur, l'isolement vécu n'est pas total. La nature de son isolement n'est pas tant sociale, matérielle ou géographique que psychologique, affective et existentielle. L'isolement et la solitude ressentis et exprimés deviennent condition pour l'exercice de l'existence. Une existence qui s'épate devant son noyau creux. Une existence dont le moteur est la recherche de son propre sens, la recherche de son être, nourrie par la liberté d'interroger, de remettre en question et de refuser l'être jusqu'au bord de sa dissolution. Soares s'éloigne donc de la figure de l'ermite retiré du monde et dresse les formes d'une personne insérée dans le monde, mais qui érige autour de soi et à l'intérieur de sa tumultueuse subjectivité les murailles sur lesquelles il tente de s'équilibrer :

Mon isolement n'est pas une quête de bonheur, car je ne suis pas fait pour le connaître ; ni de tranquillité, que nul ne peut obtenir, sauf s'il ne l'a jamais perdue ; c'est une quête de sommeil, d'effacement, de modeste renoncement.

Les quatre murs de cette pauvre chambre sont pour moi, tout à la fois, cellule et distance, lit et cercueil. Je connais mes moments les plus heureux lorsque je ne pense à rien, ne veux rien, ne rêve rien, perdu dans une torpeur de végétal fictif, de simple mousse poussant à la surface de la vie. Je savoure sans amertume la conscience absurde de n'être rien, l'avant-goût de la mort et de la disparition.

(*LI*, § 461, pp. 469-470)^{xlv}

Soares s'é gare sans besoin de bouger. Il se met en marge, il explore celle-ci, sans forcément quitter la cité. Car il s'agit moins d'une question d'espace que de perspective

existentielle et poétique. Il plonge en soi-même pour approfondir ce dernier et tenter de se mettre à l'écart de soi afin de devenir son propre guide. En d'autres mots, ouvrir en soi l'espace vide, marginal, mais aussi fertile, où articuler les bouleversements du problème de l'être. C'est là où se déroule l'expérience lucide du néant, de l'absence, soit de multiples absences, qui provoque la torpeur. Le rapport à la tranquillité est ambigu : soit elle est là avec une telle force et certitude que rien ne pourrait l'ébranler, assurant la base pour l'exploration de dimensions inquiétantes et bouleversantes ; soit elle est reconnue comme but impossible, inatteignable, objet d'une résignation qui ne paralyse pas pour autant. L'envie de ne rien sentir est là, mais il demeure que le vide prétendu procure la joie insoupçonnée des « moments les plus heureux ». Malgré la volonté d'un effacement et hormis la contradiction de se voir justement forgé par cet élan autodestructeur, le sujet n'arrive pas à refuser sa subjectivité. Il accepte volontiers l'émergence d'un agréable sentiment en réaction à la « conscience absurde de n'être rien ». Ce lieu, scène d'ambivalences, ne lui est pas déplaisant. La résignation ressurgit mêlée à une paix d'esprit dans la façon d'admettre la finitude de l'être symbolisée dans la mort (« Je savoure sans amertume la conscience absurde de n'être rien, l'avant-goût de la mort et de la disparition »). Comme si la mort était le coup de grâce résorbant l'agitation de l'être.⁴² La mort comme billet d'aller simple au cœur du mystère. L'expérience du sujet submergé en profond isolement devance pourtant les frontières du moi à travers le langage. Puisque le langage est partagé par une communauté, les paroles d'une telle expérience vont réverbérer chez autrui, quoique cela ne se présente pas comme un dessein majeur.

Le scénario qui donne assise à cette expérience mérite attention. Comme Soares lui-même, sa chambre est à la fois insérée dans le monde et en marge de ce dernier. Encore

⁴² Cela dialogue avec l'idée élaborée par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920) à propos d'une quête instinctive vers l'absence de tension, c'est-à-dire vers la résolution de la somme de toutes les tensions par le biais du désir de retourner à l'état originare qui précède la vie et ne se présente à nouveau qu'à la mort.

que la chambre n'ait guère d'importance pour le déroulement d'une trame narrative quelconque, d'ailleurs inexistante, elle est surtout un symbole. La chambre incarne la tension de quelques dichotomies : « cellule et distance », prison et liberté, espace exigu et espace infini, proximité et éloignement, intimité et exposition, stagnation et mouvement ; « lit et cercueil », sommeil et mort, repos provisoire revigorant des vivants et repos définitif des défunts, étape et fin, rêve et annihilation d'activité cérébrale, case de départ et dernier arrêt, passage vers d'autres plans. Ainsi, déjà située en marge de la vie collective, éloignée et à l'abri de la présence, du regard et du jugement d'autrui, la chambre agit comme métaphore du paradoxe de l'être. Elle représente un lieu de refuge, de protection, mais sans qu'il y ait la suppression de toute vulnérabilité. Elle est lieu de création, de transformation et de résistance. Chez Soares, elle devient le pivot de la tension entre l'être et le non-être, tout en octroyant l'harmonie à l'ambivalence. La chambre, à la fois réelle et abstraite, est la fente où se déploie l'incertain. En outre, comme nous le verrons au chapitre suivant, certains attributs de la chambre fournissent des conditions vers une démarche du non-savoir, socle décisif pour la construction d'une poétique de l'absence.

Le dernier extrait cité ci-haut exprime la volonté d'un sujet de s'effacer soi-même, le désir d'annuler son être par le biais de la dissolution des actions qui lui sont associées, puisqu'elles tendent à le définir en lui donnant une certaine forme. Devant l'impossibilité de simplement réfuter l'être ou de n'en retenir que sa nullité, Soares veut éliminer la pensée, l'envie, le rêve. Il exprime un thème recouvrant plusieurs fragments du *Livro* : une philosophie du repos. Mais non pas une philosophie de tout repos.⁴³ Avant de vouloir dire l'annulation irrémédiable de toute action, une telle philosophie du repos signifie deux choses : d'abord, la reconnaissance de la part de néant et d'inaction mouvant

⁴³ Comme chez Gaston Bachelard : « [un] philosophe ne peut pas chercher tranquillement la quiétude » (Bachelard, v). Pour lui, le repos est une *vibration heureuse* au cœur de l'être.

toute action ; puis, l'écartement des actions superficielles au bénéfice de l'attention dirigée vers l'activité existentielle profonde. Sans surprise, c'est un repos *desassossegado*, intranquille, inquiet. Outre la difficulté insurmontable chez Soares à dissiper l'être et ses contradictions — comment se soutient-elle, l'envie de ne plus avoir aucune envie ? —, cela illumine une conception de l'être qui semble ne pas se suffire, c'est-à-dire que l'être doit s'appuyer sur quelques actions et, du même coup, s'y subordonner. Sauf qu'en même temps, les actions du penser, du sentir, du vouloir, ne peuvent avoir lieu que lorsqu'elles se collent à l'être. Action et être se subordonnent mutuellement, dans une relation d'interdépendance.

Malgré l'impossibilité d'un détachement total entre l'être et l'action, Pessoa articule à travers Soares l'authentique désir creux du néant. Élan vers l'inaction, mais tout de même élan, prédisposition au mouvement, activité. Sans qu'il y ait pour autant abdication de la conscience. Au contraire, Soares s'y accroche fermement. Il manifeste la conscience lucide d'un état contemplatif connaisseur de sa propre finitude, mais cette conscience tend à plonger dans la réalité des choses nonobstant le manque d'un horizon pour leur offrir un sens. Comme si le sens de l'être relevait de la révélation de son absence de sens. Par conséquent, l'idée d'un être cherchant à se dépouiller de l'être s'affaiblit devant la compréhension de l'être comme porteur de sa propre négation. Il n'est donc pas question d'enlever du chemin un élément étranger qui dérange la vue, mais plutôt de s'engager consciemment dans la cécité avouée.

Soares exprime la conscience de cette faille fondamentale. Il met en mots la perception d'une *dépersonnalisation* du moi, d'une errance interne incessante et incorrigible : « Je me cherche, sans me trouver » (*LI*, § 134, p. 166)^{xlvi} ; « Éternels passagers de nous-mêmes, il n'est pas d'autre paysage que ce que nous sommes. Nous ne possédons rien, car nous ne nous possédons pas nous-mêmes » (*LI*, § 138, p. 171)^{xlvii} ;

« Ce que jamais je ne pense, ne parle ou n'agis. Ce qui pense, parle ou agit pour moi, c'est toujours un de mes rêves, dans lequel je m'incarne à un moment donné. Je discours et c'est un moi-autre qui parle. » (*LI*, § 215, p. 245)^{xlviii}. Soares est dès lors en marge non seulement du monde, non seulement des autres, mais aussi en marge de soi-même. Extérieur à soi, feignant une présence sur laquelle son être trouve l'écho où s'appuyer et se déployer, il agit en tant que témoin de soi. En d'autres mots, l'illusion de l'unité du moi se montre insoutenable tandis qu'elle se pulvérise en mille morceaux et énigmes. La perspective d'un individu indivisible s'écroule. Le tissu du moi est percé et on y identifie des points de cécité à l'intérieur, jetant lumière sur un vide créateur incitant à l'exploration. La lecture du *Livro* est illuminée par la compréhension de sa disposition à arpenter les lacunes du moi. Réfléchir aux conséquences d'*être en marge* permet le rapprochement de l'état d'esprit qui anime les fragments — sans le souci de personnifier tel état d'esprit.

La question de la marge apparaît aussi à travers la faible présence de dialogues dans le texte. Au-delà d'une question de discours direct, cela concerne la rare invocation d'un *autre* incarné à la 2^e personne qui pourrait servir de référence et donner la réplique à la subjectivité concentrée dans la figure de Soares. Il y a néanmoins des exceptions. « Péristyle » en est certainement une. La figure de Dieu, parfois objet d'un appel direct, joue ce rôle également. Mais c'est surtout en soi même que Soares trouve son interlocuteur, l'autre avec qui il partage l'intimité et à qui il s'adresse pour exercer la fonction d'entité capable d'absorber les inquiétudes et lamentations de l'être. Le fragment « Kaléidoscope » en témoigne : « Ne parle pas... Tu es par trop événement. Je regrette de t'avoir sous les yeux. Quand seras-tu simplement regret ému ? D'ici là, combien de femmes seras-tu devenue ! Et devoir m'imaginer que je peux te voir, c'est un vieux pont

où personne ne passe plus... » (*LI*, § 403, p. 416).⁴⁴ Ce n'est à personne d'autre que lui-même qu'il s'adresse. Il parle à la part d'inconnu reconnue en son intérieur et à laquelle il donne des formes multiples, changeantes et fugitives. Les propos manifestent à la fois l'union forcée (« Je regrette de t'avoir sous les yeux ») et la rupture polysémique invoquant l'interdit, la répulsion, l'oubli et l'indifférence (« vieux pont où personne ne passe plus »). Soares retrouve au fond de soi-même l'autre qu'il souhaite extirper. Le ton n'est pas amical. En atteste la séquence de phrases sèches à l'impératif et la dureté, pour ne pas dire la rage, contenue dans l'interpellation. De même que l'emploi de certains termes. Le « regret » comme traduction de *pena* n'enrobe pas le dégoût et la répugnance dont le mot est chargé dans la phrase originale. Ce sens est renforcé par la reprise masquée de *pena* à la phrase suivante, hébergé dans *apenas* (« seulement », « simplement »). La traduction de Françoise Laye arrive tout de même à rendre compte d'une telle subtilité en apportant l'inventif parallélisme entre « regrette » et « regret ».

L'autre défi pour la traduction se pose à la cinquième phrase de l'extrait. Dans le but de souligner le genre grammatical féminin du mot *quantas*, Laye se sert de « femmes ». Cependant, le texte original ne mentionne pas explicitement des femmes. L'omission d'un nom attaché à *quantas* laisse ouverte la question sur l'objet à quoi ce mot se réfère, pouvant être le mot féminin *saudade* de la phrase antérieure, ou bien, dans un sens beaucoup plus large, la variété subjective au sein d'une seule et même subjectivité. En revanche, il n'y a pas de doute sur le genre grammatical de *ponte velha* (« vieux pont »), féminin en portugais. Mais l'aspect central ici est l'effet de l'image créée avec *ponte velha*, invitant à la métaphore d'une personne âgée qui n'attirerait plus comme jadis l'attention, l'intérêt, la présence ou le passage d'autres personnes. Ce sont des mots

⁴⁴ « Não fales... Aconteces demasiado... Tenho pena de te estar vendo... Quando serás tu apenas uma saudade minha? Até lá quantas tu não serás! E eu ter de julgar que te posso ver é uma ponte velha onde ninguém passa... » (*LD*, § 403, p. 366)

violents. Ils expriment de la haine et une tentative d'humiliation. Telle qu'elle est employée, l'image du vieux pont laisse entendre du même coup l'aveu d'une certaine nostalgie, cependant étouffée par l'imposition du sceau de la désuétude, peut-être de l'usure, ou même, selon une lecture plus acerbe encore, de l'inutilité. En définitive, l'image concentre plusieurs symboles dont l'intersection est la marginalité. Le mot *velha* résonne de façon peu flatteuse, il peut sonner comme une insulte, et il semble chargé d'agressivité et de mépris. N'empêche qu'il porte du même coup l'aveu de la peur de la finitude et de la réduction (peut-être prématurée) de la force vitale. Toute cette charge assez brusque et lourde, pourtant, Soares ne la dirige à personne d'autre que soi-même.

La posture marginale affirme sa radicalité dans la mesure où l'*autre* n'existe qu'en tant qu'entité projetée par le moi, comme autre dimension du moi. Être en marge offre un éloignement et une autre perspective sur le monde, sur les autres, sur soi-même, et aussi sur la logique. L'idée d'être en marge de ce à quoi on appartient et d'intégrer l'ensemble de ceux en marge (« J'appartiens néanmoins à cette espèce d'hommes qui restent toujours en marge du milieu auquel ils appartiennent » [LI, § 1, p. 40])^{xlix} peut sonner un peu étrange. Elle est toutefois non seulement concevable, mais aussi géométriquement représentable sans effort. Il suffit d'imaginer un grand cercle contenant plusieurs petits points et ayant à l'extérieur de ses limites, assez proches de la ligne de contour, d'autres points parsemés ici et là. Les points à l'extérieur du cercle, assez éloignés les uns des autres, ne composent pas forcément un groupe, même s'ils partagent la condition marginale. De plus, ces points établissent un rapport au cercle, bien que de l'extérieur. Exclus, pourtant reliés : ils sont ceux de l'extérieur, qui ne sont pas dans le cercle, ceux qui *ne sont pas*. La marginalité les forge, les décrit, leur détermine un *statut*. Ceci dit, au-delà de l'aisée représentation dans l'espace, l'idée d'appartenance à la non-appartenance soulève d'autres questions.

En principe, les états d'appartenance et de non-appartenance se contredisent. À condition d'avoir un même référentiel, l'un des états ne peut pas être validé dans la présence de l'autre. La réalité de l'un annulerait la réalité de l'autre, un contraste qui semble stérile. Le résidu rationnel se résumerait au constat d'une aporie. Mais on doit garder à l'esprit que, très souvent, la pensée et la poétique du *Livro* se basent sur des paradoxes pour évoluer, en y trouvant la force motrice, l'élan. L'idée d'un mouvement de fuite ou d'expulsion s'accélère graduellement au sein de cet entre-deux, dans la mesure où l'isolement s'intensifie : de la multitude aux égarés ; des égarés à la solitude ; de la solitude du sujet à la scission de ce même sujet dont l'unité est ainsi confrontée, alors des adieux à une partie du moi ; du moi qui se cherche et ne coïncide pas avec soi-même, qui ne se retrouve plus et assiste au crépuscule des aspirations rédemptrices. L'idée acquiert une force centrifuge croissante, déclenchant par conséquent l'expérience d'une expansion logico-abstraite. Le sujet en marge ne se détache pas totalement de la multitude à laquelle il appartient et n'appartient pas (*appartient sans lui appartenir*) : la multitude est son point de départ, son référentiel, son socle conceptuel, mais le mouvement d'accélération qui l'en éloigne lui offre la conscience accrue de sa propre subjectivité en train de s'éclater. Le sujet assiste à l'émergence de nouveaux points aveugles à l'intérieur de soi, des séduisants appels à l'indéfini et à l'inconnu alors révélés. Les petits points à l'extérieur du cercle partagent la marge sans qu'il y ait l'émergence d'une cohésion de groupe. Chacun suit les inconstances de son propre mouvement. Chacun s'égare à sa manière. Après le naufrage de l'idée d'un caractère unitaire et homogène attribué au moi, celui-ci flotte à la dérive sur les eaux de son soi-même. À ce sujet, Benedito Nunes écrit :

Au lieu du Moi substantiel qui se manifeste, on trouve dans la poésie de Fernando Pessoa un sujet rationnel fragmenté en plusieurs directions. Au lieu du noyau de l'identité personnelle, de l'objet de la *conscience de soi*, dans lequel repose le Cogito cartésien, on est devant un Moi scindé en entités provisoires, aucune d'entre elles n'est réelle. (Nunes, 210).

À la limite, c'est comme l'un des petits points exclus du cercle découvrant être soi-même un cercle rempli et entouré de points plus petits encore et de « grands espaces qui existent à côté ». Ce moi flottant met en question ses limites et la seule échappatoire possible semble être l'amplification d'une profondeur interne : « Nous sommes deux abîmes glissant vers l'abîme — un puits contemplant le Ciel » (*LI*, § 11, p. 50).⁴⁵

Cette référence à la contemplation céleste ouvre une autre perspective sur le paradoxe de l'appartenance à la non-appartenance. Les étoiles sont évidemment loin les unes des autres à d'inconcevables distances, mais du point de vue terrestre elles composent un ensemble. Tels des éléments fixés sur une toile (mouvante), entre elles se tissent des traits, dessins, relations, significations, symboles, sens. Des années-lumière converties en centimètres. Le tridimensionnel converti en bidimensionnel. C'est une illusion, mais pas une irréalité. La soi-disant vérité de cette illusion est attestée par l'expérience sensible. On voit. Néanmoins, on ne voit pas qu'on ne voit pas. Mais, en même temps, on voit plus que ce qu'il y a à voir. L'image d'un « puits contemplant le Ciel » agit comme un télescope et suggère un puissant effet-miroir : le puits contient beaucoup du Ciel, de même que le Ciel contient beaucoup du puits. Ils s'y reconnaissent, l'un comme projection de l'autre. Il y a là un indubitable écho. Soit comme deux abîmes extérieurs au moi et dont les profondeurs (vers le haut et vers le bas, du *là-haut* et du *là-bas*) se prolongent l'une dans l'autre en donnant essor à quelque chose d'unifié, un seul et extraordinaire canal. Soit en admettant le puits comme le moi, capable d'admirer à l'intérieur de soi-même le même mystère céleste qu'il reconnaît et contemple, l'insondable. Ce seraient deux abîmes, extérieur et intérieur, partageant une même essence et participant à un même ensemble. Bien qu'ils ne se confondent pas, ils

⁴⁵ «Somos dois abismos — um poço fitando o céu.» (*LD*, § 11, p. 58). Variante: «*Somos um abismo indo para o abismo.*»

s'acheminent vers un destin en commun, qui pourrait signifier tant le résultat de leur fusion que la préséance de l'un sur l'autre. Quoi qu'il en soit, tout demeure abîme.

L'extrait dialogue avec un passage biblique. Dans le *Psaume XLII*, le je lyrique exprime sa peine et sa soif de Dieu. Il parle à son âme, au sixième verset : « Pourquoi te désoles-tu, mon âme, et pourquoi gémis-tu sur moi ? ». Il y a là la reconnaissance de l'altérité au sein de l'intériorité. Mais l'écho intertextuel est plus vif avec ce qui suit quelques lignes plus tard : « L'Abîme appelle l'Abîme » (*Psaumes*, XLII, 8). Dans la Vulgate, cela a été traduit en latin comme « *Abyssus abyssum invocat* ». L'original en hébreu étant תְהוֹם אֶל-תְהוֹם, *tēhom el tēhom*. Selon Rabi Shlomo Yitzhaki (1040-1105), plus connu sous le nom de Rashi, éminent commentateur des Écritures, le sens à en extraire est : « un problème mène à l'autre ».⁴⁶ Certes, la formule mobilise des notions de profondeur, de connexion entre des instances infinies, indéfinies, insondables. Le mystère de l'âme connecté au mystère transcendant divin. Ce dialogue intertextuel est encore plus visible dans la variante que Pessoa esquisse pour ce même extrait, ainsi écrite en portugais : « *Somos um abismo indo para o abismo* » (« Nous sommes un abîme allant vers l'abîme »). Ici, les idées de mouvement et d'*appel* sont plus marquées. Par la prévalence de la répétition d'« abîme », au singulier, la variante renforce l'idée d'une convergence irrésistible et exprime la prémonition d'une fin définitive, que l'on ne saurait pas être à l'intérieur ou à l'extérieur du moi. Un moi qui, en outre, peut se référer aussi bien à la sphère de l'individuel que du collectif — souligné par « nous sommes », encore le signe d'une voix qui parle au nom de l'esprit de son temps, qui incarne « la substance de milliers de voix, la faim de se dire de milliers de vies, la patience de millions d'âmes soumises » (*LI*, § 6, p. 46).

⁴⁶ Voir <https://www.sefaria.org/Psalms.42.8?lang=bi&with=Rashi&lang2=en> (consulté le 22 juin 2023).

Par ailleurs, la traduction française profite d'un mélange entre la phrase gardée par Pessoa et la variante rayée pour déboucher d'autres perspectives : « deux abîmes glissant vers l'abîme ». Au lieu de poser un problème d'infidélité au texte, la traduction apporte une nuance inattendue lorsqu'elle valorise la force de la figure de l'abîme. La traduction fait jaillir une tension pluriel-singulier qui n'était pas explicite dans les versions originales, mais qui ouvre d'autres espaces de réflexion : soit deux abîmes qui se dirigent vers un troisième, soit deux abîmes qui se transformeront en un seul (nouveau ou un retour à l'état d'origine), soit, de surcroît, deux abîmes dont le mouvement de projection échoue et qui demeurent deux. La formulation permet à l'esprit de jouer avec les destins ouverts à une notion numérique abstraite : 2 peut rester 2, devenir 3 ou 1, dépendamment du sens choisi ou donné. Il n'y a pas de réponse unique. Laisser planer l'incertitude et garder les chemins ouverts, c'est une manière de faire justice à l'abstraction entourant et habitant la notion d'abîme. Un abîme peut en receler d'autres, d'innombrables. Il regroupe la multiplicité sous l'apparence d'unité — tel qu'il arrive à l'illusion d'un moi stable, unitaire et bien défini, parallèle évident dans le texte. C'est la collision de grandes forces.

« Litanie », titre donné à ce court extrait de deux lignes, réveille d'autres nuances encore. Rituel associé notamment à la tradition catholique, la litanie se démarque comme prière à l'allure interminable, incessante, dont le rythme et la nature sont accordés par le puissant effet de la répétition. En celle-ci, un même processus se poursuit en se détruisant et en se recréant, chaque fois le même et chaque fois différent. Un renouveau continu. En étant à la fois poésie, musique et formule incantatoire, comme bien de traditions liturgiques dans plusieurs cultures, la litanie se structure à partir des questions et des réponses, vers et refrains, en l'occurrence un échange entre une voix individuelle et le chœur — structure retrouvée d'ailleurs en maints genres musicaux. Ce morceau de la

liturgie chrétienne, pouvant également être apprécié comme expression artistique, accentue le désir humain de se connecter à ce qui lui est à la fois fort intime et insondable, tel le travail de prédisposition à l'ouverture d'un puits intérieur. Soit pour parler au divin, soit pour en recevoir les émanations. Cette image d'abîmes (un, deux, trois ou plusieurs) qui rentrent en harmonie en se contemplant mutuellement traduit la prédisposition à l'expérience lucide du néant et la conscience du vide, point central du *Livro*. Entre ces abîmes, en les ayant aussi à l'intérieur de soi-même, en étant soi-même abîme, le sujet se voit lié au Tout et au Néant. Une polarité insuffisante, car le Tout et le Néant ne se dressent pas nécessairement en antagonistes. Ils s'entremêlent, s'articulent, partagent la même équation — en mathématique, par exemple, $x \div 0 = \infty$ et $x \div \infty = 0$. De sorte à approcher à la fois l'expérience lucide du néant et l'expérience lucide du tout. Les deux invitent à l'exploration sans mesure ni gage d'aboutissement. Le Tout ne serait-il pas la plénitude du Néant ? Mais pour l'expansion du Tout, ne faut-il pas d'abord du Néant où s'épanouir ? Si le Tout peut connaître une expansion, est-il vraiment Tout à la base ? Et si le Tout ne s'accroît pas ou plus, ne serait-ce pas le signe d'une limite, laquelle présupposerait par conséquent un autre côté, un au-delà ? L'idée d'un Tout confronté à des limites ne mène-t-elle pas à la dissolution du concept de Tout ? D'autre part, faudrait-il réellement songer au Tout et au Néant dans le cadre des notions d'espace ? De telles questions et réflexions troublent l'esprit humain depuis ses prémices, car elles déforment la pensée logique, la frustrent autant qu'elles l'élargissent et la libèrent. Les expériences du tout et du néant — n'étant peut-être qu'une seule — mettent en face du mystère. Elles exposent la vacuité des réponses, les limites de la raison, et la quête déroulée dans le fossé de l'entre-deux.

La vision de la profondeur abyssale se répercute au niveau des sentiments :

Quel désir exaspéré, quelle angoisse d'exister, prisonnier de moi-même, m'envahissent tout entier sans pour autant déborder, et submergent mon être en tendresse, en crainte, douleur et désolation.

Quel excès, inexplicable, d'une détresse absurde ; quelle douleur poignante, orpheline de tout, et si métaphysiquement mienne... (LI, § 479, p. 481)⁴⁷

Dans la traduction, désir et angoisse se côtoient pour exprimer différentes expériences du manque, de l'incomplétude, du vide. Dans le texte original, au lieu du « désir » (malgré le qualificatif « exaspéré ») figure le *desespero de mim*, « désespoir de moi » — dont le choix de traduction de Piwnik, « désespoir fiévreux », s'approche davantage.⁴⁸ En tout cas, l'extrait transmet la conscience de volontés contradictoires : s'enfoncer et fuir, aller plus au fond et demeurer à l'extérieur. Mais la dichotomie intérieur-extérieur est explorée dans son inconsistance à travers l'image d'un Tout qui ne cesse pas de s'élargir, surtout par l'idée de l'excès. En portugais, la première phrase contient deux verbes pointant directement vers cette notion, *extravasar* et *exceder*. Pour ce dernier, tant Laye que Piwnik choisissent « déborder », soulignant l'excès ; alors que pour le premier, Laye emploie « envahir » tandis que Piwnik, « se répandre ». Il est intéressant de penser que « envahir » et « se répandre » représentent deux étapes d'un même processus : la première est marquée par l'idée d'un lieu percé, une intériorité soumise à une violation ; lors de la deuxième étape, l'invasion se poursuit et se consolide en remplissant les limites de ce lieu emparé. Or, quoique l'extrait souligne l'impossibilité de déborder — mise en relief par « se répandre » — celle-ci est précédée par sa négation, par l'*extravasar-se*. Cela met l'accent sur la difficulté à contenir une force irrépressible pour les barrages du moi. Le verbe *extravasar* (marqué par le suffixe latin *extra* signifiant « en dehors de ») suscite

⁴⁷ “Um desespero de mim, uma angústia de existir preso a mim extravasa-se por mim todo sem me exceder, confunde-me o ser em ternura, medo, dor e desolação. Um tão inexplicável excesso de mágoa absurda, uma dor tão desolada, tão órfã, tão metafisicamente minha.” (LD, § 479, p. 421)

⁴⁸ « Un désespoir fiévreux, l'angoisse de vivre prisonnier de moi-même se répand partout en moi sans déborder, immerge confusément mon être dans la tendresse, la crainte, la douleur et la désolation. Un si inexplicable trop-plein de chagrin absurde, une douleur si désolée, si orpheline, si métaphysiquement mienne » (LsI, § c292, p. 557)

l'image d'un liquide qui se trouve forcément un chemin pour contrecarrer les forces qui l'assujettissent. Cela évoque une évidente connotation de non-conformité, de rébellion et de liberté. Le contenu du « vase » l'emporte et réussit à s'en échapper. Or, si tout demeure à l'intérieur des limites du moi, c'est que le moi accueille son propre excès. Ainsi, le moi se réinvente et s'accroît continuellement, comme une litanie. La notion de marge de la subjectivité n'est pas oubliée, au contraire, elle est soulignée, notamment dans l'attrait spontané qu'elle représente vers son élargissement, sa contestation et la force centrifuge à laquelle elle est associée. En vérité, l'extrait rend manifeste dans le langage une entorse logique qui prédispose à une expérience lucide du Tout. L'esprit est incité à questionner le Tout, à essayer de le comprendre selon ses termes, non pas d'après les règles des limites spatiales. La préférence est donnée à la voie de la non-compréhension.⁴⁹

Ce que le sujet comprend, toutefois, est sa condition de captif d'une modalité d'existence, otage de l'empire de l'être. Mais il résiste à la soumission passive devant une modalité d'existence qui lui semble imposée comme incontournable. En se voyant repoussé en marge de sa propre existence, il fait appel à une autre modalité d'être : *externe, marginale, étrangère, nulle* à l'être. Donc immune à son emprise. Incarcéré dans l'existence, le sujet se voit acculé, puis il se rebelle et revendique un autre être. Qu'il l'atteigne ou non, il le désire et déjà l'incorpore indirectement. Il cherche une issue à l'ambivalence entre l'être et le non-être, en croyant à l'ouverture d'une autre dynamique où ils ne s'excluent pas l'un à l'autre. Sur ce point, saute aux yeux la mention à la tendresse dans le dernier extrait cité ci-haut. Elle jure avec des sentiments plus sombres (crainte, douleur et désolation). La tendresse se confond à la résignation de ne jamais être pleine, de devoir accepter l'influence de la part d'absence qui peuple l'être. Comme dans

⁴⁹ Dans un autre registre de langage, la toile *Chute d'eau* du peintre néerlandais Maurits Cornelis Escher (1898-1972) crée l'illusion d'optique d'un mouvement perpétuel. L'eau ne cesse pas de couler, donnant ainsi une impression d'abondance et de surplus, mais jamais elle ne déborde les limites de ses canaux ni ne stagne.

la dichotomie de la chambre : où l'on craint la menace, l'on peut trouver refuge. Désamorcer l'ambivalence ne signifie pas écarter la dissonance, mais plutôt l'accepter et l'assimiler, arrêter de prendre pour rapport d'opposition un lien de contraste. Vert foncé et vert pâle contrastent, mais aucun n'est ni plus ni moins vert que l'autre. Deux verts d'un même couleur.

Soares manifeste le désir de « s'enfuir hors de Dieu, et pour voir le plus profond de nous-mêmes cesser enfin, je ne sais comment, de faire partie de l'être ou du non-être » (*LI*, § 43, p. 77)¹. C'est peut-être le désir d'un détachement absolu ou d'un attachement radical à l'intimité, désir inspiré par la conscience de l'impossibilité de fugue. En définitive, c'est la tentative de démanteler une vision du monde appuyée sur des oppositions inconciliables. Ces oppositions participent de façon décisive dans l'histoire de la pensée. Comme tous les contestateurs, Soares se situe par rapport à quelque chose qui le précède — et dans son cas, il s'engage dans une lutte. Un regard sur la tradition aidera à comprendre comment ce projet littéraire s'inscrit dans une lignée et émerge de ce qui le transcende.

Chemin du non-être

Fernando Pessoa était un lecteur vorace. Dans une courte période de temps, il était capable de lire une quantité considérable d'œuvres parcourant un large éventail de thèmes.⁵⁰ L'inventaire qu'a fait António Pina Coelho de la bibliothèque de Pessoa

⁵⁰ “In a two week period one May, for example, he ploughed through major works by Antero de Quental, Gomes Leal, António Nobre, and Guerra Junqueiro; he finished Eça de Queiroz's *O crime do Padre Amaro* and Abel Botelho's *O Barão de Lavos* then moved on to *The Merchant of Venice*, the *Spectator*, Tennyson's *Early Poems*, and Poe's *Arthur Gordon Pym*. In the scientific arena, he went through Hollander's *Scientific Phrenology*, Wurtz's *Article on Lavoisier*, and Haeckel's *Anthropogénie*. He also found time for Jacques Cazotte's *Diable amoureux*.” (Krabbenhoft, 74)

témoigne du vaste champ d'intérêt de l'écrivain lisboète.⁵¹ « Dans les divers champs du savoir humain, Pessoa montre une lucidité d'esprit et une perspicacité hors du commun, voire géniales », affirme l'exégète (Coelho, [1] 61). Dans le domaine de la philosophie, les exégètes de l'œuvre de Pessoa soulignent une forte proximité avec les idées de quelques penseurs présocratiques, dont l'influence est avérée :

Pessoa was fascinated by the earliest Greek thinkers, who grappled with the most basic metaphysical issues by foregrounding the categories of being and non-being, limit and limitlessness, motion and stasis, spirit and matter, unity and plurality. The sixth-century philosopher Parmenides (fl. 504 B.C.), for example, divided the reality underlying all phenomena into Being and Non-Being. Being for Parmenides is motionless, timeless, and unchanging, and exists in eternal opposition to everything that is subject to time, change and motion. Pessoa paraphrases these ideas when he writes: "We divide all primordial concepts into being and non-being. The abstraction of Reality is Being, the abstraction of Consciousness... is non-being" (Krabbenhof, 75)

Quoique Pessoa n'adhère pas à un courant de pensée en particulier, il ne renie pas la présence d'une tradition ayant pavé le chemin pour sa radicalité et à laquelle, tant bien que mal, il participe. Dans les dits du poète lui-même : « The real novelty that endures is the one that has taken up all the threads of tradition and waved them again into a pattern that tradition could not weave them into ». ⁵² Fernando Pessoa s'appuie sur la tradition philosophique pour établir un dialogue et forger sa propre réflexion. Comme dans ce cas-ci où il explore le lien parménidien entre l'être et l'éternité (écrit originellement en anglais) :

When Parmenides says that Being is eternal on the strength of the assertion that Being cannot become not-Being, he imports into the argument the secret notion of time, of becoming, at least. But becoming is not being — it is indeed opposed to it. The true argument runs thus: Being is not temporal because it cannot be duration. Being is not eternal, it cannot be time. Being is being and no more. (Pessoa, 1968 [1] : 66)

⁵¹ Voir Coelho, [1] 36-60. L'inventaire recensé expose l'état de la bibliothèque de Pessoa en 1935, l'année de son décès. Cela ne dépeint qu'une image sciemment limitée de l'énorme parcours du lecteur Fernando Pessoa, puisqu'elle ne contemple pas les livres que l'auteur a lus avant de les repasser à des amis ou des gens de la famille, de les revendre, ou qu'il a perdus en cour de route.

⁵² Dans *Erostratus*, disponible sur <http://arquivopessoa.net/textos/1267> (consulté le 8 juillet 2023).

En se penchant sur la question de l'être, le projet littéraire que Pessoa articule dans le *Livro* jette nouvelle lumière sur des questions très anciennes, voire ataviques. Arpenter le mystère de l'être, quêter la (ou bien *une*) vérité, réfléchir au sens de l'existence et en projeter des représentations, est un désir intrinsèque chez l'humain. Pour donner des explications aux phénomènes de la nature, aux inconstances des comportements individuels et collectifs, aux interactions entre l'humain et le monde, chaque culture propose des réponses, entremêlées de nouvelles questions. Science et religion, par le biais de la raison et de la foi, ouvrent des chemins pour atténuer l'angoisse existentielle. De même que l'art. Quelle que soit la voie privilégiée, luisent inévitablement des questions portant sur la tension entre l'illusion de contrôle et le vertige du vide, le visible et l'invisible, le sens donné et le sens occulte, l'apparence et l'essence. L'œuvre de Fernando Pessoa concentre plusieurs de ces questions autour d'une inquiétude sur l'être, comme le souligne Alfredo Antunes : « [...] il y a une interrogation fondamentale, laquelle, en dernière analyse, se résume au grand problème de l'esprit : qu'est-ce être ? [...] La vie, le je, les être, l'être des êtres, l'occulte, l'au-delà... voilà la problématique latente dans l'ensemble de l'œuvre [de Pessoa] » (Antunes, 123). En outre, ce chercheur du poète portugais recourt à de fins connaisseurs de l'œuvre de Pessoa, tels que Massaud Moisés, Adolfo Casais Monteiro, Jacinto do Prado Coelho, Mário Sacramento et Joel Serrão, pour caractériser celle-là par sa quête de « définir l'indéfinissable de la vie et des choses — la résolution du mystère fondamental » (Antunes, 124-125).

C'est-à-dire que Pessoa réactualise dans ses termes le débat dont Parménide (VI^e-V^e av. J.-C.) fut l'un des précurseurs dans la pensée occidentale. Un clin d'œil sur l'œuvre de ce présocratique révèle une pensée quand même opaque, mais fondamentale pour l'évolution de la réflexion sur l'être. Les seules traces de l'œuvre de Parménide ayant

survécu jusqu'à nos jours sont des fragments du poème *De la nature* (*Peri Physeos*, en grec). Le poème met en scène la tension entre deux voies inconciliables : celle de l'être et celle du non-être. Les vers initiaux introduisent le voyage d'un aventurier en quête de réponses pour les questions qui dépassent l'entendement, une représentation du désir humain d'aller en quête de savoir. La soif de réponses étant d'ailleurs précédée par la capacité à formuler des questions. Décrit par le prisme de son élan de découverte, l'humain est caractérisé d'entrée de jeu par le trait de la curiosité, de l'insatisfaction intellectuelle, de l'ouverture, d'un élan de dépassement. C'est l'incomplétude humaine et la conscience de celle-ci qui mènent à « la voie aux multiples discours de la divinité qui y fait chuter tout homme qui sait », et ce, sous la conduite de « jeunes filles nées de Soleil », des êtres appartenant à la dimension divine. Voici le début du poème, traduit par Maurice Sachot :

Les cavales qui me portent, autant que leur ardeur le permet,
me dépêchaient, lorsqu'elles m'emmenèrent pour me conduire sur la voie aux
[multiples discours
de la divinité qui y fait chuter tout homme qui sait.
Par cette voie j'étais porté : par cette voie me portaient les cavales si réfléchies
[5] en tirant le char. Des jeunes filles conduisaient et montraient la voie.
L'axe faisait jaillir dans les moyeux le crissement de la boîte
sous l'effet de la brûlure, car il était pressé des deux côtés par les deux
roues bien tournées, chaque fois que se hâtaient les jeunes filles nées de Soleil,
après avoir quitté les demeures de la nuit, pour me dépêcher
[10] vers la lumière, non sans avoir repoussé des mains le voile de leur tête.
Là est la porte des chemins de Nuit et de Jour ;
un linteau la tient des deux côtés ainsi qu'un seuil de pierre ;
elle-même, éthérée, est remplie de grands battants,
dont Justice, qui châtie fort, détient la clé de remplacement.
[15] Alors, la séduisant par de douces paroles, les jeunes filles
la persuadèrent avec intelligence de leur repousser rapidement
de la porte le verrou obstruteur. En s'envolant, celle-ci
fit des battants une ouverture béante [...] (Sachot, 105)

Ces premiers vers recèlent une séquence de révélations : la voie par laquelle roulent les cavales ; l'intervention des jeunes filles « nées de Soleil » ayant « quitté les demeures de la nuit » ; le geste de ces mêmes filles d'enlever les voiles leur couvrant les

têtes ; l'arrivée à « la porte des chemins de Nuit et de Jour », déverrouillée ensuite pour donner sur une « ouverture béante ». Ces symboles construisent l'idée d'une évolution graduelle de la connaissance. Il y a des étapes, des degrés, des barrières à franchir continuellement. La connaissance humaine ne se développe pas d'un coup. Chaque révélation mène à une prochaine révélation, et ainsi de suite. À ce sujet, de nombreuses allégories lumineuses appuient la description de ce désir primordial et du penchant vers le savoir : la lumière, le Soleil, les braises (indirectement noté par l'ardeur et la brûlure). Ce processus comporte plusieurs ambivalences, tel le « chemin de Nuit et de Jour », qui réunit deux réalités différentes sans qu'il y ait de contradiction entre elles.

Le texte permet d'inférer également que la raison objective ne suffit pas. Pour persuader la figure de la Justice d'ouvrir la porte, les jeunes filles préfèrent la séduction aux arguments. Alors la ruse et la malice n'obstruent pas la quête de savoir, mêlée dans le poème à la quête de vérité. Les sentiments et la plasticité que la ruse provoque sur les comportements ne sont pas ignorés. Au contraire, ils ouvrent chemin permettant l'entrée dans la demeure d'autres mystères. Le voyageur est accueilli par la déesse, qui lui enseigne les deux seules voies de recherche accessibles à l'intelligence (fragment II) :

Bien ! Moi, je vais dire — toi, tu écoutes et prends bien note de mon exposé —
quelles sont précisément les seules voies de recherche : penser
soit que « est » est et que « n'est pas » ne saurait être ;
de persuasion, « est » est chemin (il suit la vérité) ;
soit que « n'est pas » est et qu'il faut que « est » ne soit pas ;
ce sentier, je te l'assure, est totalement inexplorable,
car tu ne pourrais connaître ce qui est assurément pensé comme n'étant pas (c'est
[une impasse])
ni l'exprimer. (Sachot, 106)

Maintes traductions du texte original ont été proposées. À ce que Maurice Sachot traduit comme « est » et « n'est pas », d'autres préfèrent « être » et « non-être ». ⁵³ À

⁵³ Par exemple, la version disponible sur <http://philoctetes.free.fr/parmenide.pdf> (traducteur non indiqué).

première vue, le poème de Parménide présente seulement deux possibilités adéquates à la pensée : soit tout est *être*, soit tout est *non-être*. Quand l'un des deux est, l'autre n'est pas. Malgré qu'être et non-être soient tous deux « admissibles » comme socle de la vérité — et quoique la déesse avertisse le voyageur sur l'impasse de la voie du non-être — la formule « il est » se fait toujours présente. Selon cette interprétation, que ce soit l'être ou le non-être, l'un des deux *est*. Cela reflète la grande difficulté à concevoir et à exprimer une quelconque chose étrangère à l'être.⁵⁴ La déesse affirme l'être comme le chemin de la certitude et de la vérité. Toutefois, elle ne nie pas le chemin du non-être comme voie de recherche. Les options sont exposées : d'un côté, le chemin sûr ; d'un autre côté, le chemin séduisant. En fait, c'est justement parce que le chemin du non-être est attirant que la déesse lance des avertissements dans le dessein d'en écarter le voyageur (fragment VI) :

Il faut penser et dire que ce qui est ; car il y a être :
il n'y a pas de non-être ; voilà ce que je t'ordonne de proclamer.
Je te détourne de cette voie de recherche.
où les mortels ne savent rien
[5] s'égarent incertains ; l'impuissance de leur pensée
y conduit leur esprit errant : ils vont
sourds et aveugles, stupides et sans jugement ;
ils croient qu'être et ne pas être est la même chose et n'est pas
la même chose ; et toujours leur chemin les ramène au même point.⁵⁵

Bien que la voie du non-être devienne l'objet de reproche, on n'y est pas indifférent, on la reconnaît. Ce fragment reprend des éléments-clés du système de logique construit autour de la notion de l'être. D'où l'on conclut que chez Parménide être et non-être sont des dimensions totalement distinctes qui ne se mélangent pas. Pensée et discours sont l'apanage de l'être, les sphères où l'être se déploie. Selon cette logique, il serait impossible de penser ou d'exprimer le non-être, car pensée et expression sont déjà des

⁵⁴ Des échos d'une telle difficulté traversent l'histoire de la philosophie et continuent à nourrir le parcours de la pensée. Sous une optique moderne, par exemple, Ludwig Wittgenstein (1889-1951) conclut le *Tractatus logico-philosophicus* (1922) ainsi : « Worüber man nicht sprechen kann, darüber soll man schweigen » (« Sur ce dont on ne peut pas parler, il faut garder le silence »).

⁵⁵ D'après <http://philoctetes.free.fr/parmenide.pdf>

manifestations de l'être. Le non-être ne soutiendrait pas ce contact. *De la nature* suscite l'image d'une porte ouverte : il y a un accès à une autre réalité, mais dès que le seuil est franchi pour passer de l'autre côté, on réalise qu'on demeure du même côté d'avant. On réalise l'impossibilité implacable de quitter le domaine de l'être. Ce qui en ressort est l'idée d'un inéluctable retour au même, comme au fragment V du poème : « Il m'est indifférent de commencer d'un côté ou de l'autre ; car en tout cas, je reviendrai sur mes pas ». ⁵⁶ Il ne s'agit pas vraiment d'un paradoxe, mais d'une idée ambiguë percutante : celle d'une mobilité immobile. Ceci dit, même sans pouvoir quitter l'être, l'humain est attiré par la curiosité, le désir vers la découverte du non-être, ou d'un simple contact avec ce dernier, qui, bien qu'inaccessible, n'est pas entièrement refusé. En effet, il est admis. Admis en tant qu'impénétrable, qu'inconcevable, qu'ineffable.

Le poème de Parménide exprime la tension entre être et non-être sans pourtant définir explicitement leur lien ni comme contraire ni comme supplémentaire. Les vers 6 à 9 du fragment VI sonnent énigmatiques, ils *dénoncent* ceux ayant entrepris la voie *interdite*, décrits dans la traduction de Sachot pratiquement comme des ensorcelés : « ils se laissent porter,/ sourds en même temps qu'aveugles, hébétés, race sans discernement,/ pour qui être et ne pas être est pensé comme étant le même/ et non le même » (Sachot, 106). Outre l'évidence d'une condamnation morale à travers les facettes péjoratives de certains termes, le texte encercle tout de même un germe d'ironie — qui est d'ailleurs cohérent avec l'ensemble du poème. Parce qu'arpenter le domaine du non-être demande le retrait des facultés de la raison et le détachement du monde sensible. Aucune donnée du non-être ne peut être conçue ou décrite à partir de l'être. Les « hébétés » seraient-ils des stupides ou plutôt des gens ayant expérimenté la réalité d'une autre intelligence ? Seraient-ils des aveugles qui ne voient pas les évidences du monde superficiel ou des

⁵⁶ D'après <http://philoctetes.free.fr/parmenide.pdf>

illuminés qui voient au-delà de ce que la vue ne peut supporter, qui perçoivent l'invisible ? Seraient-ils des sourds qui n'écourent ni ne comprennent rien ou des sujets sensibles aux vibrations de l'inaudible ? Si la voie du non-être est admise en tant que sentier inexplorable, il est naturel que ceux s'y étant égarés n'aient rien à raconter, à expliquer, à dire. C'est peut-être une voie sans retour. En étant lui-même hermétique, le poème pointe subtilement, sous le vernis de la dissuasion et de la désapprobation, vers un ésotérisme bien présent et assez puissant. Lorsqu'on cri en alerte « attention au feu ! », la possibilité de s'y brûler est déjà évoquée.

Associé au « même », l'être serait l'égal à soi, tandis que le non-être serait le « non le même », c'est-à-dire la dissidence, la différence, tant par rapport à l'être que par rapport à soi-même. Bref, décalage extrinsèque et intrinsèque. Le non-être ne se saurait pas une dimension organisée autrement ou porteuse d'un autre sens, car organisation et sens appartiennent à la dimension de l'être. Le fragment VI souligne l'intention de vider de toute concordance le domaine du non-être. Et ce, en évoquant l'idée que le non-être ne s'articule pas en opposition à l'être. Le non-être n'est pas le « non le même » (ou le « n'est pas la même chose », selon les traductions). De cette perspective, paraît tout à fait logique le propos de la déesse (au fragment II) sur l'impossibilité que le non-être soit, sinon celui-ci serait déjà intégré au champ de l'être et ne pourrait pas ne pas être. En restant écarté de la portée de la pensée ou du langage, en n'étant pas, le non-être se préserve intact, il se maintient non-être. En définitive, *le non-être ne peut pas ne pas ne pas être*, idée dont l'expression en portugais devient plus concise : *o não-ser não pode não não ser*.

Parménide témoigne de la volonté humaine de scruter le mystère qui entoure et habite l'être et le non-être. Que le non-être échappe à la raison et à l'expression directe, il demeure que des émanations s'immiscent dans la sphère de l'être. Impossible de les sentir toutefois sans la suspension de la pensée, sans l'intervalle dans l'exercice de la

raison et sans un déchirement au sein de l'expérience sensible. *De la nature* décrit en poésie le tremblement humain devant ce qui ne peut être ni nommé ni conçu, mais qui peut être senti dans la transparence de son incertitude. Quoique destinée à l'échec, l'expédition aux confins de l'être est motivée par une grande liberté d'esprit.

La liberté est finalement le chemin qui mène à la révélation de paradoxes, ce dont l'effet est peut-être plus puissant que leur illusoire résolution. Inséré dans l'être, le paradoxe démarque la frontière de la pensée logique et il avertit sur l'entrée en terrain inconnu et vaste, où ne s'appliquent plus des règles ou des procédés sur lesquels plane un consensus. Le paradoxe pointe vers ce qui excède, déborde les limites convenues. Derrière le paradoxe du « non-être qui est » — sentier inexplorable, ce qui ne peut pas être connu, ni pensé, ni exprimé, tel que l'avertit la déesse dans parméniennienne — se cache un autre paradoxe : celui de présumer que tout doit être compatible avec la pensée et le langage. Autrement dit, prétendre que l'on puisse saisir le monde par la pensée contient sans doute un paradoxe antérieur. Sans recourir au terme « paradoxe », Bernardo Soares effleure la question en associant la transgression de la logique et la foi : « À mi-chemin entre la foi et la critique se trouve l'auberge de la raison. La raison, c'est la foi dans les choses qu'on peut comprendre sans la foi ; mais c'est encore une forme de foi, parce que comprendre part du présupposé qu'il existe quelque chose de compréhensible » (*LI*, § 176, p. 209)^{li}. L'effort de la pensée et le travail du langage visant à la compréhension et à la manifestation des phénomènes les plus variés ne sont pas discrédités. Toutefois, le domaine du compréhensible est admis *a priori*, même si ses frontières sont malléables et susceptibles d'être transgressées. Un problème évoqué chez Parménide dès le fragment II de *De la nature* : « En effet, c'est la même chose "penser 'est'" et "être" » (Sachot, 106). C'est-à-dire que l'existence est associée à la faculté de

penser à l'existence. Or, devant l'impossibilité de penser le non-être, ne pourrait-on pas *ne pas le penser* ?

Avouer les limites de la pensée dans son rôle d'intermédiaire entre l'individu et le monde s'avère être un acte rebelle. Apprivoiser le désir de la pensée qui veut tout comprendre, et par conséquent tout contrôler, exige un laisser-faire. Contemporain de Parménide, Héraclite (VI^e-V^e siècles av. J.-C.) aborde le thème de l'être d'un autre point de vue. Il s'approche un peu de ce lâcher-prise, dans la mesure où il convie la notion de *devenir* en formulant, par exemple, que « dans le même fleuve nous entrons et nous n'entrons pas, nous sommes et nous ne sommes pas ».⁵⁷ Héraclite s'éloigne de Parménide notamment lorsqu'il admet que l'être et le non-être peuvent coexister et coïncider. L'un n'exclut pas forcément l'autre. Héraclite accepte l'incertitude et il entrevoit le principe d'une démarche de non-savoir. Sans le besoin de concilier pensée et tout ce qui est — ne serait-ce qu'une pensée floue sur les possibilités de l'être —, la perspective d'Héraclite s'ouvre non seulement vers une réflexion, mais aussi vers un sentiment, une intuition et, pourquoi pas, une expérience du non-être. Comme si pour s'approcher de l'essence de l'être il fallait y reconnaître la part de non-être et suspendre l'intelligence qui cherche à l'atteindre. Dans cette même ligne, Marcel De Corte remarque : « À l'encontre de Parménide qui presse sa conception au point d'en faire jaillir une intrépide série de raisonnements systématiques, Héraclite est un “voyant” pur : aucune argumentation n'affleure dans son œuvre » (Corte, 189).

António Pina Coelho souligne qu'Héraclite occupe une place importante dans l'esprit de Fernando Pessoa. Spécialement parce que ce présocratique fut le premier à présenter une théorie de la connaissance servant à libérer l'homme de ses préjugés et à

⁵⁷ Héraclite, fragment 49 a, *op. cit.* in « Parménide », Annick Stevens, dans *Le Néant*, J. Laurent et C. Romano [dir.], position 637 du livre numérique.

lui donner un critère universel, « vu que l'homme, à travers son âme, participe de la parole universelle » (Coelho, [1] 48-49). Coelho poursuit :

[Héraclite] a intéressé Pessoa dans l'aspect d'inquiétude critique, d'innovation, de controverse, mais surtout dans l'affirmation de la loi universelle de l'être, qui est au centre du Tout, dominante, autosuffisante et croissante. Cette loi universelle est l'Unité du Tout — unité de la multiplicité, qui résulte de l'harmonie des opposés, tel qu'il est patent dans l'expérience acoustique (opposition du grave et de l'aigu), physiologique (femelle et mâle), géométrique (début et fin du cercle, qui coïncident). (Coelho, [1] 49)^{lii}

Plus que celle de Parménide, la pensée d'Héraclite trouve écho dans le *Livro do desassossego*.⁵⁸ Souvent on y retrouve l'articulation de la tension entre des contraires, mais une tension aboutissant à une sorte d'harmonie où les contraires s'entremêlent et contribuent à la constitution l'un de l'autre sans abdiquer de leurs prédicats respectifs. Unité et multiplicité, vie et mort, réalité et illusion, extérieur et intérieur, action et inaction, présence et absence, voilà quelques-unes de ces tensions. Bernardo Soares partage avec Héraclite l'esprit inquiet qui relativise et se méfie de toute certitude. Si pour Héraclite tout est un flux et l'être s'articule dans le devenir, pour Soares les tergiversations et les agitations de l'esprit sur l'être et le non-être s'inscrivent dans une perception de l'être : « Je ne me fais pas une idée nette de moi-même ; et pas même de celle qui consisterait à ne m'en faire aucune. Je suis un nomade de la conscience de soi » (*LI*, § 107, p. 143). Le fait de ne pas approcher la construction d'une théorie sur l'être et le non-être, et celui de plutôt vivre intensément chaque morceau de cette inquiétude existentielle, inscrivent Soares dans un flux du devenir — devenir intellectuel, devenir poétique. Si d'un côté Soares partage avec Parménide la reconnaissance du non-être et de la puissance du paradoxe, de l'autre il partage avec Héraclite le penchant *voyant*, l'harmonie des contraires et l'aveu de l'incertitude. Ceci dit, Soares ne s'attarde pas à

⁵⁸ Il convient de souligner que la publication du livre d'António Pina Coelho (1971) précède la première parution du *Livro do desassossego* (1982), dont on ne connaissait qu'une parcelle à l'époque.

corroborer ou à confronter la tradition philosophique sur l'être. Dans le *Livro*, il en propose sa propre vision. Et ce, non pas sous la forme d'une théorie, mais celle d'une expérience poétique. L'extrait suivant représente bien l'agonie d'essayer d'envisager une résolution au dilemme absolument humain de l'insurmontable emprise de l'être par le biais d'une tentative de fuite :

Qui donc me sauvera d'exister ? Ce n'est pas la mort que je veux, ni la vie : mais cet autre chose qui luit au fond de mon désir angoissé, comme un diamant imaginé au fond d'une caverne dans laquelle on ne peut descendre. C'est tout le poids, toute la douleur de cet univers réel et impossible, de ce ciel, étendard d'une armée inconnue, de ces tons pâlisant lentement dans un air fictif, où le croissant d'une lune imaginaire émerge dans une blancheur électrique et figée, découpé en bords lointains et insensibles.

C'est le manque immense d'un dieu véritable qui est ce cadavre vide, cadavre du ciel profond et de l'âme captive. Prison infinie — et parce que tu es infinie, nulle part on ne peut te fuir ! (*LI*, § 225, p. 255)^{liii}

La mort ne se présente pas comme une alternative à l'être parce qu'elle dépend de l'être dans la mesure où elle signifie la fin d'une existence, le chapitre final de l'être et le futur *avoir été*. Entre la vie et la mort, il y a un limbe qui n'adhère à aucun de ces deux états, d'où jaillit l'univers décrit comme « réel et impossible ». La simultanéité de ces deux qualificatifs suscite deux réactions : le réel *est* impossible ; l'impossible *est* réel. Deux idées apparemment très simples, mais de puissance et centralité essentielles. La réalité, comprise comme matérielle, sensorielle, rationnelle, devient la cible de plusieurs remises en question, tandis que cette autre perception de ce qu'est le réel, l'*autre* réalité du rêve ou d'un *autre être*, prend forme et charge poétique. Ce « désir angoissé » (*ânsia*) bouleversant l'existence du sujet disposé à réfléchir sur l'être émerge de la prise de conscience d'un vide, d'une absence de sens et de finalité, ce que l'extrait représente comme « le manque immense d'un dieu véritable ». L'idée du divin, si plurielle soit-elle, sert d'écran protecteur, tel un mécanisme qui détermine, organise, régule, explique et octroie une raison d'être à l'existence humaine. Or, lorsque dépouillé de ce bouclier,

l'humain doit chercher en soi-même et par ses propres moyens ce qui justifie ou ne justifie pas l'être. Sans les lanternes de la Providence, comment saisir l'étendue de la caverne ? Ceci dit, engouffrées dans « le manque immense d'un dieu véritable », ce sont la perception et l'expérience du réel qui changent. L'idée du divin donne forme et nom au vide. Bien qu'en y servant d'écran, elle n'élimine pas le vide et ne résorbe pas la question du non-être. Elle l'aide à exister.⁵⁹

Le *Livro* articule une quête existentielle. Dans ce combat, Pessoa recourt sans arrêt au paradoxe. La quête n'arrive jamais à terme, elle ne connaît pas de but à atteindre ou de tâche à accomplir. En outre, circonscrite aux limitations du langage et de l'être, la quête crée des représentations de ce qui est au-delà de sa portée, mettant en échec les bases d'une perspective plus objective : « je suis parvenu enfin, moi aussi, au vide extrême des choses, au bord impondérable de la limite des êtres, à la porte sans lieu précis de l'abîme abstrait du Monde » (*LI*, § 125, p. 159). Le plus inconcevable que les mots et images paraissent, elles transmettent un sens. Peut-être des échos venant des dernières stations desservies par les rails du langage, après lesquelles le relief des montagnes se prolonge dans l'horizon, mais les moyens d'y mettre les pieds sont autres. Le niveau d'abstraction demandé par la quête est tel que « Tout paysage n'est nulle part » (*LsI*, § a194, p. 214)^{liv}.

⁵⁹ En fait, l'idée du divin peut aussi bien creuser davantage le vide et permettre un rapport avec celui-ci, d'où émerge un clivage important : là où l'emportent la certitude, le dogme, les réponses absolues et inattaquables, prévaut la religion et les rapports de pouvoir ; tandis que là où prédominent le doute, le débat, la quête, la sensibilité au mystère et l'acceptation de son opacité, c'est le champ d'une vraie spiritualité. À celle-ci semble s'aligner, par exemple, la posture agnostique, puisqu'en s'abstenant de soutenir l'existence ou l'inexistence divine, elle laisse champs libre à la puissance de l'interrogation.

Cache-cache avec personne

Les fragments du *Livro* orbitent autour d'un noyau mystérieux, conceptuellement nébuleux, qui esquive les définitions. Si d'un côté les centaines d'extraits réunis sont à tout moment confrontés à l'impossibilité d'exprimer directement ce qu'ils prétendent exprimer — que ce soit l'être ou sa négation, l'ennui ou les couleurs d'un banal coucher de soleil à Lisbonne — de l'autre côté les extraits manifestent et provoquent un sentiment capable de traduire cette même angoisse existentielle qui les motive, les concerne et les constitue. Le langage se promène entre la complexité opaque et la simplicité déconcertante, ce dont Soares justifie l'authenticité lorsqu'il préconise « dire ce que l'on éprouve exactement comme on l'éprouve — clairement si c'est clair ; obscurément si c'est obscur ; confusément si c'est confus ; et bien comprendre que la grammaire n'est jamais qu'un outil, et non pas une loi » (*LI*, § 84, pp. 118-119)^{lv}. Sa prose, qui tantôt se dresse impénétrable telle une forteresse, tantôt assume des formes si éthérées qu'elles se dissipent, essaie de fusionner avec le sens qu'elle porte. Ainsi, la parole agit moins comme intermédiaire que comme fin. Elle ne pointe pas vers un sens existant ailleurs, elle creuse son intérieur pour créer le sens. Plutôt que représenter quelque chose, la parole chez Soares incarne et fait vivre. Elle conduit la conscience à un autre niveau d'éveil : « L'esprit le plus élevé ne fait que connaître de plus près le vide et l'incertitude de toute chose » (*LI*, § 179, p. 211)^{lvi}. Il vaut mieux reconnaître l'insaisissable immensité du mystère que se conformer à la petitesse de la certitude. Cette posture revêt une théorie du langage qui épargne celui-ci du travail mimétique de représentation de la réalité et lui confère la liberté d'élargir les limites du réel ou de créer de nouveaux réels.

Ouvrir l'esprit au vide et à l'incertitude de toute chose ne signifie pourtant pas tourner le dos à la raison. Soares ne part pas en exploration mystique, il ne se revendique pas émissaire de l'irrationnel. Le *Livro* complexifie la notion de raison dans la mesure où il acquitte celle-ci d'une logique allergique à l'incohérence et aux contradictions. En d'autres mots, la raison peut mener à l'incongruence ou à l'absurde sans s'effriter pour autant. Mais les réflexions s'appuient toujours sur l'axe de la lucidité. Les fragments se servent de mécanismes rationnels intriqués afin de mettre la raison à l'épreuve et d'explorer les limites. Le principal outil pour cela est le langage qui, même dans les vols les plus osés vers les hauteurs de l'abstrait, dépend de certaines conventions et structures pour se soutenir et fonctionner minimalement. À bien y penser, c'est une posture très exigeante envers le langage, la raison et le monde, puisque le sujet s'engage à vouloir les explorer au-delà des premières couches de sens, en y pressentant la potentialité endormie.

Ce qui donne substance au *Livro*, c'est qu'il va bien au-delà d'un exercice de pensée ou d'une inoffensive exploration du langage : sa posture intellectuelle et esthétique devant le monde élabore sa vision de l'être. L'être n'étant pas admis comme une instance achevée (ou dont l'essence serait exilée dans une transcendance absolue), l'être étant plutôt senti, conçu, élaboré et vécu comme une mouvance. Un être qui n'est pas détaché de l'expérience et qui s'accorde à une perspective phénoménologique. Le *Livro* est une mouvance vers l'être au sein de l'être. Un devenir et une quête de l'être. Bref, l'être que le *Livro* poursuit se révèle dans les imperfections de sa propre démarche :

Et moi, dont l'esprit critique, tourné contre moi-même, ne me laisse voir que mes manques et mes défauts, moi qui n'ose écrire que des morceaux, des passages, des extraits de l'inexistant, moi-même, dans le peu que j'écris, je suis imparfait à mon tour. Mieux vaudrait, par conséquent, ou bien l'œuvre achevée, même mauvaise, car ce serait en tout cas une œuvre ; ou bien l'absence de toute parole, le silence total de l'âme qui se reconnaît incapable d'agir. (*LI*, § 85, p. 120)^{lvii}

Soares se dresse en juge et bourreau de soi-même. En soulignant l'impitoyable autocritique, il laisse transparaître un trait d'ironie : l'observation sur des imperfections de l'œuvre ne peut venir que de quelqu'un qui les perçoit, quelqu'un qui remarque les points faibles parce qu'il voit au-delà. Il feint l'infériorité en dégageant de la supériorité. La symbiose entre les écrits et le sujet (« dans le peu que j'écris, je suis imparfait à mon tour ») renforce le lien entre les quêtes littéraire et existentielle. Pointer les failles, les lacunes, fait écho à une vision de l'être comme étant incomplet, inachevé, truffé de points obscurs, ténébreux. Une lutte mise en évidence à travers la prééminence des « extraits de l'inexistant », car c'est là, dans l'inexistant, pendant la promenade aux abords du non-être, que l'être se révèle. Encore, en pointant les défauts, il indique la sortie des sentiers battus et pointe vers un *autre être*. Une certaine ironie se poursuit dans la mention de « l'œuvre achevée, même mauvaise », puisque l'œuvre achevée est étanche au perfectionnement : elle est finie, ses limites sont fixées, donc elle ne laisse pas de place au peaufinage. On y entrevoit une critique de l'humain, comparable à « l'œuvre achevée, même mauvaise ». L'extrait passe ensuite à l'annulation de l'œuvre, c'est-à-dire son inexistence, impossibilité, « absence de toute parole », silence. Soit l'œuvre achevée, soit pas d'œuvre du tout. Comme s'il y avait un fossé infranchissable entre la contingence de l'œuvre et sa perfection. Néanmoins, quoiqu'implicite, il y a bien place à l'œuvre inachevée. Elle porte le sens de continuum, de flux en constant devenir qui permet une évolution précisément parce que l'œuvre demeure ouverte et bénéficie d'un espace de liberté pour se surpasser en se contredisant. Il est tout à fait génial que le texte passe sous silence la double opposition de « l'œuvre achevée, même mauvaise », à savoir, *l'œuvre inachevée, mais réussie*. Parce que, dans cette logique — d'ailleurs, transmise elle aussi avec des lacunes — l'œuvre inachevée s'approche davantage de la perfection inatteignable que de la qualité passable de l'œuvre achevée. L'œuvre inachevée absorbe

ce qui pourrait faire d'elle une *œuvre achevée et remarquable*. En laissant partiellement exposées ses propres lacunes, elle laisse entrevoir aussi le perfectionnement potentiel de l'œuvre inachevée. Alors, le flagrant silence sur l'œuvre inachevée crée exactement l'effet de creuser la lacune où ce raisonnement peut être développé. Le fragment contredit son propre argument et perce sa propre radicalité. Comme chez Parménide.

L'extrait sous-entend aussi que l'œuvre imparfaite et inachevée, née d'un assemblage de morceaux, pourrait également être considérée *œuvre* par au moins deux chemins : soit parce qu'elle est « mauvaise » en raison de son caractère fragmentaire, ses trous et manques ; soit, par le subtil rapprochement établi entre le *Livro* et ladite « absence de toute parole ». Soares emboîte le pas des désobéissants à l'avertissement de la déesse dans *De la nature*, de ceux qui daignent s'exposer à la force d'attraction du sentier inexplorable où rien ne peut être pensé et duquel rien ne peut être dit. Plusieurs paroles sont déployées pour s'approcher de cette « absence de toute parole », parce que la démarche du *Livro* ne se base pas sur la description par le biais du langage, mais plutôt sur la création d'une expérience de langage capable d'insuffler le sentiment d'un être admettant le non-être et se dépassant pour devenir autre, pour entrevoir l'être dans un sens plus large. La quête à laquelle Soares se dévoue vise à atteindre « le silence total de l'âme qui se reconnaît incapable d'agir ». Cela n'empêche pas qu'il se heurte à ses limitations, que son âme parle et que la parole soit son seul moyen d'envisager d'arriver à ce silence intérieur. Son but est certes inatteignable, mais les fragments permettent d'accompagner la traversée. Sans compter que le *héros* Soares, flottant à la dérive de soi-même, se départ des notions de but, œuvre, qualité, achèvement, et les jette à la mer. Bref, le matelot Soares veut se débarrasser des classifications superflues qui font semblant d'être l'être en le remplissant, mais qui en fait noient le non-être et donc la possibilité d'*autre être*.

La réunion des fragments ne prétend pas représenter une réalité exclusive à soi ou valide uniquement à l'intérieur de ses propres limites. Elle veut montrer qu'un grand lac n'est pas la mer. Elle revendique la langue de l'universel, acquiert la force d'un mode d'existence guidé par l'infatigable et incorrigible questionnement. Soares veut saisir des choses, mais il reconnaît l'impossibilité de le faire. Donc il réessaie, encore et encore, par différents chemins, en se laissant emporter par des courants de sentiments subis ou provoqués, d'où de nouvelles tonalités émergent et s'impriment sur la perception de la réalité. De surcroît, en étant porté par une conscience toujours éveillée, il explore la difficulté à saisir et à exprimer cette même impossibilité de saisir les choses, le monde, l'âme, l'énigme de l'être : « On dirait que je cherche, à tâtons, un objet caché je ne sais où, et dont personne ne m'a dit ce qu'il était. Nous jouons à cache-cache avec personne » (*LI*, § 63, p. 99)⁶⁰. L'analogie au jeu d'enfant traduit autant l'innocence propre à cette étape de la vie, quand prévalent le non-savoir et la fantaisie, que le caractère primitif et essentiel de la quête. Quoique ce que l'on cherche soit entouré d'une brume d'incertitude, ce non-objet, devenu à son tour l'objet d'un non-savoir, se concentre dans « personne ».

L'extrait glisse une subtile ambiguïté : on ne sait pas si l'on cherche l'*objet* « personne » ou l'objet occulte que « personne ne m'a dit ce qu'il était ». Cherche-t-on un sujet inconnu ou un objet inconnu ? Joue-t-il tout seul ou avec un « personne » générique, une absence sentie, une présence ambiguë ? L'éventuelle trouvaille de l'un ne cautionne pas la trouvaille de l'autre. L'un agirait-il en indice de l'autre ? Ici encore, le nombre d'éléments participant à l'amusette est imprécis : 1, 2 ou 3. Dans la formule du jeu lui-même, la ruse se faufile comme point crucial. D'où cet extrait du *Livro* qui résonne avec

⁶⁰ «Sou como alguém que procura ao acaso, não sabendo onde foi oculto o objeto que lhe não disseram o que é. Jogamos às escondidas com ninguém.» (*LD*, § 63, p. 101). En portugais, le premier « personne » est éludé par le sujet indéterminé associé au verbe « *disseram* ».

une importante référence dans la tradition littéraire occidentale : la rencontre d'Ulysse avec le cyclope Polyphème dans l'*Odyssee*.

Plusieurs ont vu des liens entre l'œuvre de Fernando Pessoa et l'épopée d'Homère. Une lecture d'*O Marinheiro* (« Le Marin »), texte théâtral (ou bien « drame statique », dans les mots de son auteur), écrit en 1913 et publié en 1915 dans le premier numéro de la revue *Orpheu* (Bréchon, 581-582), suggère la ressemblance entre les discours des trois « veilleuses » et le chant des sirènes dans l'*Odyssee*, de même que la figure d'Ulysse, archétype du marin, demeure implicite (Junqueira ; Neves, 191 ; 199). Mais l'exemple le plus flagrant est le poème *Ulysses* (« Ulysse ») dans le recueil *Mensagem* (« Message »). Cette épopée poétique parue en 1934, un an avant la mort de l'auteur, le seul livre en portugais que Pessoa ait publié en vie, retrace l'histoire du Portugal et en jette de nouvelles balises. Selon Cleonice Berardinelli, le recueil, considéré un poème épique-lyrique, associe le mystique et le rationnel, « [t]els contraires, apparemment inconciliables, non seulement coexistent dans le poème, mais ils sont sa propre essence » (Pessoa, 2014 : 116). Des éléments concentrés dans la figure d'Ulysse, tenu comme fondateur mythique de la ville de Lisbonne et de la nation portugaise.⁶¹ D'ailleurs, plusieurs analyses se sont penchées sur les nombreux jeux de contraste dans le poème « Ulysse », qui « proclame la primauté et la vitalité du mythe par rapport à la réalité » (Jakobson ; Picchio, 11). Et ce, dès le premier vers, « Le mythe est le rien qui est tout » (« *O mytho é o nada que é tudo*) (Pessoa, 1988 : 40-41), avec lequel dialogue de façon patente l'extrait où Bernardo Soares écrit : « [j]e peux m'imaginer être tout, parce que je

⁶¹ Selon une ancienne tradition, le nom *Lisboa* viendrait de *Ulisses*. Le nom du héros en grec étant *Odisseu*, l'évolution étymologique fit en sorte que la ville fût nommée *Olissipo*, *Olisipone*, *Ulixbona*, *Ulixisbona*, *Lixbona* et finalement *Lisboa*. Pour une perspective historique de ce sujet, voir par exemple FERNANDES, R. M. Rosado, « Ulisses em Lisboa ». *Euphrosyne*, vol. 13, Janvier 1985, pp. 139-161. Et aussi PUGA, Rogério Miguel. « A odisseia de um mito: diálogos intertextuais em torno da fundação de Lisboa por Ulisses nas literaturas anglófonas ». *Ágora. Estudos Clássicos em debate*, no. 13, 2011, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, pp. 145-175. Dans les années 1920, Fernando Pessoa a fondé une petite maison d'édition appelée *Olisipo*. Entreprise de courte durée, *Olisipo* a publié seulement cinq titres.

ne suis rien » (*LI*, § 171, p. 206)^{lviii}. La même question de « la moderne scission de la subjectivité » (Cicero, 2-3) dont l'épisode où Ulysse trompe Polyphème est paradigmatique.

Dans le périple du retour en Ithaque, après avoir passé la nuit avec sa flotte aux abords de la terre des Cyclopes — êtres monstrueux avec un œil unique au milieu du front, également appelés les « Yeux Ronds » —, Ulysse veut en connaître les habitants sous prétexte de savoir s'ils étaient « des bandits sans justice, un peuple de sauvages ou des gens accueillants qui respectent les dieux » (*Odyssée*, IX, 175-176). C'est un détour voulu, afin d'assouvir la curiosité du héros. D'éventuelles récompenses matérielles, soit en forme de cadeaux faits entre des hôtes, soit en forme de pillage, servent d'argument pour qu'Ulysse convainque ses hommes des avantages de l'arrêt. Mais au fond, les récompenses matérielles s'avèrent être un leurre dissimulant la réelle motivation : « Mais aussitôt entrés, mes gens n'ont de paroles que pour me supplier de prendre les fromages, les agneaux, les chevreaux, de vider les enclos et de nous en aller en courant, au croiseur, retrouver l'onde amère. C'est moi qui refusai ; ah ! qu'il eût mieux valu !... » (*Odyssée*, IX, 224-228). Ulysse voulait connaître le « monstre humain » qui « vivait seul, à paître ses troupeaux, ne fréquentant personne, mais toujours à l'écart et ne pensant qu'au crime » (*Odyssée*, IX, 187-189). La figure de Polyphème agit en tant qu'icône de la marginalité. Ulysse voulait s'engager dans un rapport de force avec le monstre. Plutôt que force physique, arène dans laquelle lui et ses hommes n'auraient aucune chance, il est question de force intellectuelle, notamment l'astuce. Ulysse se met volontairement dans une situation où il doit mettre à l'épreuve également la force de son caractère pour ne pas succomber à la peur. De plus, le roi d'Ithaque est attiré par le conflit avec Polyphème parce que celui-ci représente des aspects primitifs que le héros retrouve en soi-même, comme l'agressivité sauvage. Ils sont dans la périphérie de l'humanité, au creux de la

caverne du monstre qui installe à son entrée un gros rocher infranchissable (*Odyssée*, IX, 240-243). Cela les coupe du monde, obstrue la lumière, détermine les remparts d'un autre espace-temps isolé du reste. Polyphème est curieux aussi, il veut tâter Ulysse et connaître son nom, mais le héros recourt à la ruse afin de duper le monstre et sauver sa peau : « Tu veux savoir mon nom le plus connu, Cyclope ? je m'en vais te le dire ; mais tu me donneras le présent annoncé. C'est Personne, mon nom : oui ! mon père et ma mère et tous mes compagnons m'ont surnommé Personne » (*Odyssée*, IX, 364-367). L'ampleur de la ruse s'accroît lorsque d'autres Cyclopes étant venus après les cris de Polyphème décident de ne pas l'aider en raison de ce qu'il raconte :

LE CHŒUR : Polyphème, pourquoi ces cris d'accablement ?... pourquoi nous réveiller en pleine nuit divine ?... ne serait-ce ton troupeau qu'un mortel vient te prendre ?... est-ce toi que l'on tue par la ruse ou la force ?

De sa plus grosse voix, Polyphème criait du fond de la caverne :

POLYPHÈME : La ruse, mes amis ! la ruse ! et non la force !... et qui me tue ? Personne !

Les autres de répondre avec ces mots ailés :

LE CHŒUR : Personne ?... contre toi, pas de force ?... tout seul ?... c'est alors quelque mal qui te vient du grand Zeus, et nous n'y pouvons rien : invoque Poséidon, notre roi, notre père !

À ces mots, ils s'en vont, et je riais tout bas : c'est mon nom de Personne et mon perçant esprit qui l'avaient abusé ! (*Odyssée*, IX, 403-414)

Le fameux passage de l'*Odyssée* met en scène de façon exemplaire le pouvoir de la parole à articuler la non-coïncidence entre la chose et l'idée. La parole n'exprime pas directement l'objet auquel elle se réfère — décalage fondamental et inéluctable —, mais elle crée le sens. La ruse d'Ulysse fonctionne parce que le sens prévaut sur la chose. Telle que le mythe, la parole est aussi un rien qui est tout. Elle n'existe que par l'entremise de l'esprit, mais elle habite l'esprit, elle meut le monde, elle érige le langage. De même, à l'inverse, la parole est à la fois le tout qui n'est rien, comme pour les noms divins. La parole en tant que moyen à l'émergence de sentiments, de visions du monde,

d'expériences, de rapports. La parole comme enveloppe de l'insaisissable, la très fine membrane entre deux mystères.

Bernardo Soares s'identifie avec Ulysse autant qu'avec Polyphème. À l'instar du héros de l'*Odyssée* (et aussi du protagoniste du poème de Parménide), l'aide-comptable est le voyageur intrépide qui ose marcher sur les sentiers inexplorables, inspiré par sa curiosité et sa volonté de découverte, immiscées dans l'approfondissement de soi. Cependant, Soares ne cherche ni la gloire ni le destin héroïque. S'il y a prétention d'un retour, c'est le retour aux profondeurs de soi, où vibrent les notes de l'être et du non-être, d'un autre être. Soares est aussi Polyphème puisqu'il cherche à tâtons un objet qu'il ne connaît pas et joue à cache-cache avec personne. Il entend des voix qui viennent de l'extérieur et résonnent à l'intérieur de sa grotte, mais qui ne lui viennent pas en aide. Puisque Soares renferme ces forces antagoniques — en étant lui-même personne, une fois que le personnage-narrateur-auteur est dilué et disparaît noyé dans la mer de fragments —, il est le terrain de ce jeu sans vainqueurs ni vaincus, périple sans fin.

L'agent vital, c'est la parole. Elle permet à la fois de frayer le chemin et de concentrer en soi toute la dense futaie de mystère et d'incompréhension dans laquelle on s'imbrique en essayant de la frayer. C'est la lumière qui illumine la lumière. Labyrinthe à l'intérieur du labyrinthe. Enfin, la parole demeure la clef pour ouvrir la parole. Et aussi l'instrument pour deviner quoi ouvrir, sinon pour construire l'objet à ouvrir. Ainsi entourée de mystère et d'incertitude, la parole absorbe l'expérience du néant dans des formes un peu plus palpables, quoique toujours éphémères. Elle agit en guise d'enveloppe du vide intraduisible, mais dont le caractère innommable peut être véhiculé, pointé, critiqué, contemplé. La tradition dans laquelle le *Livro* s'inscrit a proposé au fil des siècles plusieurs approches à ces questions, sans en perforer l'écorce jusqu'à son noyau creux. Elles impriment de nouveaux colleurs sur l'écorce, la taillent en différents modèles et

retravaillent les manières de vêtir le mystère. Pourtant, le mystère demeure mystère. Son pouvoir d'attraction ne s'affaiblit pas. Il continue à vibrer au centre des traditions littéraire, philosophique et théologique, qui s'y relient par le fil d'un principe linguistique.

Pratique de la vie intérieure

Le 30 mars 1935, quelques mois avant son décès, Fernando Pessoa se décrivait un « [c]hrétien gnostique, et donc entièrement opposé à toutes les Églises organisées, et surtout à l'Église de Rome » (Pessoa, 2017 : 134). Malgré l'expression explicite de son rejet de l'Église catholique apostolique romaine en tant qu'institution, il est indéniable que le poète de Lisbonne s'inscrit dans une tradition de pensée ayant évolué dans le contexte d'une intellectualité chrétienne. L'émergence de la pensée chrétienne advient dans un monde sous l'importante influence de la philosophie grecque. Facteur déterminant dans cette transformation de l'épistémologie occidentale, c'est un principe linguistique qui se place comme le fil conducteur. La relation entre ces deux courants de pensée est si proche que certains estiment l'antiquité chrétienne comme la scène d'une christianisation de l'hellénisme, tandis que d'autres y voient l'hellénisation du christianisme⁶². Chez Platon, par exemple, un écart fondamental sépare le monde intelligible du monde sensible ; le même écart existe aussi entre Dieu et le monde. Chez les chrétiens, Jésus fait le pont. Chez les Grecs, c'est le *λόγος*, le *logos*. Pierre Hadot (1922-2010) observe à ce sujet :

C'est à cause de l'ambiguïté du mot Logos qu'une philosophie chrétienne a été possible. Depuis Héraclite, la notion de Logos était un concept central de la philosophie grecque, dans la mesure même où il pouvait signifier tout aussi bien

⁶² Voir la participation du professeur Olivier Boulnois à la séance académique « La relation philosophie-théologie hier et aujourd'hui » à l'Institut de France (Paris, le 9 décembre 2012), *Revue de sciences religieuses* [En ligne], numéro 87, vol. 1, 2013, pp. 93-113, p. 103. Consulté le 30 septembre 2021. Disponible sur <https://journals.openedition.org/rsr/1322> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsr.1322>

« parole », « discours » et « raison ». Tout spécialement, les stoïciens se représentaient que le Logos, conçu comme forme rationnelle, était immanent au monde, à la nature humaine et à chaque individu. C'est pourquoi, identifiant Jésus, le Logos éternel et le Fils de Dieu, le prologue de l'*Évangile de Jean* permettait de présenter le christianisme comme une philosophie. La parole substantielle de Dieu pouvait être conçue comme Raison créant le monde et guidant la pensée humaine. (Hadot, 1995 : 356)

Hadot souligne alors le rôle de Jésus comme évidence de la transcendance dans la sphère de l'immanence. Jésus représente dans l'immanence ce qui la dépasse. Pour ce faire, il incarne le *logos*, la parole, le verbe, la raison, des concepts majeurs dans la pensée grecque. Excepté que ce n'est pas une copie du même. C'est plutôt la prise de quelque chose de connu comme tremplin vers une autre pensée, qui, malgré l'aspect théologique, se confirme en tant que philosophie, applicable au quotidien. Les récits des enseignements de Jésus montrent le chemin vers la conception chrétienne du salut, mais n'en mettent pas moins l'accent sur une sagesse à être employée dans la dimension terrestre de la vie commune. En réfléchissant sur les convergences entre la philosophie grecque et le christianisme, Hadot soulève que les deux courants de pensée dépassent le domaine de la logique, de l'abstrait, de l'exercice rationnel, pour constituer une pratique :

La philosophie, à l'époque hellénistique et romaine, se présente donc comme un mode de vie, comme un art de vivre, comme une manière d'être. [...] le dialogue socratique était un exercice qui amenait l'interlocuteur de Socrate à se mettre en question, à prendre souci de lui-même, à rendre son âme la plus belle et la plus sage possible. [...] chez Socrate et chez ses disciples la philosophie est un mode de vie, une technique de la vie intérieure. (Hadot, 2002 : 295-296)

C'est-à-dire que la philosophie serait vaine si l'individu qui s'y dévoue la vivait simplement comme un élément superficiel, additionnel, superflu, propre uniquement à la sphère intellectuelle sans s'immiscer dans la réalité pratique. Donc, la philosophie comprise comme « mode de vie » passe par l'approfondissement de la connaissance de l'âme humaine et par la volonté de la parfaire, la rendre plus proche de la beauté au niveau spirituel. Connaissance et perfectionnement qui passent invariablement par la découverte

et le développement d'une « technique de la vie intérieure », comme l'indique Hadot. Ce qui se fait *avec* la parole, *par le biais* de la parole, en *méditant* sur elle, en *explorant* ses possibilités afin de trouver des jonctions entre sentiments, pensée, intuition et langage. Ou afin de jeter une lumière sur les décalages et fissures entre ces instances en continuant de s'y pencher, d'y réfléchir, et aussi de se laisser envahir par leur dévoilement graduel.

La tradition socratique privilégie les dialogues comme moyen de choix pour des réflexions et exercices de cette nature. Dans les évangiles de la Bible chrétienne, des enseignements sont partagés à travers des paraboles, genre qui explore la puissance de la parole, du récit, afin de transmettre des idées abstraites par le biais d'allégories. Dans les deux cas, la parole est un moyen de véhiculer des idées, mais aussi de susciter une compréhension émotive et, en dernière analyse, de devenir l'étincelle du vertige révélateur de la non-compréhension, vertige du contact avec ce qui excède l'entendement.

Le *Livro do desassossego* s'inscrit dans la longue tradition qui s'appuie sur la descente aux couches plus profondes de la parole afin de creuser la vie intérieure et ainsi essayer de donner une autre dimension à l'être, plus intime à son mystère. Les fragments de l'*anti-personnage-narrateur-auteur* Bernardo Soares articulent une réflexion profonde du soi à partir de la parole. L'écriture n'est pas seulement un élément important dans un mode d'être donné, elle *est* le mode d'être. Les écrits de Soares ne sont pas une représentation de sa vie ni une représentation de quelque chose d'autre, ils *sont* l'être. Les fragments *sont* Soares. Soares *est* ses écrits. Il n'existe nulle part ailleurs. Qui plus est, Soares n'existe pas non plus au fil des écrits, parce que ceux-ci révèlent l'inconstance et la fragilité de son être, en même temps qu'ils font place à un non-être qui clame l'expressivité. Ils approchent l'expérience de la négation de l'être. Les écrits de Soares existent, ils persévèrent dans l'être, en étant tout de même des hameçons lancés dans un lac à la profondeur méconnue. Parfois, l'écriture et l'être sont explicitement confondus :

Non seulement exprimer des émotions, mais aussi moduler longuement des phrases, tout cela est devenu si banal que j'écris comme on boit ou comme on mange, avec plus ou moins d'attention, mais partagé entre une indifférence distraite et une attention dépourvue d'enthousiasme et de feu. (*LI*, § 469, p. 476)^{lix}

Écrire est pour Soares un geste intrinsèque, organique. Soares n'existe que dans ses écrits, dans la parole, dans le langage. L'écriture est associée ainsi à l'acte de penser, repenser, douter, ruminer les questions essentielles de l'être, dont le mystère s'enfuit et émerge également dans des banalités. Existence contingente et dimension ontologique de l'être articulées, enchevêtrées, réfléchies. Cela sonne comme une posture philosophique, quoique Pessoa a eu le soin de se préciser lui-même comme « a poet animated by philosophy, not a philosopher with poetic faculties » (Pessoa, 2017 : 30).

À l'intersection entre la philosophie, la littérature et la théologie se place un penseur fondamental pour la modernité et important pour comprendre l'ampleur de ce que Pessoa articule dans le *Livro* : Saint Augustin (354-430). Contemporain du basculement épistémologique géré par l'Évangile, Augustin participe à la construction d'une vision du monde qui sera reconnue comme vision chrétienne, dont l'un des traits saillants est le façonnage d'une optique nouvelle sur la notion d'individu. La vision chrétienne est bâtie dans la foulée d'une tradition qui valorise beaucoup le poids de la parole et y donne une nouvelle dimension. Dans la préface de sa traduction de *Les Aveux* (œuvre plus communément connue sous le titre de *Confessions*), Frédéric Boyer affirme :

La question sous-jacente, et qui est finalement au cœur du processus de transformation de soi que décrivent les treize livres des *Aveux*, est la question de la littérature. Le monde de l'Antiquité tardive est un monde de passages et de traductions. Cicéron, Quintilien ont traduit et adapté la littérature grecque classique. Le concept même de *classique* naît dans la Rome du II^e siècle. Rome entend également rivaliser avec l'héritage hellénistique. L'*Énéide* de Virgile tentera de récupérer, de déplacer et de recréer l'épopée homérique. Les grands auteurs latins adapteront la terminologie philosophique grecque. Savoir écrire et parler, avoir une connaissance approfondie des textes anciens et classiques, des fables et des histoires, est indispensable à une certaine inscription de soi dans le monde. *Les Aveux* témoignent de l'importance de cet enseignement de la littérature par ceux qu'on appelait à l'époque des *grammairiens*, dans le système

éducatif de l'Empire. La littérature, à l'époque d'Augustin, est devenue le champ dans lequel s'exerce la quête de soi et de la vérité. (Augustin, 52-53)

Alors la parole donne une assise dans le monde, tant du point de vue social et culturel que symbolique et existentiel. Le monde assiste à la naissance d'une nouvelle façon de penser, d'un nouveau rapport à l'être, d'une nouvelle appréhension de la transcendance. Qui plus est, d'une nouvelle façon de s'insérer dans le monde par le biais d'une subjectivité scindée et multiple. Boyer poursuit :

Cette lente révolution qui associe la littérature au test affolant de se dire soi-même et qui bouleverse l'héritage des textes eux-mêmes, c'est la révolution chrétienne qui, d'une certaine façon, triomphe en cette fin de IV^e siècle avec Augustin.

Cette idée d'être une personne singulière, c'est-à-dire un soi qui s'avoue soi-même, s'est greffé sur l'histoire du christianisme, sur l'histoire de cette secte juive marginale et persécutée dans l'Empire, qui allait devenir religion universelle, précisément à l'époque d'Augustin. Cette bizarrerie chrétienne, aux yeux de beaucoup de gens dans l'Empire, n'a été longtemps que paroles magiques, manducation de chair et remords, aveux déments et dévoration de l'autre absent.

Mais si l'on a tenu à cette voie-là, c'est précisément parce que l'on a tenu à se dire autre. Pour se dire, il faudra avouer l'autre que nous sommes devenus. Cette altérité mouvante sera en quelque sorte la garantie de notre identité nouvelle. Mais aussi fêlure presque sanglante d'une usurpation de soi par soi. La fiction de notre propre nuit intime.

Nuit de la médiation et de l'invention de soi. (Augustin, 53-54)

Augustin a élevé l'exercice de la parole à un niveau jusqu'alors inédit. Il introduit des concepts à travers des récits paradigmatiques. Dans *Les Aveux*, il tisse un récit de soi pour approfondir les couches de sa vie intérieure et ainsi aborder des questions au-delà de sa sphère individuelle. Il explore l'âme humaine, l'économie des passions, le rapport à l'ineffable. Selon plusieurs auteurs, dont Mikhaïl Bakhtin, Augustin fut le précurseur d'un nouveau genre littéraire, le *roman autobiographique*, modalité d'expression mettant l'accent sur l'intimité, l'écriture de soi, le sujet qui s'interroge sur qu'est-ce qu'il est, inaugurant ainsi la littérature de la solitude, de la tristesse, du silence (Macêdo ; Vieira,

124-125). En dépit du fait que le *Livro* ne soit pas un roman, ni un cahier, même pas un livre, Pessoa y glisse un indicatif net de l'influence augustiniennne :

J'envie — sans bien savoir si je les envie vraiment — ces gens dont on peut écrire la biographie, ou qui peuvent l'écrire eux-mêmes. Dans ces impressions décousues, sans lien entre elles (et je n'en souhaite pas non plus), je raconte avec indifférence 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.

(*LI*, § 12, p. 51)^{lx}

La présence de « Confessions » en majuscule dans l'extrait dénote une allusion de Fernando Pessoa à l'œuvre d'Augustin, sans que celui-ci ne soit mentionné.⁶³ Si l'on admettait que Pessoa ait voulu, en fait, rappeler l'œuvre homonyme de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), le titre choisi par le philosophe suisse est également une référence au texte d'Augustin. Ils appartiennent à une lignée de textes. Le lien entre le genre littéraire inauguré par Augustin et l'œuvre de Pessoa est reconnu. En guise d'exemple, l'*Oxford Companion to Autobiography* contient un chapitre entièrement dédié à l'écrivain portugais. Auteur du chapitre et l'un des traducteurs du *Livro do desassossego* vers l'anglais, Alfred MacAdam adopte cependant une perspective trop large en soutenant que « [a]utobiography for Pessoa is nothing more than the process of producing alter egos, other selves who could be anything at all » (DiBattista, Wittman, 143). MacAdam fait référence à toute la production littéraire de Pessoa, avec un bémol sur les échanges épistolaires, qu'il soutient être la place où Fernando Pessoa se révèle le plus, quoiqu'en étant quand même l'hétéronyme Fernando Pessoa. Il demeure que la formule

⁶³ Le seul moment dans l'ensemble de son œuvre poétique où Fernando Pessoa cite nominalement saint Augustin est le poème *Gostava de gostar de gostar* (« J'aimais aimer aimer ») de l'hétéronyme Álvaro de Campos. Le dixième vers, « *Nondum amabam et amara amabam* (Santo Agostinho) », reprend la formule en latin inscrite au début du Livre III des *Confessions*, que Frédéric Boyer traduit par : « Je n'aimais pas encore mais j'aimais aimer » (Augustin, 113). L'autre moment où le nom d'Augustin est évoqué, mais cette fois-ci dans des notes éparses à saveur philosophique, Pessoa indique des références tirées du livre *De Libero Arbitrio*, que le Portugais semble avoir utilisées pour soutenir que « [t]he bad belong necessarily to the whole of the universe which is perfect; because this whole demanded that all possible beings, in all possible degrees, should be produced » (Pessoa, 1968 [2] : 204).

« *autobiografia sem factos* » (« autobiographie sans événements »), présente dans l'extrait supra-cité, résonne à un tel point que quelques éditions du *Livro* l'affichent comme l'épithète de l'œuvre (c'est le cas de l'édition organisée par Richard Zenith, référence principale dans la présente thèse).

Les résonances entre *Les Aveux* et le *Livro do desassossego* sont nombreuses. Tant pour Augustin que pour Pessoa, il s'agit d'un individu perdu, angoissé, engouffré dans ses dilemmes. Chez Augustin, l'individu perdu *se retrouve* en Dieu, dans la quête (bien qu'erratique) de Dieu, dans l'église ; chez Pessoa, l'individu perdu réfléchit sur son errance et sur le fait d'être perdu, pourtant, il n'y a pas de salut à l'horizon. Le *Livro* reprend des thèmes développés chez Augustin, mais dans une perspective laïque, puisqu'il n'adhère à aucune institution religieuse et ne prône aucune croyance — quoique son attirance pour l'énigme de Dieu soit évidente. Augustin n'édulcore pas les malheurs de son errance durant ses interpellations à Dieu : « Où étais-je, moi, quand je te cherchais ? Tu étais devant moi mais je m'étais séparé de moi. Je ne trouvais ni moi ni encore moins toi » (*Les Aveux*, livre V, § 2, p. 171). Boyer précise que « Augustin s'adressera à Dieu pour dire : mon voyage c'est retourner à toi, en toi, vers toi. Il ne s'agit pas tant de raconter sa vie que d'inaugurer sa nouvelle vie dans l'écriture, dans la fiction poétique de récits dont l'acte majeur est de reconfigurer poétiquement sa propre existence » (Augustin, 19). La substance de cette nouvelle vie est la parole. Ce qui met le *Livro* dans le sentier ouvert par Augustin n'est ni le style ni le rapport à la question du divin, mais la quête :

Augustin n'est pas le premier à raconter sa vie ni même le premier à écrire ses aveux. Mais il est sûrement le premier à être capable d'exprimer le débordement de l'angoisse, cette horreur de soi et de l'existence familière qui nous prend soudain à la gorge jusqu'à presque détruire notre conscience de nous-mêmes quand nous sommes happés par le désir de changer, d'être meilleur et de devenir autre. (Augustin, 21)

Si d'un côté les fragments du *Livro* ne donnent pas d'indices d'un Soares voulant *être meilleur*, d'autre côté le désir de *devenir autre* se colle à lui. En fait, Soares est conscient d'avoir cet autre déjà en lui — *plusieurs autres*, d'ailleurs. Il entreprend la quête d'approfondissement du soi, il la met en mots. Il écrit les sentiments et impasses inhérents à ce mouvement, la difficulté à les expérimenter, et même la difficulté à en exprimer la difficulté. Pour Augustin, cet autre essentiel enfoui dans le moi, c'est Dieu : « Tu étais plus intérieur que mon intimité » (*Les Aveux*, III, § 11, p. 125). Pour Soares, c'est une absence intérieure qui néglige Dieu : « Je me sépare de moi-même, et constate que je suis le fond d'un puits. Celui que je n'ai jamais été est déjà mort. Celui qui j'aurai dû être a oublié Dieu. Rien d'autre que cet interlude vide » (*LI*, § 401, p. 415)^{lxi}. La vision du vide et la résignation qui en découle se font noter aussi dans le fragment intitulé *Fragmentos de uma autobiografia* (« Fragments d'autobiographie »), quoiqu'elles mènent la pensée et l'expérience esthétique encore plus loin : « Je trouvai peu à peu au fond de moi le chagrin de ne rien trouver au-dehors. [...] Du peu auquel j'assistais, je me suis appliqué à retenir cela seul qui pouvait, par un jeu de reflets lointains et mensongers, se prolonger le plus profondément en moi » (*LI*, § 251, pp. 277-278)^{lxii}. Le demi-hétéronyme manifeste l'exploration d'une intériorité qui s'élargit et s'épanouit dans l'expression textuelle, en jetant lumière du même coup sur l'optique d'une extériorité qui n'existe que moyennant le rapport à l'intériorité. En fait, l'extériorité n'existe que *dans* l'intériorité.

Soares et Augustin scrutent les profondeurs de l'intériorité par le biais d'une notable capacité d'exprimer le « débordement de l'angoisse », une angoisse palpable qui s'épanouit et s'aggrave dans la parole. Une force nouvelle luit d'une étrange lumière au cœur de cette angoisse, comme dans la paraphrase que Boyer fait d'Augustin : « Je vis de ne pas vivre. Je cherche quelque chose de ne rien vouloir trouver » (Augustin, 17). Leur moyen d'exister gravite autour de la parole. L'écriture ne se restreint pas à un outil

intermédiaire servant à véhiculer des données objectives, renseigner sur des sentiments ou simplement à rendre compte de faits et d'événements. L'écriture *est* l'événement. Elle est la scène, le lieu, le temps, le tempo, l'artiste et l'élan d'une transformation. L'écriture de soi permet la découverte ou plutôt la construction d'une altérité. C'est la construction du soi en étant un autre et en transformant le soi qui écrit. Augustin enfile les morceaux de son existence dans un récit unique. Soares laisse ses fragments en désordre.

En inaugurant le « modèle de fiction vraie », selon Boyer, Augustin « inscrit alors dans la littérature l'exigence de formulation d'une vérité sur soi » (Augustin, 33) et, poursuit-il, « Augustin ne se contente pas de raconter qu'il a changé. Pour nous, son récit est lui-même ce changement » (Augustin, 49). Quoiqu'Augustin ait historiquement existé, ce qu'il écrit, son récit de soi, n'a pas forcément la prétention de correspondre à la réalité des faits, et cela n'a guère d'importance. Dans le cas du *Livro*, en dépit des similitudes entre Bernardo Soares et Fernando Pessoa, l'aide-comptable n'est pas un personnage de l'Histoire, mais l'accent repose sur sa quête de soi mêlée à la quête de vérité, la manifestation d'une individualité qui pense et exprime des choses universelles sur l'âme et sur l'être, et qui expose les cicatrices de son combat avec le langage. Tant pour Augustin que pour Soares, l'écriture est un acte qui se confond avec leur essence et donne assise à leur place dans l'être. La conversion d'Augustin, moment crucial de *Les Aveux* — mise en mots au livre VIII avec exaspération, puis étonnement, joie et apaisement — a lieu dans son récit, elle est vécue dans le texte, elle est soudée à une poétique. Il n'y a pas de moment de conversion chez Soares. Et même les *confessions* présentes dans le *Livro*, par ailleurs, sont d'après Zenith dépouillées d'espérance, de désir de rémission, de salut, d'apitoiement sur soi ou de connotation religieuses. Elles ne *confessent* que dans le sens de *reconnaître*, reconnaître surtout le chaos de son monde intérieur (*LD*, p. 30 ; *LI*, pp. 17-18). Zenith met en exergue l'extrait du *Livro* où Soares

confesse : « Je suis, en grande partie, la prose même que j'écris. [...] Je suis devenu un personnage de roman, une vie lue. Ce que je ressens est seulement ressenti (bien malgré moi) pour qu'il soit écrit que cela a été ressenti. » (*LI*, § 193, pp. 223-224)^{lxiii}. En fin de compte, tout revient à une expérience de langage.

L'attachement primordial du mode de vie de Soares à l'écriture n'est pas gage d'une expérience agréable, réconfortante, plaisante ou satisfaisante. Au contraire, écrire est synonyme de blessure, de déchirure, de prise de conscience sur l'ampleur de sa propre souffrance. Elle signifie aussi se laisser emporter au front de bataille où se déroule l'affrontement avec les chimères intérieures. C'est une action qui donne mouvement à toutes les instances de son être. Écrire ne fait pas juste mouvoir son être, mais le justifier et l'incarner pleinement. L'être de Soares est dans la parole, dans le langage, il est le langage. Le langage est son être, tout son être. Même la pensée sur ce qui dépasse son être, par le biais de réflexions qui sonnent absurdes et heurtent la logique, c'est l'œuvre du langage. L'élément déclencheur du vertige du non-être, de la subtile perception d'un autre être, est langage. La base de toute cette existence demeure le langage. La parole met Soares en contact avec le beau et le sublime tout en étant à la fois source de chagrin, de tristesse et de bouleversements, scène de combats internes et d'altercations avec les spectres du monde extérieur. Sculpter la parole, s'y perdre, c'est le seul mode de vie que connaît Soares, incontournable, et duquel le sevrage est impossible :

J'éprouve le besoin soudain, au milieu de ces entretiens avec moi-même qui forment la trame de ce livre, de parler avec quelqu'un d'autre, et je m'adresse à la lumière flottant, comme en ce moment, sur les toits de la ville, qui semblent mouillés sous cette clarté oblique ; à la douce agitation des arbres qui, haut perchés sur les pentes citadines, semblent tout proches cependant, et menacés de quelque muet écroulement, avec pour lettres les fenêtres où le soleil déjà mort pose une colle humide et dorée.

Pourquoi donc écrire, si je n'écris pas mieux ? Mais que deviendrais-je si je n'écrivais pas le peu que je réussis à écrire, même si, ce faisant, je demeure très inférieur à moi-même ? Je suis un plébéien de l'idéal, puisque je tente de réaliser ; je n'ose pas le silence, tel un homme qui aurait peur d'une pièce obscure. Je suis comme

ceux qui apprécient davantage la médaille que l'effort, et qui se parent des plumes du paon.

Pour moi, écrire c'est m'abaisser ; mais je ne puis m'en empêcher. Écrire, c'est comme la drogue qui me répugne et que je prends quand même, le vice que je méprise et dans lequel je vis. Il est des poisons nécessaires, et il en est de fort subtils, composés d'ingrédients de l'âme, herbes cueillies dans les ruines cachées de nos rêves, coquelicots noirs trouvés sur les tombeaux de nos projets, longues feuilles d'arbres obscènes, agitant leurs branches sur les rives sonores des eaux infernales de l'âme.

Écrire, oui, c'est me perdre, mais tout le monde se perd, car vivre c'est se perdre. Et pourtant je me perds sans joie, non pas comme le fleuve qui se perd à son embouchure — pour laquelle il est né, encore inconnu —, mais comme la flaque laissée dans le sable par la marée haute, et dont l'eau lentement absorbée ne retournera jamais à la mer. (*LI*, § 152, pp. 185-186)^{lxiv}

Soares se rend aux aveux. Il avoue le *Livro* comme la série de conversations de soi-même à soi-même, par le biais de la parole écrite, sentie, forgée, soufflée, feinte. Les révélations de soi à soi se font dans une ardeur qui exige des intervalles. Or tout se passe dans la sphère du moi. Le besoin — également un désir — de « parler avec quelqu'un d'autre » est celui de se connecter au monde extérieur, de l'appréhender sous une forme soi-disant pure et immédiate. Sauf que cela se fait toujours avec la participation du moi, qui, peut-être inconsciemment, choisit les cibles de l'observation, en dégage certains éléments et caractéristiques et les interprète au gré d'une sensibilité singulière. Le moi veut parfois (et soudainement, donc sans préambule ni préméditation) fuir le soi et transférer les rênes du discours à quelqu'un d'autre, mais les possibilités qui se présentent ne percent pas la boule de l'intériorité. Les fugues internes où le contrôle de la perception échappe au moi existent, mais il y a toujours perception, et ce, à partir d'une perspective. Y compris lorsque la perception semble s'affadir vers cet idéal de contact sans intermédiaire avec le monde, il en demeure la perception sur l'affaiblissement de la perception, vécue finalement comme transformation de la perception, changement de prisme. Le moi arrive à trouver ce quelqu'un d'autre en soi-même (puisque'il est déjà plusieurs à la fois) pourvu qu'il se libère à ces fugues internes qui ne font qu'élargir son intériorité et rendre plus profonde l'inévitable pratique de la vie intérieure. L'absence y est enfouie.

Soares se résigne à son incapacité de devenir meilleur. Devenir *autre*, oui, cela figure dans l'horizon parce que *l'autre* et *les autres* s'éparpillent dans l'espace du moi, mais *meilleur* reste au-delà de sa portée dans la mesure où elle s'attache à son incapacité à écrire mieux. Les limites de l'être sont les limites du langage. Sans compter que l'idée de devenir meilleur pose le problème du paramètre. Qu'est-ce que signifie *meilleur* ? Par rapport à quoi ? Sous quel critère ? À quelle fin ? De même, c'est quoi *écrire mieux* ? Serait-ce l'expression objective et fidèle aux faits, aux données ? Serait-ce hausser l'écriture à la qualité de vitre transparente par lequel on accède à la vérité ? Est-ce une question de style, ou de beauté ? La question « Pourquoi donc écrire, si je n'écris pas mieux ? » sonne comme une provocation : est-ce qu'être meilleur est vraiment possible ? Si oui, quoique Soares n'y croie pas, est-il vraiment envisageable ? souhaitable ? important ? Vu qu'être et écrire s'enchevêtrent, puisqu'il n'arrive pas à écrire mieux, va-t-il arrêter d'écrire et donc arrêter de vivre ? Par ricochet, c'est la question de *vivre mieux* qui est mise en échec. Qui sinon soi-même détermine l'être du sujet qui vit, écrit, est ? Le paramètre primordial est probablement celui du respect du moi à son essence. Lorsqu'il s'agit d'écriture, de langage, d'être, y a-t-il d'idéal absolument parfait à la portée de l'homme ? Soares ne cesse de souligner l'imperfection humaine. S'acharner à vouloir être meilleur représente la faiblesse de ceux qui vivent mal avec leurs insurmontables insuffisances. Pour paradoxal que cela paraisse, en étant souvent impitoyable avec soi-même, Soares projette une énorme acceptation de soi, parce qu'il accueille sa souffrance et en explore la beauté.

Se disant « inférieur à moi-même », Soares renverse l'acception habituellement péjorative de l'infériorité. Au contraire, l'écriture le place dans cette position inférieure d'où il peut voir l'étendue de son intériorité. Comme quelqu'un qui descend aux profondeurs de la mer et découvre une vaste ampleur indiscernable de la surface. L'espace

s'élargit. L'intériorité s'accroît, s'étend, gonfle. En écrivant et en demeurant « très inférieur à moi-même », ce qui a lieu est une formidable expansion du moi à travers la découverte de l'ignorance de soi-même. L'écriture ne remplit pas la vie intérieure, plutôt, elle l'étire, elle pointe vers les régions inconnues éclatant à l'intérieur du moi. Comme les points soulignés par Boyer sur la démarche d'Augustin, celui-ci ayant créé une langue obscure, une langue basse, pour raconter la bassesse et l'obscurité de soi afin de finalement accepter ce qu'on n'est pas (Augustin, 36 ; 48)

Associer l'écriture à l'abaissement joue un rôle similaire au traitement donné à la notion d'infériorité. Il convient de signaler que le terme original en portugais étant traduit comme « m'abaisser » est *desprezo-me*. Autant le verbe (*desprezar*) que le nom (*desprezo*) évoquent le sens de rabaissement, de jugement défavorable, de dévalorisation, mais aussi l'idée d'une aliénation, d'une séparation des parties de soi alors considérées jetables, puis d'un nettoyage. À l'instar de l'intention et de l'action purificatrice d'une catharsis. En outre, le *desprezo* suggère la volonté d'oubli. Le moi reconnaît en soi quelque chose qu'il aimerait oublier, refouler, mais dont les traces sont inévitables et persistantes. Alors, le moi qui écrit vit une scission interne, dont le résultat n'est pas étranger à l'idée de multiplication déjà présente aux premiers paragraphes de l'extrait. L'autodépréciation flagrante s'accompagne du geste d'écarter des choses, de laisser des choses derrière, ce qui est propre d'un processus de transformation de soi. Chez Augustin, la transformation est évidente et racontée suivant une certaine chronologie narrative. Chez Soares, elle est plus subtile sans être pour autant moins puissante. La transformation est dispersée, elle ne suit pas une ligne directrice, les fragments contiennent des ruptures internes en même temps que leur ensemble compose cette espèce de fermentation existentielle. Augustin et Soares boivent dans la même source, le pouvoir de la parole, qui comprend son lot de risques. Soares n'arrive pas à sevrer son *vice*, qui le répugne

autant qu'il l'approche des aspects les plus intimes et redoutables de son moi, des plus beaux aux plus déplorables, des plus valeureux aux plus ignobles. Comme tous les vices, le vice d'écrire procure une sensation de bonheur, procure du plaisir, même si avec le temps les sensations agréables deviennent chaque fois plus fugaces ; la conséquence est souvent le désir chaque fois plus féroce de doses plus fortes. Le cas de Soares s'aggrave puisque « le vice que je méprise et dans lequel je vis » est intrinsèque à son être. Soares ne supporte pas de faire semblant de ne pas voir ces souffrances, ou faire semblant de ne pas se sentir attiré par l'absence vibrante en son sein. Il vit profondément, il ne peut pas s'empêcher d'ouvrir de nouveaux sentiers dans son intériorité par de douloureux coups de machette. Cela fait partie de son essence, de son expérience dans l'être : aller plus loin, plus bas, se heurter, se salir, mais aussi se permettre de s'émerveiller au-delà de la superficialité et de la médiocrité. Il vit de la seule manière qu'il peut être.

Dans son âme se trouvent la maladie et la panacée. La douleur et le bonheur. Ce n'est pas une question d'autosuffisance ni de détachement complet du monde, mais plutôt de reconnaissance (pour ne pas dire de confession) que toutes les perceptions, toutes les réflexions sur le moi et sur le monde, tous les sentiments et expériences passent par le filtre de l'âme, qui en devient la scène. L'âme est la vie intérieure. Âme, langage et être marchent ensemble. Le moi peut vouloir éviter de se brûler dans les « eaux infernales de l'âme », toutefois il ne peut pas les négliger, il est sensible à la température et à l'odeur sulfurique de ces ruisseaux fumants qui coulent en lui. L'enfer du doute, de l'incompréhension, des sentiments inexplicables autant qu'indomptables, n'est nulle part d'autre que dans son intériorité. C'est le rapport à l'inconnu qui se révèle de façon d'autant plus prégnante par l'aveu de la peur du silence, « tel un homme qui aurait peur d'une pièce obscure ». C'est la peur de l'absence de langage, reflétant également la peur du non-être. À la fois crainte, répulsion et attrait. Le moi reconnaît bien la noirceur du

silence à l'intérieur de soi-même. Silence, non-être, inconnu, ils font tous partie du moi. Échafauds de l'âme. Il y a de la beauté dans l'aveu de cette peur enfantine exposant une fragilité en même temps qu'elle glisse l'attirance vers ces zones de l'inconnu qui fleurissent dans le creux de la vie intérieure.

Le dernier paragraphe du long extrait susmentionné parachève l'indissoluble lien entre l'écriture et l'être. L'errance est vue avec fatalisme. Plonger dans les abîmes du langage à travers l'écriture ne pourrait pas l'éviter. Mais rester en surface ne l'évite pas non plus. Parce qu'ainsi se présente la vie. Tant qu'à errer et à souffrir, pourquoi ne pas respecter les clameurs de la voix interne et y aller jusqu'au bout ? Se perdre signifie aussi s'exposer au risque de découvrir de nouveaux lieux et de dilater la réalité. Se perdre signifie devenir à l'aise avec le malaise d'être conscient de l'absence fondamentale au sein de l'être. Se perdre signifie ne pas trouver et se rendre compte que trouver confine et importe peu. Posture inquiète partagée avec Augustin dans ses conversations adressées à Dieu : « Si quelqu'un ne comprend pas, je n'y peux rien. Quelqu'un devrait se réjouir au contraire d'avoir à s'interroger. Il devrait se réjouir au contraire et préférer ne te trouvant pas te trouver, que te trouvant ne pas te trouver » (*Les Aveux*, I, § 10, p. 70). Différemment d'Augustin, qui projette en Dieu et dans l'église les figures d'un père et d'une mère accueillants, Soares se voit laissé à son compte. L'extrait finit sur un ton d'abandon. Quoique résignée, la souffrance est palpable. L'image de la flaque d'eau salée que la mer expulse et qui disparaît pousse loin de soi pour disparaître tranquillement évoque un enfant pleurant sa solitude. La figure d'une petitesse désemparée. C'est aussi l'image d'une autonomie gâchée, devenue échec. Cela fait résonner en même temps la rupture et le désir impossible de revenir à l'absence originelle. Soares a conscience de cette impossibilité et il ne peut pas revenir à l'allègre ignorance de ce fait. Pas de retour au stade antérieur à la connaissance de l'inépuisable méconnaissance du moi. Pas de

consolation à la découverte du manque de sens de l'existence. Il ne lui reste qu'errer, « car vivre c'est se perdre ».

La quête — erratique, inexorable et interminable — évolue au milieu des nuances et possibilités du langage. Elle conduit vers des zones obscures du moi et creuse la vie intérieure, élargissant le moi qui assiste du même coup à sa déformation et à son effritement. Bref, à sa transformation, telle une flamme inextinguible. Le point crucial, c'est que la pratique de la vie intérieure s'attache à l'écriture. Elle se déroule dans l'écriture, dans l'exercice du langage. Dans l'écriture de la vie intérieure — qui au lieu de simplement décrire celle-ci, la crée et lui donne forme —, langage et être se confondent, ils fusionnent. La sphère de la vie intérieure demeure la caisse de résonance de la réflexion sur l'être. Plus la caisse est creuse, plus elle résonne. En définitive, pratique de la vie intérieure, langage et réflexion sur l'être vont de pair.

L'écriture s'approprie la parole. Ou peut-être est-ce le contraire, l'écriture laisse la parole parler, lève les barrages contrant sa manifestation. Car la parole existe même dans son silence. Intimes, la parole et l'être font un. Je reprends Hadot : « le prologue de l'*Évangile de Jean* permettait de présenter le christianisme comme une philosophie. La parole substantielle de Dieu pouvait être conçue comme Raison créant le monde et guidant la pensée humaine » (Hadot, 1995 : 356). Voici les versets auxquels il se réfère :

Au principe était la parole, la parole était chez Dieu et la parole était Dieu.

Elle était au principe chez Dieu.

Tout a existé par elle et rien de ce qui existe n'a existé sans elle.

En elle était la vie et la vie était la lumière des hommes.

La lumière brille dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas trouvée.

(*Jean*, I, 1-5)

La question du principe linguistique non seulement persiste, elle s'accentue. Comme le souligne Hadot dans une citation déjà mentionnée, l'ambiguïté, voire la plasticité sémantique du mot grec *logos* est un important pivot du passage de l'hellénisme à la

chrétienté naissante. La force du langage est manifeste et invite à une réflexion accrue. Le prologue de l'*Évangile de Jean* complexifie de la notion d'intériorité, analogue à l'idée que Soares en fait au long du *Livro*. En d'autres termes, c'est une intériorité sans bornes, *a priori* étrangère à la notion élémentaire d'intériorité comme conceptualisation d'un espace cerné de certaines limites. Cependant, rien ne semble contenir son expansion. Plus que cela, cette singulière intériorité se contient elle-même en même temps qu'elle se déborde en soi-même. Le premier verset expose la nature de la parole déclinée en trois dimensions : le temps, l'espace, l'être. En admettant le temps sur un plan autre que le chronologique, historique, séquentiel, mesurable, la parole est à l'origine de tout, elle déclenche le début absolu. En un mot, elle est le socle atemporel, qui à la fois inaugure et soutient le plan temporel. Certes, la formulation évoque le premier verset de la Bible hébraïque (l'Ancien Testament chrétien) : « Au commencement Élohim créa les cieux et la terre. » (*Genèse*, I, 1). Le prologue de l'*Évangile selon Jean* ne réfute ni ne rectifie le récit de la *Genèse*, il s'insère dans la même tradition, mettant en avant-plan le rôle de la parole. Ensuite, en comprenant Dieu comme l'étendue sans bornes, totalité absolue, le verset se poursuit en soulignant que la parole se trouve en Dieu. Elle est avec Dieu, c'est-à-dire une relation d'attachement autant que de distinction. Puis c'est le moment de la chute du verset, sa partie la plus prégnante, qui dévoile, comme un retour à l'origine, la dimension de la parole dans sa plus haute grandeur : elle remplit l'espace infini au point de se révéler être, en fait, cette même dimension qu'elle remplit. Certes, la notion apportée avec *remplir* présuppose celle de la finitude. Alors au lieu de *remplir*, il vaudrait mieux dire que la parole *constitue* l'espace infini. La parole est Dieu. La parole est le temps et l'éternité, l'espace infini et la réfutation de l'espace, l'être et le non-être. Parole et Dieu s'accordent, Dieu est parole. Pourtant, ce n'est pas écrit que la parole soit Dieu dans sa totalité. La parole participe et advient de la nature divine, mais le verset ne résume pas

Dieu à la parole. Que cela secoue les structures du raisonnement logique, ce n'est alors que l'indice d'une réalité supérieure transposée et susceptible d'être plutôt sentie que comprise, réflexe de la puissance symbolique du texte. Dans son *Traité sur l'Évangile de Saint Jean*, en supposant l'apôtre Jean comme l'auteur du livre, Augustin reconnaît l'humanité de celui-ci, donc sujet à des imperfections et failles, mais il le reconnaît comme un homme étant inspiré, « inspiré d'en haut » : « il n'a pas dit tout ce qui est ; mais ce que l'homme peut dire, il a dit ». ⁶⁴ Alors, pour Augustin, le texte johannique établit une frontière du langage lors qu'il en explore la puissance évocatrice. Que le texte *dise* quelque chose, cela ne signifie pas que ce quelque chose soit mis en évidence ni n'en restreint les interprétations. Que la parole introduise le champ de l'absurde, qu'elle provoque des questionnements et sentiments, qu'elle laisse entrevoir une étrange et insaisissable lumière, voilà sa force.

Les versets 2 et 3 du prologue renforcent le fait que la parole et l'être entretiennent une relation d'attachement, sinon de dépendance. La parole étant chez Dieu, cela place le langage au rang d'attribut divin : la parole émerge de Dieu en même temps qu'elle en fait partie. Elle émane de Dieu, sans en sortir ni le soustraire de quoi que ce soit. En postulant que « Tout a existé par elle [la parole] et rien de ce qui existe n'a existé sans elle », le texte attribue à la parole le rôle d'admettre l'être, d'agir en tant que le véhicule unique de l'existence. Pour déjouer l'apparent dérapage qui mettrait la parole dans une place d'antériorité et de supériorité par rapport à Dieu, il suffit de soulever l'argument que Dieu est la source inépuisable de la parole et, surtout, de souligner que Dieu dépasse la dimension de l'existence : il n'est ni dans l'être ni dans le non-être. Il est ailleurs, dans une dimension autre, à lui, à laquelle on ne peut se référer qu'à travers des tentatives de

⁶⁴ *Traité sur l'Évangile de Saint Jean – Traité I, § 1* (dans *Traité sur Saint Jean*), disponible sur <https://www.bibliotheque-monastique.ch/bibliotheque/bibliotheque/saints/augustin/jean/tr1-10/tr1.htm> (consulté le 11 août 2022).

représentation du néant. Dans ce sens, la correspondance du texte de l'*Évangile de Jean* avec la *Genèse* se poursuit : « La terre était déserte et vide. Il y avait des ténèbres au-dessus de l'Abîme et l'esprit d'Élohim planait au-dessus des eaux » (*Genèse*, I, 2). La parole forge une symbolique du néant afin d'y rapprocher l'esprit. Le plus important est la création d'un espace symbolique dans lequel intervient la parole. Elle était déjà en Dieu (Élohim) avant qu'il ne la prononce pour la première fois, au troisième verset : « Élohim dit : "Qu'il y ait de la lumière !" et il y eut de la lumière » (*Genèse*, I, 3). De même que dans la *Genèse*, au prologue de l'*Évangile de Jean*, la parole est porteuse et créatrice de la lumière. Certes, le texte du Nouveau Testament contient le germe de l'avènement du Christ — ce n'est pas le cas de la *Genèse* — mais il s'appuie sur une tradition et en propose une continuité. La parole demeure souveraine. Elle est intimement liée à l'être, elle crée à l'intérieur de soi l'espace de toutes les possibilités, y compris de sa négation. Fernando Pessoa en fait pareil usage. Son rapport avec le monde, l'être, l'opacité originelle des sentiments puis leur intensité, l'au-delà de l'entendement, tout passe par les possibilités créées avec la parole et dans la parole :

Les sentiments qui nous font le plus souffrir, les émotions qui nous étreignent le plus douloureusement, sont aussi les plus absurdes : l'envie de choses impossibles, justement parce qu'elles sont impossibles, la nostalgie de ce qui n'a jamais été, le désir de ce qui aurait pu être, la douleur de ne pas être différent, l'insatisfaction de voir le monde exister. Tous ces demi-tons de la conscience créent en nous un paysage douloureux, un éternel soleil couchant de ce que nous sommes. [...]

Mais ce qui nous en reste, sans nul doute, c'est un dégoût de la vie et de toutes ses actions, une lassitude anticipée de tous les désirs et de toutes leurs manifestations, un dégoût anonyme de tous les sentiments. Dans ces heures de désolation subtile, il nous devient impossible, même en rêve, d'être amoureux, d'être héroïque, d'être heureux. Tout cela est vide, jusque dans l'idée de ce que c'est. Tout cela nous est dit dans une autre langue, incompréhensible, suite sonore de syllabes sans forme dans notre esprit. La vie est creuse, notre âme est creuse, le monde entier est creux. Tous les dieux meurent, d'une mort plus profonde que la mort. Tout est plus vide que le vide. Tout se réduit à un chaos de choses nulles. (LI, § 196, pp. 226-227)^{lxv}

Les dernières phrases forgent une esthétique du creux, pour ne pas dire son apothéose. Le fragment débute par la description d'une souffrance d'autant plus profonde qu'étrangère à la raison. C'est l'absurde qui est source de chagrin, fait violence à la logique, mais trouve quand même dans le langage l'embryon d'une manifestation. On peut sentir les contradictions, on comprend l'incompréhension qui dérange, qui fait mal. Cette descente qui élargit l'intériorité profonde de l'âme est rendue possible par la parole, avec la parole, dans la parole. L'existence s'annonce déjà en tant que projet pour toujours stagnant, irréalisable, un projet porteur à la fois d'immense potentiel et d'inéluctable frustration. La lumière qui nous arrive de ce couchant éternel est belle, teinte aux multiples couleurs, mais indécise, douteuse. Elle illumine et anticipe son départ, sa ruine. Toutefois, accrochée à l'horizon, elle ne s'en va pas. Ni éclat ni obscurité. L'indéfinition met le sujet devant une impasse, convertie graduellement en conscience du vide, du creux, du crépuscule du sens. La parole est l'outil pour en donner une représentation, pour dénoncer le creux partout, le vide de tout, la parole étant elle-même porteuse de ce creux qu'elle tente d'exprimer comme si elle en était à l'extérieure, détachée. Or elle l'incarne, le reflète. Même le néant, étant devenu objet de réflexion et de tentative de représentation, se voit entouré d'un néant encore plus profond, encore plus insondable, où s'articule la langue incompréhensible que l'esprit n'arrive pas à organiser, de laquelle il n'arrive pas à extraire un sens net, mais qu'on peut recevoir, accueillir, absorber, dont on peut se laisser imprégner.

Ce qui émane de ce fragment du *Livro* est surtout l'idée d'une parole si profonde qu'elle possède de multiples couches. La parole avant la parole. La parole inarticulée, mais déjà là. Silencieuse, mais déjà vibrante. Pessoa va un peu plus loin que ce qu'Augustin énonce dans le *Traité sur Saint Jean* sur la parole intérieure : « Or, il y a dans l'homme une parole qui demeure à l'intérieur ; car, pour le son, il sort de la bouche

pour se produire au-dehors. Il est une parole véritablement prononcée par l'esprit, dont la parole matérielle te donne une idée, mais qui n'est pas le son lui-même».⁶⁵ La parole manifestée n'est alors qu'une parcelle de la parole, sa pointe. Un éclat de lumière qui révèle l'obscurité. Cette parole intérieure nécessite l'écoute, inspirée par une sensibilité susceptible d'être développée. Voilà la *pratique de la vie intérieure* allant de pair avec la *pratique de la parole intérieure*. La profonde interrogation sur l'être est une extension incontournable. Tel qu'il est exposé dans « En elle [la parole] était la vie et la vie était la lumière des hommes » (*Jean*, I, 4), parole, vie et lumière évoluent ensemble. L'inclinaison aux questionnements les plus profonds, de même que les plus absurdes, est inhérente à l'homme. Chargé de lumière (lumière du langage, de la raison, de l'entendement, de la sensibilité, de l'exposition au mystère), l'homme se découvre entouré par l'obscurité, « La lumière brille dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas trouvée » (*Jean*, I, 5), au milieu d'une tension entre les natures en apparence antagoniques de lumière et ténèbres. Mais en tant qu'arrière plan pour l'éclatement de la lumière, les ténèbres en deviennent condition *sine qua non*. Le texte johannique ne nie pas les ténèbres. Tout comme le fait un courant de pensée crucial pour la réflexion sur le langage — courant qui propose de penser à Dieu à partir de *ce qu'il n'est pas* — et dont la poétique du *Livro do desassossego* est tributaire : la théologie négative. Elle est au cœur du prochain chapitre.

⁶⁵ *Traité sur l'Évangile de Saint Jean – Traité I, § 8* (dans *Traité sur Saint Jean*), disponible sur <https://www.bibliotheque-monastique.ch/bibliotheque/bibliotheque/saints/augustin/jean/tr1-10/tr1.htm> (consulté le 11 août 2022).

3. Le langage du *Livro*

Crépuscule des croyances

En prenant toujours pour base l'édition organisée par Richard Zenith, le mot *Dieu* (en considérant également *Dieux*, *dieu* et *dieux*) apparaît 233 fois dans le *Livro do desassossego*. Pourtant, aucune théologie structurée n'en émerge. La perspective dominante est séculière. Quoique l'ascendance de Fernando Pessoa ait une lointaine composante juive⁶⁶ et qu'il ait reçu une éducation catholique, il ne s'affiche pas en tant que chrétien croyant. Son intérêt et sa curiosité envers Dieu ne sont pas proprement religieux — d'ailleurs, *Dieu* ne signifie pas nécessairement le Dieu chrétien. Ce qui l'attire, et qui est manifestement présent dans le *Livro*, est le côté intellectuel et esthétique de l'énigme de Dieu, le mystère, l'insondable, les frontières de l'humain, les sentiments et réflexions qui découlent du nébuleux rapport au mystère ; de même que l'articulation également nébuleuse et complexe de cela dans le langage. Pour Pessoa, « il était absurde de supposer que la vérité transcendante pût être captive d'un credo », affirme Zenith dans la biographie de l'écrivain, avant d'ajouter que « Pessoa ne pouvait pratiquer aucune religion, étant donné que les rites et les rituels n'étaient pas un langage avec lequel il se sentait confortable, quoiqu'il était fasciné par son sens symbolique » (Zenith, 118-119). En ce sens, Zenith remarque, en plus, une affinité entre la posture de Pessoa et celle de

⁶⁶ La branche paternelle de la généalogie de Fernando Pessoa comprend des nouveaux-chrétiens (juifs contraints de se convertir au christianisme) de nom Cunha aux XVII^e et XVIII^e siècles. En 1705, Sancho Pessoa da Cunha (premier ancestral masculin à porter le nom Pessoa, hérité de sa mère) fut arrêté sous l'accusation de pratique secrète du judaïsme (Zenith, 50). Pressionné par l'Espagne, qui avait expulsé des juifs de son territoire en 1492, le Portugal a officiellement interdit le judaïsme en 1497. L'Inquisition s'installa au pays en 1536.

l'écrivain écossais Thomas Carlyle (1795-1881), qui s'était éloigné de la foi chrétienne au fil de sa vie sans pour autant rejeter la force d'une dimension spirituelle, sur laquelle il n'a pas cessé de lancer un perçant regard : « Pessoa, tout comme Carlyle, était rétif à tout ce qui ressemblait à une déclaration de foi doctrinaire, mais encore plus rétif à une vision matérialiste et utilitariste du monde » (Zenith, 196). Le biographe et éditeur de Pessoa met en exergue un extrait d'un essai de 1904 du Portugais, que l'éditeur juge influencé par Carlyle, où le poète dit « [a]voir dans le monde [...] une énigme horrible — une profondeur terrible, terrible même pour l'esprit, qui ne peut pas la scruter ; partout dans le monde, partout dans la nature, une piste profonde et terrible du grand secret » (Zenith, 196).^{lxvi} Certes, l'exploration de ce grand secret évolue, entre autres, dans l'orbite de l'inépuisable symbole qu'est Dieu. Et si l'on n'arrive pas à le toucher directement, la prose poétique de Bernardo Soares se lance tout de même à dessiner dans le langage les contours de l'irrésistible problème : le langage ne saisit pas quelque chose que l'on nomme *Dieu*.

La mention à Dieu surgit parfois dans le contexte moins abstrait d'une critique foncièrement historique, culturelle et sociologique. Sans avoir la prétention apparente de fixer un portrait minutieux d'une époque, l'exposition que le *Livro* offre du contexte de son émergence met en évidence l'épineux rapport à Dieu et aux croyances. L'Europe de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e est la scène de profondes transformations, auxquelles Portugal ne passe pas au large. Dans la foulée d'une pensée dont le nihilisme nietzschéen est un incontournable emblème, le monde occidental assiste à une profonde remise en question sur les plans philosophique, social, politique et moral. Le rôle du divin dans la direction des actions individuelles et collectives est abondamment questionné. Dans le fragment écrit le 29 mars 1930 — l'un des peu ayant l'indication de la date de rédaction, noté d'ailleurs comme *trecho inicial* (« Texte initial ») ; d'après l'organisation établie par

Zenith, c'est le premier fragment après la « Préface » signée par Fernando Pessoa — le texte commence ainsi : « Je suis né en un temps où la majorité des jeunes gens avait perdu la foi en Dieu, pour la même raison que leurs ancêtres la possédaient — sans savoir pourquoi » (*LI*, § 1, pp. 39-40).^{lxvii} Le constat d'une crise de la foi est donc accompagné d'une critique de ses fondements. Comme s'il y avait là un certain aveuglement collectif provoqué par une force inévitable, méconnue et organique. Il en ressort aussi un fatalisme. Pour paradoxal que cela puisse sonner, cette crise, au lieu de résorber le grand secret, l'alimente et le renforce. Les réflexions de Bernardo Soares sur les tribulations desquelles il est contemporain révèlent un vide encore plus vaste. Elles dénoncent un gouffre encore plus profond :

J'appartiens à une génération qui, ayant reçu en héritage l'incrédulité à l'égard de la foi chrétienne, a créé en son sein une égale incrédulité à l'égard de toutes les autres croyances. Nos pères possédaient encore un élan capable de faire crédit, et qu'ils transféraient du christianisme à d'autres formes d'illusion. Certains d'entre eux s'enthousiasmaient pour l'égalité sociale, d'autres n'étaient passionnés que de beauté, ou encore croyaient en la science et les progrès qu'elle apportait ; d'autres enfin, plus attachés au christianisme, allaient chercher, au fond de l'Orient et de l'Occident, de nouvelles formes religieuses pour distraire leur conscience — sans elles totalement creuse — de l'acte pur et simple de vivre.

Tout cela, nous l'avons perdu, et nous sommes nés orphelins de toutes ces consolations. Toute civilisation suit la ligne maîtresse de la religion qui la représente : passer à des religions nouvelles, c'est perdre cette religion première et, finalement, c'est les perdre toutes.

Nous avons perdu cette religion qui était la nôtre, et toutes les autres du même coup.

Chacun s'est ainsi retrouvé à lui-même, seul avec le désespoir de se sentir vivre. Un bateau semble fait pour naviguer ; mais son but véritable, ce n'est pas de naviguer : c'est d'arriver au port. Nous voilà tous en train de naviguer, sans la moindre idée du port auquel nous devrions arriver. Nous répétons ainsi, sur un mode douloureux, l'aventureuse formule des Argonautes : il est nécessaire de naviguer, mais non pas de vivre. (*LI*, § 306, p. 330)^{lxviii}

La désolation découlée de la crise de la foi est d'autant plus palpable parce qu'elle s'étend sur plusieurs domaines. Le texte lance des clins d'œil au socialisme et au marxisme, au romantisme, au positivisme, comme des alternatives frustrées de remplacer l'espace autrefois occupé par la religion. Le même fatalisme demeure là avec beaucoup

de force. Les tentatives de surpasser la défaite de la croyance par le biais d'autres croyances, présentées sous différentes étoffes, ne prospèrent pas. Sans arriver au point de dénoncer une hypocrisie, le texte met le doigt sur des inconsistances. Le ton employé n'évoque pas forcément une nostalgie des temps révolus, mais plutôt de sincères préoccupations concernant le chemin à entreprendre. *Et alors ? où va-t-on ? qu'est-ce qu'on fait ?* peut-on entendre. Le constat n'est autre que la conscience d'un chimérique manque de sens à la vie.

Un autre fragment que l'on pourrait croire candidat à *ouvrir* le *Livro* — car Pessoa y a ajouté l'insigne « 1st article » — offre une vision affligée des multiples crises et de l'instabilité du monde reçu en héritage :

Lorsque est née la génération à laquelle j'appartiens, elle a trouvé un monde n'offrant aucun appui aux hommes dotés d'un cerveau aussi bien que d'un cœur. Sous l'action destructrice des générations antérieures, le monde dans lequel nous naissons ne nous apportait aucune assurance dans le domaine religieux, aucun soutien dans le domaine moral, aucune paix dans le domaine politique. Nous sommes nés en pleine angoisse métaphysique et morale, en pleine agitation politique. Imbues des formules toutes extérieures et des procédés, réduits à eux-mêmes, de la raison et de la science, les générations précédentes ont ruiné les fondements de la foi chrétienne : leur critique de la Bible, voulant passer de la critique des textes à une critique de la mythologie, a réduit les Évangiles (et la hiéroglyphie juive qui leur était antérieure, pure et simple) à un fatras de mythes, de légendes et de littérature ; puis leur critique scientifique a progressivement signalé les erreurs et les naïvetés barbares de la « science » primitive qu'on trouve dans les Évangiles ; enfin la liberté de discussion, qui a traîné sur la place publique tous les problèmes métaphysiques, y a traîné en même temps les problèmes religieux, dans la mesure où ils relevaient de la métaphysique. Imbues de cette chose incertaine appelée « positivisme », ces générations se sont mises à critiquer la morale tout entière, à éplucher toutes les règles de vie, et d'un pareil choc de doctrines, il n'est resté que la certitude de leur nullité à toutes, et la douleur d'une telle certitude. [...]

Ce criticisme fruste de nos pères, cependant, nous a certes légué l'impossibilité d'être chrétiens, mais sans la satisfaction que nous aurions pu en tirer ; il nous a certes légué l'incrédulité à l'égard des formules morales bien établies, mais sans l'indifférence envers la morale et les règles bien établies pour vivre humainement ; il a certes laissé le problème politique sans solution, mais sans nous laisser pour autant indifférents aux solutions qu'on pouvait lui apporter. Nos pères ont pu détruire allègrement, parce qu'ils vivaient à une époque qui conservait quelques vestiges de la solidité passée. C'était justement ce qui donnait assez de force à la société pour qu'ils puissent la détruire sans voir tout l'édifice se fendre de haut en bas. Nous avons hérité, quant à nous, de cette destruction et de ses résultats. (*LI*, § 175, pp. 208-209)^{lxix}

Religion, morale et politique se donnent les mains dans cette descente vers l'abîme. Cela paraît cohérent, puisque les Écritures jouent ce triple rôle. Alors reléguée à la sphère des mythes, du fantastique, sans point de contact avec la réalité pratique, la Bible devient un passe-temps anodin, superflu, symbole d'une culture primitive qui urge d'être surmontée. Or, il est clair qu'un rejet abrupt d'une si longue tradition comporte ses risques, insuffisances et problèmes. Bernardo Soares semble plus critique d'une prépotence que de la remise en question en soi. On y lit même le mécontentement face à l'irresponsabilité quelque peu enfantine de la génération précédente, qui bénéficiait encore d'un terrain sécuritaire où jouer à défaire des châteaux de sable. Soares n'est pas contraire à l'exploration de la liberté de penser et de questionner — il est lui-même un esprit très libre qui ne se gêne pas de tout remettre en cause —, mais il s'attaque aux résultats aboutis (ou prétendument aboutis). D'une part, parce qu'il s'inquiète de l'évasion de la morale, qu'elle soit régie par l'esprit religieux ou non, en craignant le péril des comportements abusifs au nom d'une vulgaire notion de liberté. D'autre part, c'est une question d'incohérence, car le soi-disant remède à la culture rétrograde bâtie sur les piliers du texte biblique n'apporte qu'une autre enveloppe de la même foi étant critiquée. La science mise au trône, voulant indiquer la victoire de la raison sur les croyances irrationnelles et non-scientifiquement prouvées ni prouvables, serait moins une rupture qu'une continuation du même. Je reprends (de nouveau, comme au chapitre antérieur) la phrase de Soares : « La raison, c'est la foi dans les choses qu'on peut comprendre sans la foi ; mais c'est encore une forme de foi, parce que comprendre part du présupposé qu'il existe quelque chose de compréhensible » (*LI*, § 176, p. 209)^{lxx}. Lorsque l'humain place la science au rang d'une supériorité inattaquable, il ne réussit pas à combler le vide de son existence. Pire encore, il refuse d'y jeter le regard, il décide de le négliger et, en le négligeant, il nie une partie essentielle de soi-même. Le présupposé du compréhensible

peut avoir comme effet le contraire de son honnête ambition première : au lieu d'amplifier le monde, il l'atrophie. En ce sens, admettre l'incompréhensible représente déjà une façon de s'y lier, mais non par la corde de la raison. La raison n'est qu'une partie, une faculté de l'humain, pas l'humain entier. Soares renonce de renoncer à la si fertile zone d'inconnaissance. Au juste, ce n'est pas tant l'existence ou l'inexistence divine qui se trouve au cœur de sa quête. Il ne semble pas vouloir prouver quoi que ce soit. Plutôt, c'est bien l'attitude devant l'inconnu et l'élaboration d'une poétique de l'absence. Car la crise de la foi et la profusion de questionnements sur Dieu sont aussi une crise du langage. Soares essaie de se dépouiller de ses partis-pris et des influences extérieures afin de revendiquer le rôle d'observateur tourné vers ce que d'autres méprisent ou ignorent. Il penche vers l'agitation d'une perception pointue des lacunes, en contraste à la placidité des certitudes, que celles-ci soient issues de l'humain trop sûr de ses convictions ou d'une vision utilitariste et réductionniste du divin. Soares se méfie des discours qui prétendent le monopole de la vérité. Il refuse de négliger ce qui émane d'un ailleurs incompréhensible et indéfinissable, en même temps qu'il s'éloigne de tout dogme, justement parce qu'il sent que l'incompréhensible doit demeurer incompréhensible. Une telle incompréhensibilité, pourtant, fait naturellement l'objet d'attention et de désir de la pensée, ce qui s'articule à travers la puissance du langage. Ainsi, la posture du *Livro* réverbère l'épistémologie de la théologie négative.

Ce qu'il n'est pas

L'impossibilité d'un rapport intellectuel à Dieu est au cœur de la théologie négative. Né dans le cadre de l'appropriation chrétienne du néoplatonisme et consolidé

au VI^e siècle, ce courant de pensée propose une nouvelle approche et bascule la manière de penser à Dieu, d'en parler et d'envisager une connexion avec lui, sans égratigner son aspect ineffable et inconcevable. L'auteur des textes fondamentaux de la théologie négative est connu sous le pseudonyme de Pseudo-Denys l'Aréopagite. Quoique sa vraie identité soit méconnue, des spécialistes croient qu'il s'agissait d'un prêtre d'origine syrienne. Le pseudonyme a été inspiré d'un passage du Nouveau Testament. Denys l'Aréopagite est l'un des convertis au christianisme à la suite de la prédication de l'apôtre Paul aux Athéniens : « Mais quelques hommes se joignirent à lui [Paul] et eurent foi ; et parmi eux, Denys l'Aréopagite, une femme appelée Damaris, et d'autres avec eux » (*Actes*, XVII, 34). L'épithète *Aréopagite* fait référence à l'Aréopage, colline à l'ouest de l'Acropole, lieu où l'apôtre Paul tint son discours.⁶⁷ Le choix de Pseudo-Denys reflète l'union entre la philosophie platonicienne et la théologie chrétienne. Ayant écrit en grec, il a laissé quelques lettres et quatre œuvres principales : *Livre de la hiérarchie ecclésiastique*, *Livre de la hiérarchie céleste*, *Livre des noms divins* et *Traité de la théologie mystique*. La pensée évolue d'une œuvre à l'autre, notamment dans le passage d'une théologie symbolique, appuyée sur l'interprétation des symboles apportés dans la Bible concernant l'action et la nature divines, à une théologie mystique, tenue comme un niveau théologique supérieur, une révélation secrète au-delà des manifestations sensibles et de l'interprétation symbolique. Attachée à la dimension mystique, la théologie négative préconise la quête d'une communion avec Dieu non par le biais de ce qu'il est — car ses attributs dépassent l'intellect et l'expérience sensible —, mais plutôt par *ce qu'il n'est pas*. Voici ce qu'il écrit dans l'une de ses lettres, en traduction du philosophe français Maurice de Gandillac (1906-2006) :

⁶⁷ « Paul, donc, debout au milieu de l'Aréopage, dit : Athéniens, je vois qu'en tout vous êtes très soucieux de la divinité. Comme je passais, en effet, en regardant vos monuments religieux, j'ai même trouvé un autel avec cette inscription : À UN DIEU INCONNU. Ce que vous réservez sans savoir, c'est donc cela que je vous annonce. » (*Actes*, XVII, 22-23)

En ce qui concerne l'amour du Christ pour les hommes, la théologie use, je crois, de ce terme pour indiquer que le Suressentiel a renoncé à son mystère et qu'il s'est manifesté à nous en assumant une essence humaine. Malgré cette manifestation — ou plutôt, pour parler un langage plus divin, au cœur même de cette manifestation — il n'en garde pas moins tout son mystère. Car le mystère de Jésus est resté caché. Tel qu'il est en soi-même, aucune raison ni aucune intelligence n'en sont venues à bout. Quoi qu'on dise de lui, il demeure indicible ; de quelque façon qu'on le comprenne, il demeure inconnaissable.

(Pseudo-Denys, 1943 : 328-329)⁶⁸

Cette pensée a une évidente incidence sur le langage. Selon le moine bénédictin Dom André Gozier (1930-2018), « cette voie consiste à nier successivement tout ce que l'on peut dire de Dieu, car toute affirmation reste en deçà de la réalité divine » (Gozier, 62). Donc, bien que la transcendance divine demeure au-delà de la portée du langage, celui-ci est investi d'une autre fonction : non pas celle de décrire, de représenter ou de saisir quelque chose, mais celle d'incorporer en soi-même la trace de ces limites, c'est-à-dire porter la marque de sa propre impossibilité, le sceau de sa faille. En ce sens, Pierre Hadot affirme : « L'accumulation des négations peut tout au plus provoquer dans l'âme un vide qui la prédispose à l'expérience. Et elle peut servir, après l'expérience, à exprimer l'échec de toute description de l'indicible » (Hadot, 2002 : 251). Cela rejoint directement l'esprit du projet littéraire de Fernando Pessoa dans le *Livro*. Vertige d'un vide qui prédispose à l'expérience, vertige qui configure dès lors une expérience lucide du néant. C'est l'expérience que semblent vivre ceux qui, comme l'écrit Pseudo-Denys dans le *Livre des noms divins*, en traduction de l'abbé français Georges Darboy (1813-1871), « par la cessation de toute opération intellectuelle, entrent en union intime avec l'ineffable lumière. Or, ils ne parlent de Dieu que par négations » (Pseudo-Denys, 1845 : 97)⁶⁹. Dans ce même ouvrage, il ajoute :

c'est l'usage des théologiens de recourir à la négation précisément pour affirmer l'excellence des attributs divins. Ainsi les Écritures appellent invisible

⁶⁸ [1069 B] Troisième lettre « Au même Gaios, serviteur ».

⁶⁹ *Livre des noms divins*, ch. I, § V (pos. 2222).

l'éblouissante lumière de Dieu ; ineffable et sans nom celui auquel conviennent toutes louanges et tous noms ; incompréhensible et échappant à toute recherche celui qui est présent à tout, et que toutes créatures révèlent.

(Pseudo-Denys, 1845 : 137)⁷⁰

Des outils simples pour exprimer une idée par l'inversion d'une autre se trouvent dans la morphologie et la syntaxe : « invisible » dérive de « visible » par la greffe d'un préfixe de négation ; de même que l'idée de silence peut être suggérée par « il *ne* parle *pas* », soit le refus ou l'incapacité à l'action de parler. Cependant, ce genre de recours élémentaire ne représente qu'une couche superficielle dans l'emploi du langage. L'éventuel langage abondant, construit à partir de l'ajout d'éléments et d'une certaine prolixité de la parole, atteste en vérité le malaise du langage à exprimer ce qui le dépasse. De sorte que l'effet est parfois le contraire : l'éloignement de l'insondable, que l'on échoue à exprimer.

En ce sens, Hadot questionne si la dénomination *négative* reflète fidèlement les méthodes intellectuelles qui caractérisent cette façon de penser à Dieu. Il revient à une époque antérieure à Pseudo-Denys, où « la théologie négative a été désignée par le terme *aphairesis*, qui désigne une opération intellectuelle d'abstraction, plutôt que par le terme *apophasis* » (Hadot, 2002 : 240), ce dernier voulant dire « négation ». La méthode aphairétique se base sur le « retranchement de ce qui n'est pas essentiel [...] On retranche et on nie un "plus" qui s'est ajouté à un élément simple » (Hadot, 2002 : 240-241). Ainsi, on écarte ce qui concerne le domaine du sensible, puis ce qui relève du domaine de l'intellectuel, deux actions successives permettant « de s'élever d'un plan ontologique inférieur aux plans ontologiques supérieurs, en une progression hiérarchique » (Hadot, 2002 : 241). Cette méthode envisage l'arrivée à la simplicité originelle de ce qui est transcendant, une simplicité débarrassée d'éléments en surplus. La méthode aphairétique

⁷⁰ *Livre des noms divins*, ch. VII, § I (pos. 3194).

(dite aussi « méthode d'abstraction ») trouve écho chez Pseudo-Denys lorsqu'il propose une description de l'élévation spirituelle de l'homme :

Car à mesure que l'homme s'élève vers les cieux, le coup d'œil qu'il jette sur le monde spirituel se simplifie, et ses discours s'abrègent : comme aussi en pénétrant dans l'obscurité mystique, non-seulement nos paroles seront plus concises, mais le langage, mais la pensée même nous feront défaut.

(Pseudo-Denys, 1845 : 185)⁷¹

L'évolution concomitante du langage et de la pensée acquiert l'allure d'*involution*, de régression, mais c'est un dépassement. Telle élévation se développe sur une série de négations, ce qui est pour Pseudo-Denys la seule manière de s'approcher de Dieu, tout en s'éloignant d'une idée qu'on en puisse faire basée sur des notions propres à la dimension humaine et non à une dimension divine. Donc, la théologie négative de Pseudo-Denys conjugue les deux méthodes, l'*aphairétique* (d'abstraction, de retranchement) et l'*apophatique* (de négation, dans le sens de *verso* d'une idée et de suppression de quelque chose, dont même le langage peut en constituer l'objet).

Pourtant, outre le défi de penser à Dieu ou de penser à ne pas y penser, il demeure celui d'ajuster ces idées et expériences dans le langage (ne serait-ce que pour qu'elles soient transmises), même en admettant que la forme ne coïncide pas avec la chose qu'elle veut exprimer, que « l'unité du mot ne garantit en rien l'unité de la chose » (Nietzsche, 41). D'ailleurs, même la chose ou l'idée que l'on veuille exprimer n'est pas un objet fixe, elle contient les négations de soi-même. Le quatrième chapitre du *Traité de la théologie mystique*, intitulé « *Que le Suprême auteur des choses sensibles n'est absolument rien de tout ce qui tombe sous les sens* », expose la difficulté à concilier le langage et l'inconcevable :

Voici donc ce que nous disons touchant la cause de tous les êtres, et qui est si élevée au-dessus d'eux : elle n'est pas dépourvue d'existence, ni de vie, ni de

⁷¹ *Traité de la théologie mystique*, ch. III, § II (pos. 4344).

raison, di n'entendement ; elle n'est point un corps ; elle n'a ni figure, ni forme, ni qualité, ni quantité, ni grosseur ; elle n'occupe aucun lieu, et n'est point visible, et n'a pas le sens du toucher ; elle n'a pas de sensibilité et ne tombe point sous les sens ; on ne trouve jamais en elle le désordre et le trouble qui naissent des passions grossières, ni cette faiblesse que déterminent les accidents matériels ; elle n'est pas indigente de lumière ; elle n'éprouve pas de changement, de corruption, de partage, de disette ou de ruine ; enfin, ni elle n'est, ni elle ne possède rien de corporel. (Pseudo-Denys, 1845 : 185)⁷²

Dans l'impossibilité de *dire* ce que Dieu *est*, Pseudo-Denys met l'accent sur ce que Dieu *n'est pas*, afin d'en élaborer le brin d'une idée. Ou d'articuler l'idée de ne pas avoir d'idée sur ce qu'est Dieu. Il nomme des attributs qui nous sont familiers, à la portée de notre entendement, ensuite il les écarte, puisqu'ils sont incompatibles avec la substance divine. Négation et retranchement s'associent. Le langage devient une structure logique dont la retombée est le vertige, la lumière de l'incompréhension, la simultanéité de l'émerveillement et de l'effroi. Dieu étant idéalisé au-delà de la portée de l'expérience sensible et de la virtuelle assertivité rationnelle, la négation est abondamment employée pour souligner la différence, le caractère absolument *autre* de tout ce que l'on puisse concevoir. Ce recours prétend donner une représentation à l'irreprésentabilité du divin. Sans compter que les négations répétées avec une telle intensité produisent une mise en scène dont le centre névralgique est la contemplation. Aucune affirmation ni aucune négation n'arrivent à effleurer l'objet de contemplation, mais elles créent l'ambiance propice à l'état contemplatif. En définitive, le langage est un temple. En soulignant ce que Dieu n'est pas et ultérieurement l'inefficacité de toute expression, s'établit tout de même un rapport avec la projection de cette instance foncièrement insondable. Un cadre est donné, un canal est proposé, si transparents en soient les limites.

⁷² *Traité de la théologie mystique*, ch. IV (pos. 4347).

Dans le chapitre « *Que le suprême auteur des choses intelligibles n'est absolument rien de ce qui se conçoit par l'entendement* », cinquième et dernier du *Traité de la théologie mystique*, Pseudo-Denys écrit :

Voici encore ce que nous disons en élevant notre langage : Dieu n'est ni âme, ni intelligence ; il n'a ni imagination, ni opinion, ni raison, ni entendement ; il n'est point parole ou pensée, et il ne peut être ni nommé ni compris : il n'est pas nombre, ni ordre, grandeur, ni petitesse, égalité, ni inégalité, similitude, ni dissemblance. Il n'est pas immobile, pas en mouvement, pas en repos. Il n'a pas la puissance, et n'est ni puissance, ni lumière. Il ne vit point, il n'est point la vie. Il n'est ni essence, ni éternité, ni temps. Il n'y a pas en lui perception. Il n'est pas science, vérité, empire, sagesse ; il n'est ni un, ni unité, ni divinité, ni bonté. Il n'est pas esprit, comme nous connaissons les esprits ; il n'est pas filiation, ou paternité, ni aucune des choses qui puissent être comprises par nous, ou par d'autres. Il n'est rien de ce qui n'est pas, rien même de ce qui est. Nulle des choses qui existent ne le connaissent tel qu'il est, et il ne connaît aucune des choses qui existent, telle qu'elle est. Il n'y a en lui ni parole, ni nom, ni science ; il n'est point les ténèbres, ni lumière, erreur, ni vérité. On ne doit faire de lui ni affirmation, ni négation absolue ; et en affirmant, ou en niant les choses qui lui sont inférieures, nous ne saurions l'affirmer ou le nier lui-même, parce que cette parfaite et unique cause des êtres surpasse toutes les affirmations, et que celui qui est pleinement indépendant, et supérieur au reste des êtres, surpasse toutes nos négations.

(Pseudo-Denys, 1845 : 186)⁷³

Cette longue — et radicale — liste de négations met en scène l'annulation de tout savoir, de toute connaissance, de tout entendement. La liste comprend autant des notions physiques et abstraites propres au domaine humain que (et c'est là où réside son étonnante radicalité) des notions que normalement l'on attribue déjà à un domaine qui dépasse l'humain, comme l'éternité. De surcroît, cet extrait de Pseudo-Denys nie même des aspects souvent associés à Dieu, comme lumière, unité, vérité, sagesse, puissance, bonté, paternité, esprit, parole, nom, non-être et être. Dieu est ainsi projeté dans une dimension tellement inatteignable que l'entendement humain et sa capacité d'abstraction ne peuvent accéder ni même par la négation. Par ailleurs, il est indéniable que cette série radicale d'éléments construit une idée d'une telle incapacité. Cette idée elle-même, si prégnante, est élaborée et transmise à travers de négations. Certes, la magnitude des contrastes et des

⁷³ *Traité de la théologie mystique*, ch. V (pos. 4363).

réfutations en séquence provoque l'effet d'un éloignement puissant et catégorique de tout ce qui est connu, connaissable, et même songé inconnu. La vérité du monde sensible et de la rationalité humaine n'est pas endommagée, mais dans ce qui concerne le désir de s'approcher de Dieu, l'humain se voit déduit de tout élément à quoi s'accrocher. Dans l'extrait, le seul moment où Pseudo-Denys glisse quelque chose de plus aisément compréhensible en se référant à Dieu arrive lorsqu'il en parle comme « cette parfaite et unique cause des êtres ». Perfection, totalité et cause. *Cause* suggérant l'être de l'être, étincelle primordiale, origine absolue de tout.

Ni Pseudo-Denys ni la théologie négative ne sont mentionnés dans le *Livro do desassossego*. Cela n'est toutefois même pas nécessaire pour que le partage d'une essence intellectuelle ne soit flagrant. Il n'importe guère de savoir si Pessoa a lu l'auteur médiéval ni de spéculer s'il s'agit d'une influence directe, car je suis intéressé surtout dans la centralité du langage dans l'articulation de l'énigme dans les deux démarches. J'ai déjà souligné que le *Livro* ne prétend pas proposer une théologie. La constante référence à Dieu répond avant tout à un projet littéraire qui arpente des questions existentielles moyennant l'exploration des puissances poétiques. En consonance avec la pensée de Pseudo-Denys, parmi les différentes façons d'aborder l'énigme du divin, le *Livro* marque l'idée de cause primordiale. En partant de la phrase en latin « *Deus est anima brutorum* » (« Dieu est l'âme des brutes », attribuée à un penseur scolastique non-identifié), Soares postule que « nous sommes tous des animaux inférieurs », puis il affirme : « Dieu est l'âme de tout » (*LI*, § 254, p. 282). Dieu serait donc ce qui remplit l'existence des animaux (les humains compris), ce qui en donne substance, mouvement, rythme, ordre. En un mot, vie. L'intelligence humaine est alors tenue comme inférieure, un attribut de deuxième rang, sans rapport à l'origine de la vie et, finalement, négligeable si l'on cherche une connexion avec l'essence de l'être. Ensuite, Soares mentionne Voltaire pour reprendre la

figure de l'horloger — dans le poème *Les Cabales*, Voltaire écrit : « L'Univers m'embrasse et je ne puis songer/ Que cette horloge existe et n'ait point d'horloger » — et pour accuser justement la restreinte intelligence (d'entrée de jeu limitée et inférieure) de ceux qui réfutent l'existence de Dieu, voire l'existence d'une intelligence supérieure :

Mais nier l'existence de cette intelligence, c'est-à-dire de Dieu, me semble l'une de ces imbécillités qui affectent sur un point l'intelligence des hommes qui, sur tous les autres points, peuvent fort bien être des esprits supérieurs — comme il arrive aux gens qui se trompent dans leurs additions, ou encore (et pour mettre en jeu l'intelligence de la sensibilité) aux gens qui ne sont pas sensibles à la musique, à la peinture ou à la poésie. (*LI*, § 254, pp. 282-283)^{lxxi}

Fort parlant est le parallèle entre ceux qui nient l'existence de Dieu et les insensibles à des expressions supérieures de l'esprit humain, dont l'art prodigue de notables exemples. Il y a là une critique évidente à une vision utilitariste du monde, par conséquent trop étroite, déconnectée pas juste de la transcendance divine, mais aussi de la beauté à laquelle atteint l'esprit humain dans l'articulation de ce qui n'est ni mesurable, ni contrôlable, ni pleinement saisissable, bref, les créations attestant la présence et la force de l'inconnu. Pour réfuter les arguments athées basés sur l'existence de l'imperfection et du mal dans le monde, Soares soutient que le grand plan de Dieu est inaccessible, alors l'humain n'est pas en mesure de le juger, car un tel jugement s'appuie sur l'analyse isolée concernant quelques-unes de ses parties, mais sans la connaissance du tout :

De même qu'un poète aux rythmes subtils peut intercaler un vers arythmique à des fins rythmiques, autrement dit, pour servir précisément le but dont il semble s'éloigner — et les critiques plus attachés à un purisme rectiligne qu'au rythme lui-même ne manqueront pas de trouver ce vers faux —, de même le Créateur peut-il intercaler ce que notre jugement étroit juge comme des arythmies dans le cours majestueux d'un rythme métaphysique. (*LI*, § 254, p. 283)^{lxxii}

L'art divin arrive comme un message codé. Les sens en effleurent les couches superficielles. L'humain voit cet art, il l'écoute, le goûte, le touche, le respire, le vit, mais les secrets ne sont pas décelés. L'inspiration divine, les méthodes employées et les

méandres parcourus (dans le cas où ils existeraient) demeurent inaccessibles. L'humain contemple la beauté, merveilleuse et effrayante, sans la comprendre dans sa totalité. Une note musicale qui semble particulièrement briser le rythme, affronter la tonalité, enlaidir la mélodie, détruire l'harmonie, c'est la question du mal dans le monde, sur quoi Soares déclare : « On ne peut nier l'existence du mal, mais on peut se refuser à admettre que l'existence même du mal soit mauvaise » (*LI*, § 254, p. 283)^{lxxiii}. Il souligne ainsi l'ignorance humaine sur ce qu'il appelle « l'Infini Intellectuel ». L'univers réverbère. Parfois les ondes dérangent et heurtent, à défaut d'une sensibilité qui n'est pas préparée pour en capter les nuances et ironies. Précisons que la référence à l'Intelligence ne doit pas être lue dans la perspective de l'intelligence humaine, comme comparaison ou surpassement de celle-ci, mais comme quelque chose d'absolument inatteignable à l'humain. C'est un exemple du défi de traiter dans le langage ce qui dépasse ses limites. L'Intelligence pointe, par un symbole, vers le transcendant. L'ordre de l'univers dort dans le secret.

De même que l'ordre du soi. Multiple, inquiet, plein d'angles morts. Échos intimes de la transcendance. Étranger dans son pays intérieur, Soares est attiré vers les zones d'inconnu qui l'embrassent :

J'ai toujours appartenu à ce qui n'est pas là où je me trouve, et à ce que je n'ai jamais pu être. Tout ce qui n'est pas à moi — si vil que cela puisse être — a toujours eu de la poésie à mes yeux. Je n'ai jamais aimé que *rien*. Je n'ai jamais souhaité que ce que je ne pouvais pas même imaginer. (*LI*, § 92, p. 127)^{lxxiv}

Le mode d'appartenance revendiqué par Soares témoigne d'un élan d'extériorité. Il n'est pas là où il est. Il est dans un ailleurs qu'il construit par lui-même. Il ne se contente pas de ce qu'il connaît, il aimerait circuler à l'intérieur de l'inconnu. Soares souhaiterait toucher la réalité des rêves ou de l'imagination déclenchée par des images vues, mais le pouvoir sur le possible et l'impossible n'est pas dans ses mains :

Penser que rien de tout cela n'avait de sens en Dieu, ni de réalisation conforme à l'esprit de mes désirs — je ne sais où, mais dans quelque temps vertical, consubstantiel à la direction de mes regrets et de mes songes ! Penser qu'il n'existait nulle part, même pour moi seul, de paradis fait de mes rêves ! Penser que je ne pourrais jamais retrouver les amis que j'avais rêvés, les rues que j'avais créées, ni me réveiller au son des gloussements des coqs et des poules, remue-ménage matinal de la maisonnée, dans cette maison de campagne où je me voyais vivre... et tout cela parfaitement arrangé par les soins de Dieu, disposé selon un ordre parfait pour pouvoir exister, sous la forme requise pour que je puisse le posséder — ordre et forme parfaits que mes propres rêves ne peuvent atteindre que dans une dimension absente de l'espace intime qui abrite ces pauvres réalités.
(LI, § 92, pp. 129-130)^{lxxv}

Cet extrait tente de nommer la sphère où les choses existent : Dieu. De plus, Dieu est tenu responsable de l'ordre et de la perfection, des *a priori* de l'existence des choses. C'est une manière atténuée de considérer Dieu la cause primordiale. La suite du fragment témoigne d'un désir d'union à cette cause qui dépasse les contingences du langage. Mais pour être exprimé, ce désir doit se soumettre à ces mêmes contingences et impossibilités :

Obligé de me trouver ici, en train d'écrire tout ceci, car il est nécessaire à mon âme de le faire — et, cela même, ne pouvoir me contenter de le rêver, de l'exprimer sans mots, sans conscience, par une simple construction de moi-même, estompée et musicale, si bien que j'aurais les yeux pleins de larmes rien qu'à me sentir m'exprimer, et que je pourrais couler, tel un fleuve enchanté descendant lentement les pentes de moi-même, toujours plus loin vers l'inconscient, vers le lointain, sans aucun sens — hormis Dieu.
(LI, § 92, p. 130)^{lxxvi}

À l'instar de la théologie négative, qui utilise le langage pour montrer que le langage lui-même doit être nié et finalement réduit au silence dans le travail d'élévation spirituelle prétendant l'union à l'ineffable, Soares regrette le caractère indispensable des mots. Mais c'est par l'entremise des mots qu'on arrive à exprimer le regret et le désir de dépasser les mots. L'évidente quête d'un sens ne trouve pas la pleine satisfaction dans les mots. Pourtant, en montrant que ceux-ci ne suffisent pas à définir ni à offrir un sens, un bout de chemin est déjà parcouru par la *via negativa*, par le fait de jeter une lumière sur ce qui ne fonctionne pas.

La figure de Dieu à la fin de l'extrait est ambiguë. Le texte suggère que le sens de l'existence ne se trouve qu'en Dieu. Par ailleurs, vu que Dieu lui-même échappe aux définitions et à l'entendement, il agit comme une boîte vide, dans laquelle on ne saurait quoi trouver. On ne saurait même pas si elle est remplie d'un contenu quelconque — en vérité, même l'allégorie d'une boîte ou d'un contenant quelconque est nettement limitée. Ainsi, Dieu représente du même coup le manque, la négation et l'impossibilité d'un sens, mais avec l'atout d'octroyer une forme, quoiqu'imprécise et indéfinie, à une telle impossibilité qui est à la fois cognitive et existentielle. En pointant vers une série d'impossibilités qui finalement se concentrent autour de Dieu, on arrive à nommer minimalement l'être, le non-être, et l'être de l'être — toutes des instances dont la compréhension nous échappe et dont l'incompréhension est ce qui s'approche de son essence. Accepter que cette sublime absence ne peut pas être occupée, que Dieu ne peut pas être compris, mobilise un détachement qui permet de mieux s'exposer à une partie de sa vérité.

Dieu reflète dans le langage une idée très abstraite, creuse, dans laquelle des angoisses existentielles sont projetées en quête d'une certaine paix. À cette idée sont déléguées les tâches de réunir en un seul point des questions insolubles et de porter le néant. En son absence, c'est la force de l'ennui qui s'installe et répand ses tentacules :

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, et auquel nous n'avons pas acheté son jouet divin. C'est peut-être l'anxiété de l'être qui a besoin d'une main pour le guider, mais qui ne sent, sur le sombre sentier des sensations profondes, rien d'autre que la nuit silencieuse de ne pouvoir penser, la route vide de ne pouvoir sentir...

L'ennui... Qui possède des Dieux n'est jamais possédé par l'ennui. L'ennui est l'absence de mythologie. Si l'on ne possède pas de croyances, le doute même est impossible, le scepticisme lui-même n'a pas la force de douter. Oui, l'ennui c'est cela : la perte, pour l'âme, de sa capacité à se mentir, le manque, pour la pensée, de cet escalier inexistant par où elle accède, fermement, à la vérité.

(*LI*, § 263, p. 295)^{lxvii}

Quoiqu'indéfinissable, l'idée de Dieu remplit une fonction dont les effets sont sentis dans l'âme. Sans cette idée, le vide demeure sans forme, sans enveloppe, sans nom, de sorte que l'âme s'engouffre dans l'ennui, ce dernier étant décrit comme « Souffrir sans souffrance, vouloir sans volonté, penser sans raisonnement... C'est comme être possédé par un démon négatif, être ensorcelé par quelque chose d'inexistant » (*LI*, § 263, p. 294)^{lxxviii}. En plus d'être abstraite, nébuleuse, chancelante, l'idée de Dieu est assez fragile. Dans un extrait où il réfléchit sur le bonheur, en mettant en question la conscience de l'expérience de cet état d'esprit, Soares est traversé par la fugacité de toute croyance. Parce que le sujet change. Tout change. Y compris Dieu :

Il n'est pas de bonheur sans connaissance. Mais la connaissance du bonheur est, en elle-même, malheureuse. [...]

Que faire ? Isoler l'instant comme une chose, et être heureux maintenant, à l'instant même où nous éprouvons le bonheur, sans penser à rien d'autre que ce que nous éprouvons et en excluant le reste, tout le reste. Emprisonner notre pensée dans la sensation.

Voilà mon opinion, aujourd'hui. Demain matin elle sera différente parce que demain matin je serai, moi, différent. Quelle opinion aurai-je demain ? Je l'ignore, car pour le savoir il me faudrait déjà être à demain. Même ce Dieu éternel auquel je crois aujourd'hui ne le saura jamais, ni demain ni aujourd'hui, car aujourd'hui, je suis moi, et peut-être que lui, demain, n'aura jamais existé.

(*LI*, § 406, pp. 418-419)^{lxxix}

Ce qui est traduit comme « opinion » apparaît en portugais comme *crença*, c'est-à-dire « croyance », ce qui invoque donc un sens plus fort, plus affirmé. Alors, l'existence même de ce qui est compris comme la cause de l'être, l'être de l'être, le pourvoyeur du sens, l'Infini Intellectuel, le chasser de l'ennui, le moule de l'impossible, cette existence est elle aussi également fragile, discutable, relative, contingente. L'idée de Dieu élaborée en filigrane dans le *Livro*, malgré les incohérences et contradictions internes, n'atteint pas le statut de certitude absolue. Cela n'affaiblit pas, toutefois, la vérité de la relation établie avec elle. Souvent, une relation d'abandon :

Où donc est Dieu, même s'il n'existe pas ? Je voudrais prier et pleurer, me repentir de crimes que je n'ai pas commis, et savourer le pardon comme une caresse qui ne serait pas vraiment maternelle.

Une poitrine pour y pleurer, mais une poitrine immense, sans forme, dessinant un espace aussi vaste qu'une nuit d'été, et pourtant toute proche, chaude, féminine, auprès de quelque foyer... Pouvoir y pleurer des choses impensables, des échecs dont je ne connais pas bien la nature, des tendresses pour des choses inexistantes, et de grands frissons d'anxiété devant je ne sais quel avenir...

Une nouvelle enfance, de nouveau une vieille nourrice, et un petit lit où je finisse par m'endormir entre deux contes qui me bercent et que j'entends à peine, avec une attention qui devient tiédeur, des contes semés de périls qui pénétraient une chevelure d'enfant aussi blonde que les blés... Et tout cela très grand, très éternel, définitif à jamais, et de la stature unique de Dieu, là-bas, au fond triste et somnolent de la réalité ultime des choses... (LI, § 88, pp. 122-123)^{lxxx}

Le désir d'un lien paternel, soit de la figure du père, est évident. Quoique cette figure soit indiquée par le contraste avec celle de la mère, c'est-à-dire par la suggestion d'une attention « pas vraiment maternelle ». Dans plusieurs ouvrages, dont *Malaise dans la civilisation* et *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Freud soutient que le désir du père est à la base de la croyance religieuse. Pour cela, il faut que le père soit absent, qu'il soit ailleurs. L'absence du père est notable dans l'extrait ci-dessus. Devant cette absence insurmontable, Soares ne peut qu'imaginer comment ce serait la présence de ce père. Certes, il parle plus de son désir du père que du père lui-même, vu que ce dernier demeure inconnu. Soares témoigne d'une nostalgie du jamais vécu. Tout ce qu'il a, c'est l'horizon d'une possibilité rêvée, à laquelle il s'accroche, dont le point de départ est son angoisse, son manque, l'expression de la vulnérabilité d'un sujet qui cherche un symbole où trouver refuge affectif et existentiel. Quelque chose qui pourrait résorber sa tristesse, ses peurs, et qui pourrait lui offrir une direction, lui montrer un sens. À un autre niveau, on comprend qu'il s'agit de l'imagination d'une imagination, ce qui est performé dans la prose poétique. Imbu de l'absence d'un père inconnu, dont il ne construit qu'une idée nébuleuse et fugace, Soares aspire aux effets calmants que cette présence rêvée pourrait avoir sur lui. C'est-à-dire une consolation à ses sentiments les plus profonds, la quête d'une félicité apaisante. La figure donnée à cet idéal est représentée, entre autres, comme

un espace immense, sans forme, sans bornes, donc une instance immatérielle, inconcevable, qui échappe à la compréhension consciente. Désir du tout et du néant. Du tout *dans* le néant. Zone d'un sommeil existentiel dans lequel le sujet serait exempté du fardeau de penser au mystère de l'être. Oasis de tranquillité pour adoucir même les angoisses inconscientes, ignorées, sinon impossibles.

L'allusion à la figure paternelle ne veut pas nécessairement dire *masculine*. Car Soares fait une mention directe à la réalité féminine de Dieu. Dans l'optique de son impossible compréhension, il s'avère logique que Dieu n'ait pas de genre défini. L'extrait ne se lance pas à essayer de décrire, ni décortiquer, ni comprendre ce qu'est Dieu, puisqu'il se dédie plutôt à explorer les effets qu'un dieu quelconque pourrait avoir. Cela est explicite dès le départ, à travers la remise en question de l'existence divine (« Où donc est Dieu, même s'il n'existe pas ? »). Cela n'importe guère, en fait, car le fond de la réflexion n'est pas théologique, mais plutôt épistémologique et littéraire. En tant que figure, en tant que question, en tant que personnage, Dieu est une présence. Il est l'élément autour duquel se développent plusieurs phénomènes concernant l'expression de la pensée, des sentiments et, sans aucun doute, l'expression du langage. L'intériorité de Soares agit telle une caisse de résonance pour les considérations sur Dieu dans la condition d'idée, désir, aspiration, manque, vide. La discussion est maintenue dans le champ de l'immanence. Forcément, le sentiment de ce manque, de ce désir irréalisé, se tourne vers le sujet, qui ressent dans sa chair l'intensité de l'abandon, symboliquement sensoriel : le froid, soit l'absence de chaleur ; la nuit, soit l'absence du soleil, de lumière solaire ; la fatigue, soit la baisse d'énergie et de force. Ensuite, le fragment continue ainsi :

En fin de compte, qui suis-je, lorsque je ne joue pas ? Un pauvre orphelin abandonné dans les rues des Sensations, grelottant au froid aux coins venteux de la Réalité, obligé de dormir sur les marches de la Tristesse et de mendier le pain de l'Imaginaire. Quant à un père, je sais seulement son nom ; on m'a dit qu'il

s'appelait Dieu, mais ce nom n'évoque rien pour moi. La nuit parfois, quand je me sens trop seul, je l'appelle et je pleure, je tente de me former de lui une idée que je puisse aimer... Mais je pense ensuite que je ne le connais pas, qu'il n'est peut-être pas ainsi, que ce ne sera peut-être jamais lui, le vrai père de mon âme...

Quand tout cela finira-t-il, ces rues où je traîne ma misère, ces marches où je me blottis, transi, et où je sens les mains de la nuit sous mes haillons ? Si seulement Dieu venait un jour me chercher et m'emmenait chez lui, pour me donner chaleur et affection... J'y pense parfois et je pleure de joie, à la seule pensée de pouvoir le penser... Mais le vent traîne dans les rues, les feuilles tombent sur le trottoir... Je lève les yeux et je vois les étoiles, qui n'ont aucun sens... et au milieu de tout cela il ne reste que moi, pauvre enfant abandonné, dont aucun Amour n'a voulu pour fils adoptif, ni aucune amitié Amitié pour compagnon de jeu.

J'ai trop froid. Je suis si fatigué, si las de cette solitude. Ô Vent, va chercher ma Mère. Emmène-moi dans la Nuit vers la maison que je n'ai pas connue... Rends-moi, ô Silence, ma nourrice, mon berceau, et cette berceuse qui si doucement m'endormait. (*LI*, § 88, pp. 123-124)^{lxxxix}

Le ton dominant est encore celui d'une nostalgie du non vécu. Nostalgie d'une maison jamais habitée, d'une protection jamais vécue, même pas offerte, d'une paix jamais expérimentée, d'un amour jamais reçu. Soares est pris dans la dialectique entre la réalité rêvée et la réalité vécue. Certes, le symbole du désir de retour à l'enfance représente tous les soins dont un nourrisson nécessite, mais il pointe aussi vers un état où la conscience est encore en formation. La figure paternelle est évoquée vaguement, tout à fait créée dans l'imagination, inatteignable même pour la mémoire atavique. La seule trace qu'il en resterait, le nom, ne suffit pas pour la décrire et encore moins la saisir. Dans ce cas, le nom n'explique rien, il ne remémore rien ; le nom est entouré de doute, sa véracité n'est pas attestée et ne pourrait pas l'être. L'intérieur du mot *Dieu* demeure creux, il n'offre aucune assurance existentielle, aucune réponse. Même les questions à poser sont incertaines. Le sujet se trouve délaissé dans un monde sans sens, sans perspective de sens. Il se fait refuser un objet d'amour, et par conséquent, l'expérience de l'amour. La seule consolation repose moins sur une idée vague de Dieu que sur l'acte d'y penser. Pensée et sentiments s'enchevêtrent, car la pensée apporte un sentiment de joie éphémère, et ce sentiment fait l'objet d'une réflexion qui se déploie dans le langage. Il ne semble pas avoir d'antidote ou facteur atténuant à une solitude dépeinte comme totale et inéluctable. La

figure de la mère apparue à la fin, associée directement à la Nuit, n'existe que dans l'imagination de l'orphelin Bernardo Soares. Dans ce scénario désolé, la seule rescousse est trouvée dans les bras du Silence.

À un autre moment, Soares approche la question de Dieu à travers un *crescendo* de perspectives dont les affinités avec l'essence de la théologie négative sont frappantes :

Dans tout esprit qui ne soit pas anormal, existe la croyance en Dieu. Dans tout esprit qui ne soit pas anormal, il n'existe aucune croyance en un Dieu défini. C'est un être tout à la fois existant et impossible qui régit tout ; dont la personne, s'il en possède une, ne peut se définir ; dont les buts, s'ils existent, ne peuvent être compris. En l'appelant Dieu nous avons tout dit, puisque le mot Dieu ne possède aucun sens précis, et qu'ainsi, nous l'affirmons sans rien signifier. Les attributs d'infini, d'éternel, d'omnipotent, de parfaitement bon ou parfaitement juste, que nous collons parfois à son nom, se décollent tout seuls, comme tous les adjectifs superflus là où suffit le substantif. Et Lui qui, étant indéfini, ne peut recevoir d'attributs, est pour cela même le substantif absolu. (*LI*, § 473, p. 478)^{lxxxii}

Ce remarquable fragment concentre, en langage simple, le cœur d'un mystère irrésoluble. L'idée centrale est très en consonance avec la pensée de Pseudo-Denys. Un seul mot, « Dieu », veut tout dire, il englobe tout, quoiqu'aucune caractérisation n'arrive à s'y accrocher. Le mot « Dieu », puisqu'il ne signifie rien, ne renvoie vers rien qui soit extérieur au mot « Dieu » lui-même. C'est en même temps la quintessence du langage et son impitoyable défaite. Toute tentative de projeter des attributs de Dieu est insuffisante, réductrice et trompeuse. Au lieu de renforcer, tout adjectif affaiblit la compréhension de ce substantif absolu — exemplaire unique de sa classe. Pourtant, l'indéfinition ne serait-elle pas un attribut divin ? Contrecarrant l'argument central, ne pourrait-on pas affirmer « Dieu est indéfini » ? L'attribut *indéfini*, qui émerge avec force et semble même naturel, mobilise l'incertitude. L'indéfinition et l'incertitude jouent le rôle d'espace inconnu, sphère du non-savoir. Plutôt qu'attribut, l'indéfinition agit comme *contre-attribut*. Cela s'applique aussi bien à l'idée de Dieu qu'à la conception d'une dimension où l'esprit libre peut s'épanouir. Détachée des contraintes d'une certitude quelconque, l'indéfinition

devient la toile de fond de toute la démarche intellectuelle, existentielle et esthétique entreprise par Bernardo Soares. D'ailleurs, les écrits du demi-hétéronyme créent une prégnante figure de cet espace symbolique.

Chambre embrumée

Sans s'abandonner au domaine du mystique, la quête existentielle de Bernardo Soares s'articule dans l'expression de l'expérience lucide du néant : « Dormir, m'endormir, m'apaiser ! N'être plus que la conscience abstraite de respirer paisiblement, sans univers, sans astres et sans âme — mer morte de l'émotion, ne reflétant qu'une absence d'étoiles ! » (*LI*, § 135, p. 168)^{lxxxiii}. Devant la difficulté à se détacher complètement des émotions, de l'âme, dans le dessein du sujet de se réduire soi-même au néant sans pour autant écarter la conscience, il y a l'esquisse de l'anéantissement de ce qui est autour. La tentative d'annuler les éléments de la sphère extérieure (le monde, les astres, l'univers) prétend un effet similaire dans la sphère intérieure (l'âme), pourvu que celle-ci devienne caisse de résonance du néant environnant. Cet extrait évoque également une sorte de refus négatif de la connaissance. Vu que la connaissance et le désir de savoir se dressent comme le penchant naturel (difficile à barrer) de l'homme rationnel, le moyen envisagé de les annuler consiste notamment à neutraliser des objets de leur cible : l'univers, les astres, l'âme. Soares songe à eux réduits à l'obscurité, à la stagnation, à une dimension sans horizon où rien n'arrive, rien n'existe. La « mer morte de l'émotion » claironne l'absence de sentiments, de vibration, de vie, tandis « qu'une absence d'étoiles » pointe vers la noirceur profonde, l'annihilation cosmologique de l'espace et du temps, l'effondrement du sens et la destruction de toute ambition de trouver un horizon

de sens. Comme dans le cas des abîmes qui se contemplent (abordé au chapitre 2), le sujet se voit pris entre deux néants, lui-même en étant un. Dans ce tableau de dissolution des sphères extérieure et intérieure, la « conscience abstraite » résiste comme un pilier de l'expérience *lucide* du néant.

Quelques conditions sont propices à ce *sommeil existentiel*. Cela prend un espace où l'on puisse trouver refuge pour *dormir du monde*. Un lieu à part, protégé, susceptible d'accueillir le printemps de la vie intérieure. Un espace symbolique qui agisse comme intériorité susceptible d'héberger l'exploration de l'intériorité du soi dans l'élan du désir de son annulation. De prime abord, le texte littéraire représente en soi ce lieu d'intériorité. Mais je veux souligner la figure de la chambre, puisqu'elle est devenue plateforme de la perception critique de la réalité moyennant la naissance de la parole, tout en assumant les contours éphémères qui l'approchent d'un non-lieu :

Et sur la table de ma chambre absurde, minable, tâcheronne, et anonyme, j'écris des mots comme le salut de mon âme, et je me dore du soleil couchant au zénith impossible, vaste et lointain, et aussi de mon étoile reçue contre des plaisirs, et de l'anneau du renoncement à mon doigt évangélique, joyau figé de mon destin⁷⁴ extatique. (*LsI*, § c5, p. 264)⁷⁵

Les spécificités de cette chambre créent une fissure dans le tissu de l'espace-temps. La chambre est recluse, réservée, de sorte à viabiliser et à préserver l'intimité propice à l'idéation de la réalité. Par ailleurs, en tant qu'ambiance « minable » (*reles*, en portugais), on comprend que l'extrapolation de la réalité se trouve moins dans l'excès de choses à voir et à dire que dans l'attention concentrée sur ce qui est essentiel. Il y a un détachement

⁷⁴ Pour ce terme, Marie-Hélène Piwnik signale la possibilité de la variante « dédain » (*desdém*). Richard Zenith privilégie *desdém* et signale la variante *desprezo* (« mépris »). Françoise Laye choisit « mépris » et ne signale aucune variante. Cette divergence est un petit exemple des défis imposés par l'hieroglyphique calligraphique de Pessoa et ses dédoublements.

⁷⁵ «E na mesa do meu quarto abrumado, reles, empregado, e anónimo, escrevo palavras como a salvação da alma e douro-me do poente impossível de pináculos altos vastos e longínquos, da minha estola recebida por prazeres, e do anel de renúncia em meu dedo evangélico, jóia parada do meu *desdém* extático.» (*LD*, § 4, p. 53)

de l'excès matériel qui pourrait détromper l'âme animée par des questions sur l'être. En outre, la chambre encercle une dimension où le temps dure différemment et la logique est renversée (« je me dore du soleil couchant au zénith impossible »). Le caractère anonyme renforce aussi l'idée d'une dépersonnalisation de celui qui habite ou occupe la chambre, de même qu'il souligne l'entrée dans le royaume de l'innommable, explicitant l'importance d'une expérience poétique qui utilise le langage pour longer les limites du langage lui-même. Sans nom, la chambre est à la fois n'importe quelle chambre et aucune chambre possible. Elle est partout et nulle part, dans la frontière entre le réel et l'irréel, entre le concevable et l'inconcevable. La chambre est lieu d'un non-lieu faisant office de scène pour la tension entre pensée et langage, refuge tant du concevable inexprimable que de l'exprimable inconcevable.⁷⁶

La traduction française de Marie-Hélène Piwnik, privilégiée dans l'extrait ci-dessus, pose cependant un problème. Dans l'original en portugais, le premier adjectif pour désigner la chambre est *abrumado*, que Piwnik traduit comme « absurde ». C'est un choix satisfaisant, mais avec ses limitations. Certes, « absurde » suit le ton général du fragment, qui invoque la dimension de la rêverie et met de l'avant la coexistence d'éléments en principe contradictoires.⁷⁷ Dans le contexte d'une esthétique où la négation se déploie en plusieurs degrés d'intensité de et de sens, « absurde » semble bien à propos, car il dénote, d'après *Le Robert*, ce qui est « contraire à la raison, au bon sens, à la logique ». L'adjectif choisi répond à l'appel. Le bémol réside, toutefois, moins dans le mot « absurde » que dans le mot original qu'il remplace et, par conséquent, masque. En portugais, *abrumado* signifie ce qui est couvert ou rempli de brume, ce qui devient obscur, sombre. Ce sont

⁷⁶ Cela fait écho à la mention de Soares à « cet autre chose » (*LI*, § 225, p. 255) qui n'est ni vie ni mort, tel un limbe, une conscience acquise dans la plongée dans un désir angoissé de l'univers réel et impossible (voir le chapitre 2).

⁷⁷ Dans le même fragment, les deux paragraphes antérieurs commencent respectivement par : « Mais le contraste ne m'écrase pas — il me libère » ; et « La gloire nocturne d'être grand tout en n'étant rien ! » (*LsI*, § c5, p. 264).

essentiellement les mêmes sens que l'on retrouve en français pour le mot « embrumé ».⁷⁸ Outre le rapport à une lumière diffuse et difforme, en faisant référence à ce qu'on ne voit pas avec netteté, ce mot renferme une stratégie discursive et épistémologique. La brume couvre le mystère. Elle est elle-même mystère. Elle prédispose à la révélation. L'aura nébuleuse dissimule ou dissipe des traces de la forme. L'idée d'une brume épaisse sert paradoxalement de condition pour *adapter la vue* et la préparer à *voir plus loin*, sinon à *voir l'invisible*.

L'extrait où Soares parle de sa chambre *embrumée* évoque d'ailleurs une symbolique assez importante dans la tradition biblique. La brume, la nuée, des nuages, ce sont des symboles qui embrassent des sens majeurs, très puissants, et participent de façon cruciale dans la construction narrative de quelques passages marquants et décisifs. Souvent, ils symbolisent Dieu lui-même, son action, ou le lieu qui accueille et promeut la manifestation de l'ambiguë présence divine. Dans le récit de l'échappée du peuple d'Israël de l'oppression en Égypte, ce symbole sert à donner une direction, à conduire, impliquant aussi une autorité : « Or Iahvé marchait au-devant d'eux, le jour en colonne de nuée pour les guider sur la route » (*Exode*, XIII, 21). De même qu'il représente protection lors de la traversée de la mer de Jonc (mer Rouge) : « La colonne de nuée se déplaça de devant eux et se tint derrière eux, elle vint entre le camp d'Égypte et le camp d'Israël. Or la nuée était [pour les uns] ténèbres et [pour les autres] elle éclairait la nuit, en sorte qu'ils ne s'approchèrent point l'un de l'autre durant toute la nuit » (*Exode*, XIV, 19-20). La reprise de cet épisode au livre de Josué utilise le mot *brouillard* (*Josué*, XXIV, 7). C'est aussi un symbole de la splendeur et de la puissance divine : « Il advint donc,

⁷⁸ C'est le terme privilégié dans la traduction de Françoise Laye : « Et assis à ma table, dans ma chambre, cette pièce embrumée et minable — moi, petit employé anonyme, j'écris des mots qui sont comme le salut de mon âme, et je me dore d'un couchant impossible sur les hautes, vastes et lointaines montagnes ; je me dore de mon étole, reçue en échange des plaisirs, et de l'anneau du renoncement à mon doit évangélique, immobile joyau d'un mépris extatique » (*LI*, § 4, p. 44).

comme Aaron parlait à toute la communauté des fils d'Israël, qu'ils se tournèrent vers le désert et voici que la Gloire de Iahvé apparut dans la nuée ! » (*Exode*, XVI, 10). De même que symbole de présence et de communication : « Or, dès que Moïse entra dans la Tente, la colonne de nuée descendait et s'arrêtait à l'entrée de la Tente. Alors Il parlait avec Moïse » (*Exode*, XXXIII, 9) ; « Or, comme les prêtres sortaient du Saint, la nuée remplit la Maison de Iahvé et les prêtres ne purent rester à leur service, à cause de la nuée, car la Gloire de Iahvé avait rempli la Maison de Iahvé » (*I Rois*, VIII, 10-11). À propos de ces derniers versets (repris pratiquement mot pour mot dans *II Chroniques*, V, 13-14), Édouard Dhorme (1881-1966) note que la nuée à la fois annonce et voile la présence de Iahvé. La nuée sert également d'arrière-plan et de déclenchement à la vision d'Ézéchiel du trône céleste et du char divin (la *Merkabah*, sujet d'immense intérêt notamment dans le mysticisme juif) : « Je regardai : et voici que vint du nord un vent de tempête : une grande nuée avec un feu fulgurant et une clarté autour, tandis qu'au milieu il y avait comme le scintillement du vermeil (au milieu du feu) » (*Ézéchiel*, I, 4). Dans le Nouveau Testament, l'épisode où les apôtres Pierre, Jean et Jacques témoignent la transfiguration de Jésus pendant qu'il se tient avec Moïse et Élie se conclut avec l'apparition d'une « nuée qui les couvrait ; et ils furent effrayés de leur entrée dans la nuée. Et, de la nuée, il y eut une voix qui disait : Celui-ci est mon fils, que j'ai choisi ; écoutez-le » (*Luc*, IX, 34-35). L'anticipation de l'ascension de Jésus après sa résurrection et le récit qui en est fait *a posteriori* sont ainsi racontés, respectivement : « Jésus dit : C'est moi ; et vous allez voir le fils de l'homme assis à la droite de la Puissance venir avec les nuées du ciel » (*Marc*, XIV, 62) ; « Ce disant et sous leurs regards il fut élevé et une nuée le déroba à leurs yeux » (*Actes*, I, 9).

De surcroît, la figure du nuage joue un rôle décisif dans le récit du contact de Moïse avec Dieu, comme le présenté l'*Exode* :

Alors Moïse monta sur la montagne et la nuée couvrit la montagne. La gloire de Iahvé se posa sur le mont Sināi et la nuée le couvrit durant six jours. Au septième jour Il appela Moïse du milieu de la nuée. Or l'aspect de la Gloire de Iahvé était comme un feu dévorant au sommet de la montagne, aux yeux des fils d'Israël. Moïse entra donc au milieu de la nuée et monta à la montagne. Moïse fut sur la montagne quarante jours et quarante nuits. (*Exode*, XXIV, 15-18)

Le texte hébreu de l'*Exode* apporte *nuage*, *nuage dense* et *lourde nuée*. En guise d'exemple, la *Biblia Vida Nova* (BVN), traduction en portugais de João Ferreira de Almeida, emploie *nuvem* (nuage), *nuvem espessa* (nuage épais), *nuvem escura* (nuage sombre). Édouard Dhorme utilise *nuée*, *lourde nuée*, *nuage*, comme dans *Exode*, XX, 21 : « Le peuple se tenait au loin et Moïse s'avança vers le nuage où était l'Élohim ». Dans d'autres traductions de ce même verset on trouve *nuée obscure*, comme dans *La Bible de Jérusalem* (BJ), *nuit épaisse* d'après la *Traduction Œcuménique de la Bible* (TOB), et *thick darkness*, cas de la *King James Version* (KJV), élevant le ton dramatique. La KJV utilise les mêmes mots en *Deutéronome*, IV, 11, « And ye came near and stood under the mountain; and the mountain burned with fire unto the midst of heaven, with darkness, clouds and thick darkness », pendant que la BJ décrit un « ciel obscurci de nuages ténébreux et retentissants ! », la TOB dépeint « les ténèbres des nuages et de la nuit épaisse », la BVN mentionne *trevas* (ténèbres), *nuvens* (nuages) et *escuridão* (obscurité), et Dhorme, enfin, traduit « la montagne était embrasée par le feu jusqu'au cœur des cieux dans des ténèbres de nuée et de brume ».⁷⁹

Dans la perspective de la théologie négative, ce passage articule l'inconnissance comme véritable mode de connaissance, comme l'explique le premier chapitre du *Traité de la théologie mystique* :

Alors, délivrée du monde sensible et du monde intellectuel, l'âme entre dans la mystérieuse obscurité d'une sainte ignorance, et, renonçant à toute donnée scientifique, elle se perd en celui qui ne peut être ni vu ni saisi ; tout entière à ce

⁷⁹ *La Bible de Jérusalem* et la *King James Version* ont été consultées sur www.bibliaestudos.com.

souverain objet, sans appartenir à elle-même ni à d'autres ; unie à l'inconnu par la plus noble portion d'elle-même, et en raison de son renoncement à la science ; enfin, puisant dans cette ignorance absolue une connaissance que l'entendement ne saurait conquérir. (Pseudo-Denys, 1845 : 182)⁸⁰

La *brume* remplit sans occuper, elle amplifie l'idée d'espace dans la mesure où elle crée des zones d'incertitude et d'inconnaissance, telles de non-lieux. Elle unifie deux ou plusieurs dimensions et incarne symboliquement la « mystérieuse obscurité d'une sainte ignorance », dans les dits de Pseudo-Denys. Pour Pessoa, qui ne prône aucun dogme ni ne cherche ouvertement le contact direct avec Dieu, ce qui subsiste dans le non-lieu, la nuée épaisse qu'est sa chambre embrumée⁸¹, c'est la puissance du langage. Son vrai salut, qui pourtant ne rédime pas, se trouve dans la force évocatrice des mots. Quoique puissants, ceux-là ne suffisent pas, ne serait-ce que pour souligner ce qui réside en deçà d'eux dans le duel entre l'expression et l'inexprimable : « Ma condition misérable n'est atténuée en rien par ces mots que j'aligne pour former, peu à peu, mon livre fait de hasard et de réflexion. Je survis, absolument nul, au fond de toutes mes phrases, telle une poudre insoluble dans un verre où l'on n'a bu que de l'eau » (*LI*, § 13, p. 52).^{lxxxiv} Le fragment du *Livro* cité au début de cette section finit en soulignant, non sans ironie, un éloignement vis-à-vis l'expérience mystique. À travers son *destin* (sinon *dédain* ou *mépris*) extatique, Soares réfute l'option d'une sublimation du moi. Fidèle à sa condition d'observateur, il tient à sa lucidité et s'y accroche. En s'assumant anonyme, il s'approche de l'abîme de l'effacement du moi, mais refuse le dernier pas. Plutôt, il circule sur les bornes d'incompréhension entourant l'abîme. Ce n'est pas uniquement sa chambre qui est embrumée, mais aussi sa perception de l'être, ainsi que sa réflexion sur la perception de l'être : « Il est des sensations qui sont des sommeils, qui occupent comme une brume

⁸⁰ *Traité de la théologie mystique*, ch. I, § III (pos. 4293).

⁸¹ En espagnol, langue que Pessoa connaissait puisqu'il a traduit des textes de l'espagnol vers le portugais (*Zenith*, 347), le terme *abrumado* porte le sens d'angoisse, préoccupation, fardeau, ennui, de même qu'étonnement et admiration.

toute l'étendue de notre esprit, qui ne nous laissent ni penser, ni agir, et ne nous permettent pas d'exister clairement. [...] On regarde, mais on ne voit pas » (*LI*, § 78, pp. 112-113).^{lxxxv} Le sujet est pris dans cette lourde nuée qui exige et provoque une modalité de vision complètement différente, où se déploie une singulière dialectique de la lumière et de l'obscurité. Là-dessus aussi, des échos de la théologie négative continuent à résonner.

Jeu de ténèbres

Les fragments du *Livro* cherchent l'entrée dans le domaine non pas où se trouvent les réponses à toute question, mais bien où l'on s'expose à l'aveuglante lumière des paradoxes. Ce qui dans le vocabulaire de la théologie négative apparaît comme « l'obscurité très-lumineuse » (Pseudo-Denys, 1845 : 181)⁸². La chambre des mystères se montre étanche à la lumière de l'intelligence. Dans la brève préface que Fernando Pessoa a écrit pour le recueil de poèmes *Cinquième Empire*, de son ami journaliste Augusto Ferreira Gomes, il divise les prophéties en deux groupes : celles qui portent une grande clarté ; et celles qui portent une grande obscurité.

Celles-là [de grande clarté] sont le fil d'Ariane, celles-ci [de grande obscurité] le labyrinthe lui-même. Mais elles se complètent les unes les autres, dans la mesure du possible, parce que la lumière écarte les ténèbres, mais sans les ténèbres on ne verrait pas la lumière. Tant est juste ce qu'on peut lire dans certain texte secret — que la meilleure lumière que nous ayons en ce monde n'est que ténèbre visible... (Bréchon, 515-516)^{lxxxvi}

L'idée déconstruit un rapport de contraste trop simple et peu fertile pour la pensée. Elle expose un rapport d'ambivalences plus riche entre les notions de connaissance et

⁸² *Traité de la théologie mystique*, ch. I, § III (pos. 4275).

d'inconnaissance. Bien qu'appuyée sur des méthodes intellectuelles, la théologie négative demande le renoncement à la volonté de savoir et de comprendre lorsque le but est la communion à Dieu. Cela signifie endosser un rapport avec l'inconnu et vouloir atteindre l'inconnaissance de Dieu au détriment d'y projeter un désir de connaissance. Ce désir, cette soif de savoir, de comprendre, de s'approprier, ne s'éloigne guère d'un désir de manifestation. Cependant, le moment où l'objet de réflexion trouve son assise dans le langage, celui-ci impose dès lors son cadre et ses contraintes. Gozier souligne la possibilité d'une *conscience* de ce qui s'étend au-delà de l'intelligence, dans la mesure où « c'est moins conscience de l'impuissance de toute connaissance que conscience suraiguë de la transcendance divine » (Gozier, 64). L'inconnu et l'insondable ne se conforment pas à un agencement de concepts, de figures ou de formes, soit tout dispositif fini et successif dans le temps. En revanche, le langage donne l'élan à la pensée et au sentiment sur le transcendant.

Attiré par l'insondable, le rouage épistémologique articulé dans la poétique du *Livro* révèle la vision d'un au-delà de la pensée à travers la pensée elle-même. L'œuvre fragmentaire revêt une opacité, puisque derrière la description parfois banale des choses et d'événements anodins vibre l'essence de l'existence, si fragile, volubile et réfutable soit-elle. Soares s'y heurte sans cesse. Cette vibration est derrière, mais aussi devant, à droite, à gauche, au-dessus, en dessous, avant et après la parole. Car le pilier de la poétique du *Livro* n'est pas la description de la réalité, mais bien l'expérience esthétique de la parole dans la construction d'une autre réalité, et de la parole en soi. Comme le souligne Perrone-Moisés : « L'objectif primordial de Bernardo Soares n'est pas d'enregistrer des états d'âme, mais les utiliser comme des prétextes d'une quête de langage » (Perrone-Moisés, 263)^{lxxxvii}. Soares investit ce que la parole ne réussit pas à dire, ce que la parole échoue à ramener en surface, mais dont le mystère la parole porte une trace.

Pessoa exprime sans détour la vision d'une littérature qui se revêt d'opacité pour que la parole ne se restreigne pas à la fonction de simple déménageur d'idées : « [l'art] qui vit primordialement des sens indirects des paroles — de ce que la parole contient, non pas de ce qu'elle simplement dit — convenablement on l'appellera littérature » (Pessoa, 2022 : 54)^{lxxxviii}. La littérature du *Livro* va plus loin et manie le langage pour créer une expérience esthétique de l'inconnu. La négation n'agit pas *en contre*, elle ne porte pas nécessairement la marque de ce qu'elle réfute ni une charge nécessairement négative dans le sens d'une réduction ; encore moins elle ne se résume pas à une simple opposition. La négation est *plus*, elle mène vers le différent, vers une expansion. La négation est *outré*. Dans une analogie, cette modalité de négation ne serait pas une route interrompue à mi-chemin, ni la décision de faire marche arrière ou celle d'entreprendre la direction contraire. La négation configure plutôt l'acte de dépasser la fin de la route ou de flotter sur la voie pavée ; la négation est bifurcation (y compris la notion de multiplication impliquée), elle inaugure une autre voie, peut-être invisible, qui ne mène pas vers l'avant, mais bien vers le haut, malgré l'impossibilité de l'engager. En guise d'exemple, Soares, isolé dans cette croisée de chemins immatériels perdue dans la nuit de sens, proclame :

La gloire nocturne d'être grand tout en n'étant rien ! La sombre majesté de la splendeur inconnue... Et je sens, tout à coup, la sublimité du moine dans le désert, et de l'ermite dans sa retraite, pénétré de la substance du Christ dans les pierres et les cavernes de l'éloignement du monde. (*LsI*, § c5, p. 264)^{lxxxix}

Quelle est la nature de cette gloire sans lumière ni témoin, sinon celle d'une obscurité peuplée de sens ? Comment être grand sans avoir à qui se comparer ? Comment *être*, tout court, en *n'étant rien* ? L'analyse basée sur l'approche bidimensionnelle des apories serait toujours restreinte au cadre d'une conception limitée de la négation, puisque dépendante du rapport entre deux pôles. Telle voie analytique n'approfondit pas la complexité du texte et ses charades épistémologiques. La beauté du texte littéraire, c'est

que ces difficultés sont plus des tremplins que des remparts. L'extrait ci-haut, comme tant d'autres, conduit donc vers la complexification de la notion de l'être. La « gloire nocturne » s'inscrit dans un *jeu de lumières* subvertissant la dichotomie clair-obscur. Si cette gloire ne resplendit pas, c'est qu'elle dégage une lumière d'une autre nature, d'une « splendeur inconnue ». Cette gloire singulière ne dépend pas de la présence d'autrui pour resplendir, car elle ne concerne que l'individu. C'est un premier changement de paradigme. Le deuxième agit sur le plan de l'intellect.

La lumière est, par tradition, symbole de raison et d'intelligence. Or, l'absence de lumière propre à la scène nocturne pourrait signifier, par contraste, l'écartement de la raison. Ou bien l'allusion à une autre raison, celle-ci liée à une autre réalité qui se dispense de la raison, qui la refuse ou la déserte. Dans la même phrase, un effet similaire affecte par la suite la notion d'espace. Lire « être grand » sous l'optique d'une dépendance à l'étendue résulterait du choix de privilégier le sens premier (et le plus plat) de *grand*. Ce mot doit être compris, bien sûr, dans l'ordre de l'abstrait et du symbolique. En vérité, « être grand » est la phase terminale du détachement du sensible permettant le dépassement de l'étendue vers l'entrée dans le débat ontologique, où s'articule la tension entre l'être et le non-être. Ensuite, l'incongruité de sens rendue manifeste dans « tout en n'étant rien » est un exemple du langage en train de donner l'essor à une autre réalité par le biais d'une simple, pourtant puissante, déviation intellectuelle qui permet d'entrevoir quelque chose de nouveau, de différent.

L'extrait concentre des exemples d'une espèce de jeu avec les limites de la raison et du langage — « gloire nocturne », « tout n'étant rien », « sombre majesté », « splendeur inconnue ». Par ailleurs, une limite institue la relation entre au moins deux éléments. Et ce, même lorsque le rapport entre les éléments n'est pas de négation. Si l'on s'attarde sur le symbole géométrique le plus élémentaire, le point, sa limite est ce qui l'entoure, soit

tout ce qui n'est pas le point. Aussi bien que la division entre deux éléments de valeur sûre et connue, une limite peut également démarquer le seuil ultime du connu. Après quoi l'on est catapulté en dehors du domaine du connaissable. Alors, la limite souligne la présence et la vibration de l'inconnu, et elle invite, pour ne pas dire *incite*, au dépassement. C'est une notion qui ne se réduit pas à ses propres frontières conceptuelles, car elle exige forcément une *oultre-limite*.⁸³ En ce sens, limite évoque négation. Et du fait que le langage place une négation de soi dans soi-même résulte une sensation de profondeur, voire vertige. C'est la mise en évidence d'une puissance particulière. Le langage nie soi-même avec ses propres moyens afin de révéler non pas ce qu'il peut faire, mais les traces de ce qu'il n'est pas capable de faire. Il indique les bords du gouffre, fait la projection de l'impossible. L'impossible en occurrence étant l'harmonie sémantique et sémiotique vis-à-vis l'absence de logique. Invitant ainsi une partie de l'inconnu dans le domaine du compréhensible et de l'exprimable, l'impossible déborde, quelque peu soit-il, sur le domaine du possible. Autrement dit, l'exprimable recèle l'inexprimable.

Les apparentes incongruités du langage, en elles-mêmes révélatrices, donnent vers un *jeu de ténèbres*. Maurice de Gandillac soutient que pour pénétrer dans les ténèbres lumineuses où se logent les mystères divins « il ne faut pas seulement abandonner le double plan de l'intelligence et de l'essence, il faut sortir de soi dans une véritable *extase* » (Pseudo-Denys, 1943 : 35). Soares repère le sentier extatique. Pessoa connaît à fond la tradition mystique. Mais cette voie est refusée dans le *Livro*. Soares n'entreprend pas l'effacement de l'égo, mais il perçoit quand même la révélation qui habite « la gloire nocturne ». Il s'en rend compte d'avoir touché à une modalité de compréhension au-delà

⁸³ Même la limite entre deux éléments ayant des attributs positifs ou une présence dans l'espace ne constitue pas une ligne clairement définie. C'est dire que la limite a sa propre profondeur. Dans l'étendue, elle s'insère dans la matière comme notion abstraite. Entre deux corps en perspective, où se trouve la limite qui les sépare ? Où termine l'un pour commencer l'autre ? Pour une discussion à ce sujet ayant la peinture comme arrière-plan, voir *L'Œil et l'Esprit*, de Maurice Merleau-Ponty. À propos de la limite dans le temps, le livre XI des *Confessions* (ou *Aveux*) de Saint Augustin est une référence incontournable.

de l'intelligence, ce qu'il met en évidence appuyé sur les figures de « la sublimité du moine dans le désert, et de l'ermite dans sa retraite, pénétré de la substance du Christ dans les pierres ».

Pour articuler dans le langage l'expression imparfaite du mode supérieur d'intelligence qui réfute l'intelligence elle-même et la déchire à partir de son intérieur, Soares recourt à une dialectique de la lumière. En fait, une dialectique du clair-obscur : « La vie entière de l'âme humaine est mouvement dans la pénombre. Nous vivons dans le clair-obscur de la conscience, sans jamais nous trouver en accord avec ce que nous sommes, ou supposons être » (*LI*, § 63, p. 99)^{xc}. Les nuances entre lumière et obscurité esquissent l'harmonie entre ces éléments prétendument opposés. L'existence humaine est la passagère d'un mouvement indépendant d'elle, mouvement *de* et *dans* l'entre-deux. Rien n'est juste lumière ni entièrement obscurité.

Comme le démontrent les Écritures, où la dialectique entre lumière et obscurité joue des rôles déterminants. Déjà au début du récit de la Création : « Il y avait des ténèbres au-dessus de l'Abîme et l'esprit d'Élohim planait au-dessus des eaux. Élohim dit : "Qu'il y ait de la lumière !" et il y eut de la lumière. Élohim vit que la lumière était bonne et Élohim sépara la lumière des ténèbres » (*Genèse*, I, 2-4). La séparation indique, en fait, que lumière et ténèbres sont liées et que leur union n'est pas une vérité impossible. Autrement dit, lumière et ténèbres faisaient un avant que Dieu ne décide de les séparer.⁸⁴ La liste exhaustive et l'étude approfondie de cette dialectique dans la Bible dépassent le cadre ma thèse. La souligner brièvement permet, néanmoins, de réfléchir au rôle du

⁸⁴ Sans compter des passages où les ténèbres font office de lieu secret du divin, comme dans *Psaumes*, XVIII, 12 : « Et Il a fait des ténèbres le lieu de Sa retraite ; Sa tente était tout autour de Lui, l'eau ténébreuse des nuées de l'air » (d'après la BJ) ; « il mit autour de lui des ténèbres pour son voile, pour sa tente un amas d'eaux, des épaisseurs de nuées » (selon la traduction d'Édouard Dhorme) ; « He made darkness his secret place; his pavilion round around him were dark waters and thick clouds of the skies » (selon la KJV, où ce passage apparaît au onzième verset, non au douzième). Ce psaume est reproduit dans *II Samuel*, XXII, 12 avec quelques légères différences.

langage. Si, d'un côté, l'on assume la lumière comme allégorie de la raison, du *logos*, du Verbe, d'un autre côté, la ténèbre revêt l'allégorie du langage, moyen par lequel l'on peut entrevoir des rayons de l'absolu qui émanent de l'absence fondamentale. C'est dire que l'obscurité du langage, voire son imperfection, agit en tant que médiatrice. Car si l'expression était parfaite, elle n'aurait pas besoin d'exister : on *saurait*, tout simplement, sans le besoin d'aucune modalité d'intermédiation. « Si nous connaissions la vérité, nous la verrions, et le reste n'est que système et fioritures » (*LI*, § 87, p. 121)^{xci}, renchérit Soares. L'opacité du langage recouvre la vérité. Mais cette même opacité sculpte la lumière, décomposant en plusieurs parties son unité totale et parfaite, en en dégageant des fragments que l'on peut capter et essayer d'assembler. En rendant successif ce qui est simultané, en décortiquant le chaos.⁸⁵ La ténèbre représente ainsi l'obscurité qui souligne l'impossibilité d'un lien direct avec l'absolu, mais qui y permet du même coup un lien quelconque, quoique partiel, imparfait, maladroit. En revanche, l'absence de lien intelligible, qui désamorce l'expectative d'un rapport intellectuel, contribue à la création d'une atmosphère particulière entourant l'humain, cet être rationnel et langagier. Celui-ci se découvre dénudé de tout ce qu'il connaît et maîtrise. La volonté n'y peut rien.

Le *nuage*, la *lourde nuée* ou la *ténèbre* (selon les traductions) dans laquelle rentre Moïse d'après le récit de la théophanie au mont Sinaï, ce sont des éléments qui veulent représenter un lieu de communion avec Dieu, l'entrée dans le mystère divin, où prévaut l'inconnaissance. La ténèbre représente l'entre-deux de l'immanence et de la transcendance. La vision au sein des ténèbres est affaiblie non pas à cause de l'absence de lumière, mais de son surplus. Ce qui s'applique aussi, d'ailleurs, au contact avec le

⁸⁵ Jorge Luis Borges (1899-1986) met ce dilemme joliment en scène lorsqu'il décrit son « désespoir d'écrivain » dans la nouvelle *L'Aleph* : « comment transmettre aux autres l'Aleph infini que ma craintive mémoire embrasse à peine ? [...] En cet instant gigantesque, j'ai vu des millions d'actes délectables ou atroces ; aucun ne m'étonna autant que le fait que tous occupaient le même point, sans superposition et sans transparence. Ce que virent mes yeux fut simultané : ce que je transcrirai, successif, car c'est ainsi qu'est le langage » (Borges, 206-207).

texte, les Écritures, dont la « sublime hauteur [...] échappe à toute démonstration et surpasse toute lumière », en conduisant vers « l'obscurité très-lumineuse d'un silence plein d'enseignements profonds : obscurité merveilleuse qui rayonne en splendides éclairs, et qui, ne pouvant être ni vue ni saisie, inonde de la beauté de ses feux les esprits saintement aveuglés » (Pseudo-Denys, 1845 : 181).⁸⁶ Dans son commentaire au texte de Pseudo-Denys, Gozier souligne que « la ténèbre n'est pas due seulement à l'impuissance relative de nos facultés, mais à l'insondable profondeur de l'essence divine » (Gozier, 94). En définitive, au lieu de cacher, la ténèbre révèle.

D'après certains courants intellectuels et spirituels, les lettres et les mots, quoique présentés sous un aspect limité, peuvent contenir l'essence du Tout. En dépit de leur opacité, l'être vibre en eux. Cela est nettement recherché et développé dans la poésie et dans la prose poétique. En outre, c'est le cas de la théorie kabbalistique du langage, dont les fondements et les liens avec le *Livro* sont abordés au chapitre suivant.

⁸⁶ *Traité de la théologie mystique*, ch. I, § I (pos. 4275).

4. Je me suis

Force et pudeur du nom

Fernando Pessoa s'engage dans une lutte avec le langage. Ses batailles visent à conquérir du terrain vers l'insondable. Mais il sait bien qu'il n'y a pas de victoire possible. Il sait bien que tout avancement est aussi un recul, tout rapprochement est aussi un éloignement. De même que les embûches ne sont pas des défaites, plutôt des conquêtes sans vainqueurs ni vaincus. La cécité du langage, celui-ci étant à la fois champ de bataille, armure et épée, est la révélation. Comme dans la théologie négative, le langage établit une relation intime avec ce qui ne peut pas être dit. Par des chemins tortueux, le langage mène doucement vers l'innommable. La beauté prévaut face à la violence de la bataille. Ce rapport de forces se décline dans le texte de Pessoa. On comprendra mieux cette question si l'on comprend comment le langage se comporte dans le débat autour du nom et de l'absence.

Quoiqu'il y ait entre le christianisme et le judaïsme d'évidentes, nombreuses et profondes différences sur les plans théologique, eschatologique, liturgique, culturel, historique, juridique etc., ils partagent une racine textuelle commune. La Bible hébraïque et l'Ancien Testament présentent le même contenu. C'est vrai qu'après *II Rois* l'organisation des livres n'est pas la même — ce qui n'est pas sans conséquence.⁸⁷ Mais

⁸⁷ La Bible hébraïque, également appelée *Tanakh* chez les juifs, est divisée *grosso modo* en trois grands groupes : la Loi, les Prophètes, les Écrits (respectivement *Torah*, *Nebi'im*, *Kethoubim*, d'où vient l'abréviation *Tanakh*). Les chrétiens ont modifié l'ordre et ils ont placé les livres du groupe des Prophètes à la fin. Ainsi, d'après la tradition exégétique, les Prophètes sont *mieux placés* pour anticiper et introduire plus naturellement au Nouveau Testament l'arrivée du messie, Jésus Christ. En s'appuyant sur l'étymologie du mot *nabi'*, généralement traduit par « prophète », Édouard Dhorme soutient que ce terme désigne le participe passif « appelé ». Et il précise que « la fonction essentielle du prophète n'est pas

la convergence de plusieurs questions fondamentales, à commencer par le partage d'un même récit de la Création, est indéniable. À l'intérieur du christianisme et du judaïsme, la théologie négative et le mysticisme de la Kabbale sont, respectivement, deux courants développés sur une charge épistémologique centrée autour de la question du langage. Ils ne méprisent pas les couches de sens superficielles exposées dans les Écritures et les attributs positifs du langage, mais ils se penchent davantage sur le non-dit, le non-articulé, l'inexprimable. Dans le *Livro do desassossego*, Bernardo Soares représente la continuité de cette tradition en reconnaissant l'obscurité de la parole. Muni du bâton du langage, il arpente les régions de l'inarticulé. Muni du sentiment de l'expérience de l'inarticulé, il explore les inquiétants méandres du langage. Dans l'extrait où il prône « savoir penser avec ses émotions, et sentir avec sa pensée », Soares crée une percutante image : « utiliser au dedans toutes ses sensations, en les épluchant jusqu'à Dieu même » (*LI*, § 131, p. 164)^{xcii}. C'est-à-dire, à l'intérieur de ce dont l'expression exacte est très difficile, voire impossible, se trouve l'idée de Dieu. De même qu'aucun langage ne suffirait à exprimer Dieu pleinement.

Au cœur des thèmes abordés jusqu'ici, des thèmes qui habitent, meuvent et hantent le *Livro*, persiste la question cruciale : comment l'absence se manifeste-t-elle ? Absence et langage semblent *a priori* deux concepts contradictoires. Révélée, l'absence n'est plus vraiment absence, elle devient présence. En même temps, le langage exige une substance quelconque, contrecarrant l'idée d'absence totale. L'impossibilité d'un rapport direct est donnée. Pourtant, la reconnaissance de l'impossibilité n'est pas infructueuse pour la réflexion et l'expression poétique. En fait, c'est un attrait irrésistible.

d'annoncer l'avenir, mais de servir d'interprète entre la divinité et l'humanité. La prophétie se confond avec l'inspiration qui fait de l'homme le médium d'une volonté supérieure à laquelle il ne peut résister » (*La Bible*, tome 2, p. XII).

Le *Livro* se bat contre cette impossibilité afin de l'explorer. De surcroît, il expose les cicatrices de sa lutte. Les paroles de Bernardo Soares flirtent avec le gouffre de l'inexprimable, mais ne s'y jettent pas. Il en ressort une vision de l'ontologie de la parole et du lien atavique entre la parole et l'indicible, l'insondable, l'insaisissable. Ces aspects ne sont pas étrangers à la parole, ils ne s'envolent pas en sa présence. Il arrive plutôt le contraire : ils sont au centre de la parole, la source de sa force, la vibration qui la rend vivante. Car le langage se développe autour d'un noyau obscur, mystérieux, impénétrable. L'absence vibre, invisible et inaudible, imperceptible, au sein de la parole. La sensibilité à l'absence est indirecte. Quoique l'absence dépasse l'entendement, elle peut être pressentie, soupçonnée, inférée, vécue.

La question de l'insaisissable absence partage des particularités avec la question de Dieu. Pour ceux et celles qui ont la foi, Dieu est là, il existe. Mais comment le savoir ? Quelles sont les convergences entre le rapport langage-divinité et langage-absence ? Dans ce champ, la tradition exégétique des textes sacrés est un notable atout, puisqu'elle propose des ponts entre le sensible et le symbolique. En dépit de l'effet un peu répétitif, il est toujours pertinent de réitérer que les mentions au texte biblique au fil de cette thèse n'ont pas de caractère ni de prétention théologiques. Des aspects religieux ou dogmatiques, bien que dignes de mon grand respect, passent au large de ma réflexion ici, qui porte essentiellement sur la poétique du langage, les rouages épistémologiques et la richesse herméneutique. Dans cette perspective, les Écritures révèlent Dieu comme un personnage qui essaie de se décrire, qui essaie de se nommer. La nature inconnue du divin s'entremêle au discours. Bref, c'est un problème de langage. Une telle posture est, d'ailleurs, tout à fait cohérente avec celle de Pessoa dans le *Livro*. En fait, le lien va au-delà d'un rapport de cohérence : la tradition exégétique fournit des outils formidables pour une meilleure compréhension de la poétique articulée dans le *Livro*. Quelles

modalités de langage s'approchent-elles le plus de rendre présent ce qui est essentiellement absent ?

Le mysticisme juif, notamment la tradition kabbalistique, a énormément approfondi le thème. La réflexion sur l'absence s'imisce avec la réflexion sur le commencement, les étincelles primordiales. Pour les kabbalistes, le langage est à l'origine de tout. Gershom Scholem (1897-1982), référence incontestable et incontournable dans les études sur la pensée kabbalistique, affirme nettement : « C'est par la combinaison des lettres du langage divin que tout est créé » (Scholem, 31-32). Mais qu'est-ce qui serait à l'origine du langage ? Le langage peut-il s'avérer la source de soi-même, de son propre être ? Peut-il être à la fois interne et externe à soi, simultanément cause et effet de soi-même ? Se subdiviser sans se soustraire d'aucune parcelle ?

En adoptant la perspective critique (sur laquelle j'insiste), la reconnaissance d'une lignée textuelle illumine l'idée que les textes sacrés révèlent non pas Dieu, mais le mystère de Dieu et le rapport humain à ce mystère. Dans les pages initiales de *Le nom de Dieu et la théorie kabbalistique du langage*, Scholem souligne que « le langage, le médium dans lequel s'accomplit la vie spirituelle de l'homme, possède une face intérieure, un aspect qui ne se laisse pas réduire aux rapports de communication entre les êtres » (Scholem, 12). Admettant que la communication présuppose lien, relation, échange et intelligibilité, le langage, quant à lui, participe à l'immanence tout en y créant des fissures. L'érudit allemand distingue le langage étudié par le prisme de la linguistique et le langage portant cette *face intérieure* (qu'il décrit aussi comme « dimension "secrète" ») par le caractère symbolique de celui-ci. Il explique cette modalité de langage comme « une structure qui ne vise pas la communication de ce qui est communicable, mais bien plutôt [...] la communication d'un non-communicable, qui vit inexprimé en elle et qui, même s'il trouvait une expression, n'aurait néanmoins aucune signification,

aucun “sens” communicable » (Scholem, 14). Le langage divin et le langage poétique partagent ce paradoxe — « sur lequel se fonde tout symbolisme » (Scholem, 14) — qui préserve la frontière entre l’exprimé et l’inexprimé, pourtant, un inexprimé susceptible d’être *senti*. Un inexprimé qui est là, non-explicité, en silence. Scholem concentre les principaux axes d’une réflexion précisément sur les traces de la transcendance dans le langage et la création d’une dimension symbolique du monde :

Derrière toute révélation d’un sens dans le langage et, comme l’ont vu les kabbalistes, par l’intermédiaire de la Torah, il y a cet élément qui excède le sens, en le rendant seul possible, qui sans avoir lui-même de sens octroie tout autre sens. Ce qui s’adresse à nous du fond de la création et de la révélation, la parole de Dieu, s’ouvre infiniment à l’interprétation et se reflète dans notre langage. Les rayons que nous en captions ou les sons que nous en recueillons ne sont pas tant des messages que des appels. Ce n’est pas la parole elle-même qui possède une signification, qui a sens et forme, mais la *tradition* de cette parole, la médiation par laquelle elle se transmet et sa réflexion dans le temps. (Scholem, 114)

Il y a donc, d’entrée de jeu, la reconnaissance au sein du langage d’une absence originale dépourvue de sens définitif. Autrement dit, le langage est exempt de la charge obligatoire d’un sens net ou saisissable. En même temps, c’est à partir de ce manque, de cette faille, de ce vide — ce que l’on peut admettre comme ouverture — qu’émerge le sens, et ce, dans le cadre d’une construction collective. La tradition juive fut bâtie autour d’une réflexion historique sur des problèmes de langage et d’expression, ce que les kabbalistes ont voulu pousser plus loin. Elle apporte alors une approche décisive en raison de son rapport originel et primordial à un Dieu qui tantôt se cache, tantôt se manifeste ; tantôt parle, tantôt se tait. Indirectes, les révélations s’articulent par le biais d’émanations, notamment dans le langage, mais un langage qui mobilise une sensibilité symbolique accrue. Le judaïsme établit ainsi une pensée et un mode de vie autour d’un Dieu impossible d’assimiler pleinement, dont la représentation est interdite et le nom demeure imprononçable. Parce que l’absence fondamentale ne peut pas être remplie. Les tentatives

de le faire ne seraient qu'une déviation et un leurre. Seul subsistent ses traces et les tentatives de l'imaginer.

La *Torah* — la Loi, ou le Pentateuque, c'est-à-dire les cinq premiers livres de la Bible hébraïque : *Genèse, Exode, Lévitique, Nombres, Deutéronome* — est conçue comme « une unité mystique dont la fin ne consiste pas en premier lieu à transmettre un sens spécifique, mais bien plutôt à exprimer la force et la plénitude de la puissance divine elle-même, qui apparaissent concentrées dans son “nom” » (Scholem, 49-50). Un procédé similaire à celui des textes poétiques, dans lesquels la parole ne se restreint pas à transmettre un sens ou une idée : elle révèle une vision de monde, vision sensible à la beauté de ce qui échappe au discours et à la compréhension. La parole poétique apporte un message codé qui échappe à la détermination dirigée, c'est-à-dire une parole dont la force se concentre dans son incertitude, son ouverture, sa multiplicité de sens, la gamme de sentiments qu'elle peut éveiller. Alors, il y a une modalité de langage qui ne communique pas un sens communicable, mais qui transmet une puissance, un mouvement, qui transforme des énergies telle une dynamo. Au sein de cette non-communication résident à la fois le néant et le désir de ce même néant exprimés à travers l'acte contemplatif. La force de la parole conduit vers le chemin du néant. En outre, la parole est elle-même néant : étant dépourvue de sens intrinsèque, puisque dépendante d'une tradition ; étant signifiant, son ou image en tant que réceptacles des sens à venir ; étant trace du décalage entre le langage et ce à quoi il se réfère. En même temps, la parole octroie de la beauté à ce néant qu'elle porte.

Au cœur de ces questions si importantes dans la tradition juive, le nom divin occupe une place primordiale.⁸⁸ Scholem expose plusieurs perspectives autour du sujet :

⁸⁸ Chez les juifs, il est commun de se référer à Dieu par *HaShem* (אֱלֹהִים), ce qui veut dire littéralement « le nom ». Cette manière de désigner Dieu apparaît dans la *Torah* : « Or le fils de la femme israélite blasphéma le Nom et le maudit » (*Lévitique*, XXIV, 11). La pudeur autour du nom de Dieu est remarquée aussi dans le choix des termes placés immédiatement à côté de lui dans une phrase. Par exemple, Édouard

« le nom de Dieu apparaît comme *agens* de la création », « une concentration de force divine » (Scholem, 31), « le fondement de tout langage » (Scholem, 52), « les noms mystiques de Dieu soient [...] des faisceaux des rayonnements divins et relèvent ainsi d'une sphère métaphysique » (Scholem, 76). Il renchérit : « Tous les noms [de Dieu] sont des condensations de l'énergie qui irradie en eux et représentent ainsi le versant intérieur, linguistique, du processus cosmique, versant qui nous devient symboliquement visible comme la "parole divine" se déployant » (Scholem, 74). Or, ce qui est déployé est aussi la percée du mystère dans l'immanence :

De nombreux passages des textes sacrés, avant tout du *Deutéronome*, accomplissaient en effet une séparation nette entre Dieu lui-même, qui demeure dans la transcendance, et son nom, qui est présent dans le temple, de sorte que le nom lui-même devient comme la quintessence du sacré, c'est-à-dire de l'absolument inviolable. Le nom est une configuration immanente au monde — opérant au sein de la création — de la puissance voire de la toute-puissance de Dieu. (Scholem, 23)

Le nom de Dieu est tenu comme porteur de l'indicible et de l'ineffable dans le plan de l'immanence. Il exige d'être traité avec zèle et révérence. Sa force inspire crainte également. Alors il exige une protection, il doit être préservé comme un symbole du rappel divin et de la soumission de l'homme à Dieu.⁸⁹

Esther Cohen (1949-) reprend Scholem⁹⁰ pour rappeler que les kabbalistes tiennent Dieu pour le nom le plus court et le plus long : « Le plus court, avec ses quatre lettres majuscules YHWH, en raison de son caractère sacré, et le plus long, avec cet ample

Dhorme explique dans la note à propos de *Job*, I, 5 que le texte original de ce verset, précisément la partie qu'il traduit « Peut-être mes fils ont-ils péché et ont-ils maudit Élohim en leur cœur », se sert de l'euphémisme « bénir » afin d'éviter la proximité entre le verbe « maudire » et « Élohim ».

⁸⁹ Les effets pratiques de la protection que le temple accorde au nom de Dieu stimulent la réflexion. De quoi protéger le nom divin, une fois que Dieu, tout puissant, ne peut pas être menacé, est invulnérable, donc ne solliciterait pas de protection ? Une réponse viable serait : protéger l'homme de l'homme. Car la possibilité du contact avec quelque chose de si précieux et puissant que le nom de Dieu, selon la croyance en son pouvoir magique, pourrait attirer des sentiments et des actions regrettables — envie, haine, colère, violence, menace, oppression, tyrannie. La communauté voudrait ainsi protéger ses membres, lesquels sont, du même coup, liés par la responsabilité commune de protéger ce qui les protège eux-mêmes.

⁹⁰ Dans ce cas précis, il s'agit de l'œuvre *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*.

récit [la Torah] qui ne parle que de lui-même, participe d'un contexte profane, et, par là, d'un geste d'humilité envers les hommes » (Cohen, 65). Le tétragramme, YHWH (יהוה), est emblématique puisqu'il reflète la splendeur parfaite de Dieu tout en préservant son mystère. Il est imprononçable — le bonifier de voyelles résulterait des noms faux.

De la perspective chrétienne, le nom de Dieu représente également une question majeure. Louis de León (1528-1591), notable poète et intellectuel espagnol du XVI^e siècle, souligne le rôle du nom en tant que pivot entre l'absence et la présence, soit la manifestation de ce qui est absent. Il définit le nom comme « un bref vocable qui remplace ce dont on parle qu'on emploie en son propre lieu », tout en apportant le suivant bémol : « [le nom est] cela même que l'on nomme, non dans l'être réel et véritable qu'il possède, mais dans l'être que lui confèrent notre bouche et notre entendement » (Léon, 20). En d'autres mots, le nom joue une fonction référentielle, mais il renferme le décalage entre la perception et l'essence de ce que l'on nomme. Dans le cas du nom de Dieu, en dépit d'un effet apaisant apporté par l'artificialité du nom accordé — « dans la présente obscurité, où, tout en le possédant parmi nous, nous ne parvenons pas à le voir, nous sommes obligés de lui donner un nom » (Léon, 29-30) — ce décalage est autant plus vaste, car il lui est attribuée l'impossible mission de manifester sur le plan du fini une essence infinie :

quand nous disons que Dieu a des noms propres ou que tel nom est un nom propre de Dieu, nous ne voulons pas dire que c'est un nom parfait, ou un nom qui embrasse et explique tout ce qu'il y a en lui. En effet, être propre est une chose, et être adéquat ou parfait en est une autre. [...] si nous donnons un nom à Dieu, jamais nous ne lui donnerons un nom complet et qui lui soit adéquat, de même que nous ne pouvons pas non plus le comprendre tel qu'il est de manière complète et parfaite, car ce que dit la bouche est l'expression de ce que l'âme comprend. De sorte que la parole ne peut pas atteindre là où l'entendement n'atteint pas.
(Léon, 30)

La particularité du nom divin serait d'agir en tant qu'interface de l'irreprésentable tout en préservant son irreprésentabilité. Autrement dit, le nom accordé au divin par les

humains témoignerait de la compréhension du concept de l'irreprésentabilité, non pas de ce qui est tenu irreprésentable. Les positions de Léon et Scholem diffèrent sur quelques points. Léon met l'accent sur le caractère insuffisant des noms de Dieu, qui ne reflètent que certains aspects de sa nature, non pas sa nature entière. Mais les noms seraient, d'après lui, transparents dans ce que chacun d'eux se propose de transmettre. En revanche, Scholem insiste sur le caractère opaque du nom de Dieu, mais qui porte la transcendance et la puissance divine en tout son mystère. En un mot, le nom divin est l'essence. L'érudit allemand cite la comparaison que Jacob ben Jacob Cohen de Soria, kabbaliste du XIII^e siècle, établit entre les noms divins et les noms humains :

“Comme on le sait, les noms des hommes ne sont pas des attributs : tandis que le corps a une essence et des attributs, le nom propre est quelque chose qui s'ajoute (*tafel*) [du dehors], comme il ressort de l'explication étymologique que la Bible donne des noms des patriarches. Le nom est donc autre chose que l'essence, il n'est ni substance ni attribut, une chose qui a une réalité concrète. Le nom ici s'adjoint à l'essence, — tandis que les noms divins sont essence elle-même, ils sont les puissances de la divinité, et leur substance est la substance de la 'lumière de la vie' [l'une des plus hautes *sefirot*]. Mais si nous considérons avec davantage d'attention les noms propres des hommes, on trouvera qu'eux-mêmes ne font qu'un avec les essences [qu'ils désignent], de sorte que le nom ne peut être séparé ni distingué de l'essence, non plus que l'essence du nom, car celui-ci est directement lié à celle-là... Ainsi les noms des hommes sont eux-mêmes essentiels, et quant aux noms divins, on ne saurait dire assurément qu'ils ne le sont pas puisqu'ils sont tous des puissances intellectuelles divines, ciselées dans la 'lumière merveilleuse' [plus haute encore que la 'lumière de la vie'].”

(Scholem, 77-78)

Divins ou humains, les noms auraient une forte relation avec l'essence de son porteur. On ne saurait pas trancher sur le rapport cause-conséquence entre le nom et la personne ou l'entité nommée. Autant le nom peut avoir un impact dans la construction d'une personnalité, autant il véhicule une essence pressentie. L'immatérialité du nom permet qu'il dépasse le corps, qu'il arrive plus tôt, plus tard et plus loin, qu'il surpasse les distances dans l'espace et les intervalles dans le temps. Si d'un côté le nom donne voix et présence, poids existentiel et singularité, il invoque néanmoins un lien redoutable, dans la mesure où « nommer, écrivait Walter Benjamin, c'est dépouiller l'autre de son

aura, et en délimitant son univers, le conduire immanquablement au silence » (Cohen, 49). L'idée évoque une double suppression d'identité : d'abord, lorsque le nom projette et renferme ce qu'une personne est censée être ; en plus, parce que le nom octroyé risque de refléter davantage les aspirations et les sentiments de ceux qui accordent le nom plutôt que de celui qui est nommé. Certes, le nom est un amalgame de sens dans l'architecture symbolique d'une culture. Sa signification est attachée à une tradition. L'octroi d'un nom est accompagné d'une expectative, d'une projection de certains aspects, qualités et propensions, sinon d'un désir d'influence sur le destin, parfois véhiculée comme volonté providentielle. Le sujet et le nom finissent par établir un lien indissociable — bien que turbulent parfois. De surcroît, le nom trace une histoire, il remet aux origines. En guise d'exemple, prenons le premier nom humain qui apparaît dans le texte biblique : Adam. Selon Dhorme, l'étymologie de *'ādām*, qui signifie *homme*, remet au mot *'adâmâh*, qui veut dire *sol*, « allusion à la poussière du sol d'où l'homme est tiré dans [*Genèse*] III, 19 ». ⁹¹ En outre, l'éventuel changement de nom marque la transformation profonde d'un sujet, de ce qu'il représente ou du rôle qu'il doit jouer à partir d'un certain moment. En guise d'exemple dans les Écritures, tels sont les cas d'Abram, devenu Abraham (*Genèse*, XVII, 5), de Saraï, devenue Sarah (*Genèse*, XVII, 15), de Jacob, devenu Israël (*Genèse*, XXXV, 10), et de Saul, devenu Paul (*Actes*, XIII, 9). Le nom participe au façonnement d'une personnalité. Clef d'entrée de l'individu dans le monde, trace de cette insertion, poids de sa présence dans le langage, le nom constitue un support, un contenant pour l'être. S'il est vrai que la responsabilité sur l'existence n'est pas l'apanage de l'attribution du nom, il est d'autant plus vrai qu'une existence sans nom ne saurait pas être une existence à part entière — mais bien une errance sans visage et sans identité dans les limbes. Le nom ratifie l'existence. Il contribue à déterminer les contours existentiels du

⁹¹ Note sur *Genèse*, II, 7.

moi dans un espace symbolique. De plus, en remplissant la fonction phatique du langage (du grec *phanai*, qui signifie « rendre visible »), il articule la relation avec les autres. Cependant, il attache indélébilement l'individu à la mort, clef de sortie du plan immanent, car c'est ainsi qu'il sera évoqué dans la mémoire des autres.⁹² L'immanquable silence que mentionne Benjamin arrive une fois que le nom est oublié, qu'il cesse d'être prononcé.

Pourtant, l'idée illustrée par de Soria ci-haut à propos de l'union du nom à l'essence n'est pas à l'abri des questionnements. Contrairement à ce qui défend ce penseur kabbaliste, le nom ne représente qu'une face visible et communicable de la personne qui le porte. Ainsi, le nom est affecté par l'incomplétude. Même problème trouvé dans l'embarras à faire coïncider totalement et naturellement la parole avec ce à quoi elle se réfère. Bien qu'en admettant que le nom souligne plusieurs modalités de présence, qu'il lève plusieurs remparts contre l'absence, cela ne dévie pas le vent d'un paradoxe : en soi-même, le nom porte déjà son absence. Bernardo Soares est très sensible à cette idée : « Je me contente du fait que ma cellule possède des vitres au-dedans de ses grilles — et j'écris sur les vitres, sur la poussière du nécessaire, j'écris mon nom en lettres majuscules, signature quotidienne de ma comptabilité avec la mort » (*LI*, § 42, p. 76)^{xciii}. L'inscription du nom sur des surfaces translucides, fragiles, éphémères, reflète sinon un désir d'effacement de soi, du moins une mise en question sur la vulnérabilité du moi dans l'être. Si le nom, même inscrit en majuscules, paraît si désarmé contre la menace de sa disparition, l'être qui le porte en partage tout entier l'instabilité, l'hésitation, la virtualité.

Comme il a déjà été évoqué et démontré, Fernando Pessoa portait une attention spéciale aux noms de ses hétéronymes, qui n'étaient pas un fruit du hasard. L'octroi d'un nom a une influence non négligeable sur des traits de personnalité, sans compter qu'il dresse des frontières qui singularisent le sujet, à l'instar du procédé de distinction à travers

⁹² À ce sujet, voir la réflexion de Jacques Derrida dans *Mémoires pour Paul de Man*.

une relation négative entre des signes linguistiques.⁹³ L'inscription du nom Soares feint l'unité stable d'un soi, escamoté sous une harmonie qui partage la durée d'un instant. Dans ce contexte, le cas du patron Vasquès mérite d'être mentionné. Monsieur Vasquès est le chef du bureau où Soares occupe la fonction d'aide-comptable. Il n'est pas proprement un personnage, car le concept même de personnage ne se colle pas au *Livro* en vertu de l'inexistence d'une trame ou d'un fil narratif (sujet abordé au chapitre premier). Vasquès est plutôt une figure, un totem au milieu de l'espace symbolique construit par Soares. Son cas se démarque dans l'ensemble des fragments parce que, en plus d'avoir un nom, le patron Vasquès est l'un de rares objets humains décrits affirmativement avec tant d'attributs, y compris un visage :

Nous avons tous notre patron Vasquès, visible pour certains, invisible pour d'autres. En ce qui me concerne, il s'appelle réellement Vasquès, c'est un homme sain, agréable, parfois brusque mais sans arrière-pensées, intéressé mais juste, en somme, et doué d'un sens de la justice qui fait défaut à bon nombre de grands génies et autres merveilles de la civilisation humaine, de droite ou de gauche. Pour d'autres ce peut être la vanité, le désir insatiable de richesses, la gloire, l'immortalité... Je préfère encore un Vasquès bien humain, comme mon patron, plus accessible, dans les moments difficiles, que tous les patrons abstraits du monde. (*LI*, § 7, p. 47)^{xciv}

Mon patron Vasquès. Je suis bien souvent, inexplicablement, hypnotisé par mon patron Vasquès. Cet homme, que m'est-il, à part un obstacle occasionnel, dû au fait qu'il est maître de mon horaire, durant la période diurne de ma vie ? Il se montre sympathique, me parle d'un ton aimable, sauf en des instants de brusquerie due à quelque souci inconnu, et où il n'est plus aimable avec personne. D'accord, mais pourquoi m'obsède-t-il ainsi ? Est-il un symbole ? Une raison ? Qu'est-il donc enfin ?

Le patron Vasquès. Je me souviens déjà de lui au futur, avec le regret que, je le sais d'avance, j'éprouverai alors. [...]

Le patron Vasquès. Je le vois aujourd'hui depuis l'avenir, comme je le vois aujourd'hui d'ici même — stature moyenne, trapu, grossier, limité, capable d'affection, franc et retors, brusque et affable —, chef, à part son argent, par ses mains poilues aux gestes lents, aux veines marquées, tels de petits muscles colorés, son cou fort mais non pas gras, ses joues sanguines et fermes tout à la fois, sous la barbe sombre mais toujours rasée de frais. Je le vois, je vois ses

⁹³ « [...] pour exercer sa fonction distinctive, autrement dit, pour signifier, [le signe] doit posséder des traits propres par lesquels il diffère des autres membres du système. Si bien que le sens qu'il permet de véhiculer n'est pas un contenu positif qui s'imposerait en bloc, comme le fait un objet incontournable, mais le terme d'une relation faite de présence et d'absence, de contenu et de vide, de plénitude et de manque. Comme l'avait bien vu de Saussure, la relation horizontale du signe, celle qui le détermine par rapport aux autres unités de l'ensemble, est une relation négative qui l'amène à "être ce que les autres ne sont pas". » (Van Overbeke, 58)

gestes respirant l'énergie, même au repos, ses yeux qui ruminent au-dedans des choses du dehors, je ressens le choc du moment où je lui ai déplu, et mon âme se réjouit de le voir sourire — un sourire large et humain, comme l'ovation d'une foule.

[...] Je crois — ou je crois presque — que quelque part, dans une existence lointaine, cet homme a été dans ma vie quelque chose de plus important que ce qu'il est aujourd'hui. (*LI*, § 8, pp. 47-49)^{xcv}

La tentative de composer la mosaïque d'une personnalité passe par l'affirmation de caractéristiques physiques, psychologiques et comportementales, en même temps qu'elle fait place à des nuances lui donnant profondeur, complexité et mouvement. De là émerge la tension délicate entre des idées disparates, parfois opposées (« franc et retors, brusque et affable »). Le jeu de contrastes dans la description du patron Vasquès passe, toutefois, au large de son essence. Opaque, elle semble résister à toute tentative de saisie. Malgré son niveau de détail, le profil éveille cependant l'incompréhension (« D'accord, mais pourquoi m'obsède-t-il ainsi ? Est-il un symbole ? Une raison ? Qu'est-il donc enfin ? »). Autour du patron Vasquès plane une brume de mystère, en dépit de son état « bien humain » et « plus accessible [...] que tous les patrons abstraits du monde ». Bien que Soares veuille expliciter la distinction entre le patron Vasquès et les « patrons abstraits », il n'arrive pas à ne pas penser au patron Vasquès comme une idée et une représentation de quelque chose également abstraite qui dépasse la figure de ce patron décrit en termes si définis et concrets. La présence du patron Vasquès est fondée assez solidement sur le plan temporel diachronique — celui de la quotidienneté du bureau, de la séquence des jours, y compris du contrôle de la gestion du temps de ses employés — autant que sur un plan temporel synchronique, dans lequel le passé, le présent et le futur se mélangent. Soares sent au présent la projection de la nostalgie qu'il sentira de son patron dans l'avenir ; de même qu'il manifeste l'impression d'un lien lointain dans le passé, peut-être atavique, avec lui. L'énigme du patron Vasquès est déballée graduellement. Soares enchaîne trois paragraphes qui commencent, tous les trois, par l'invocation du patron

Vasquès, comme dans un mode de prière ou de chant incantatoire. L'effet est encore plus fort en portugais, car les trois paragraphes en séquence commencent de façon rigoureusement identique : « O patrão Vasques ». Si les noms propres dans le *Livro* sont déjà rares, cette répétition si ponctuée est encore plus frappante. Elle révèle l'état d'esprit de Soares, inquiet avec quelque chose qui l'agace, dont il n'arrive même pas à détecter la nature. Soares est porté par un désir d'appréhension, une quête de savoir. L'effet créé par la répétition du nom s'assimile au ton d'une louange manifestant admiration, révérence, désir de présence. Le nom répété, en même temps qu'il transmet la volonté de rapprocher son porteur, témoigne de sa distance, il souligne l'ombre de sa présence. En un mot, son absence. La nostalgie est palpable. Soares veut comprendre le patron Vasquès au-delà de ce qu'il voit, aperçoit et croit comprendre. Plus il saisit des caractéristiques affirmatives, plus il se rend compte de leur insuffisance pour capter l'essence que même la répétition du nom n'arrive pas à déceler. Ou alors, même si l'on admet que l'essence est déjà incorporée dans le nom, il en demeure qu'elle reste recluse. À un certain moment, il arrive un déclic : « Ah, j'ai compris ! Le patron Vasquès, c'est la Vie. La Vie monotone et nécessaire, qui commande et que l'on connaît si mal » (*LI*, § 9, p. 49)^{xcvi}. Mais la soi-disant découverte ne fait que transposer le mystère, toujours intact.

Ce cas semble en consonance avec la perspective de la théologie négative. Par endroits, Pseudo-Denys se voue à la tentative de décrire et de comprendre Dieu par ses caractéristiques et attributs, c'est-à-dire par ce qu'il est et ce qu'il crée. Dans *Livre des noms divins*, Pseudo-Denys aborde les façons de nommer Dieu :

la théologie applique à Dieu toutes les dénominations ; elle le représente disant de lui-même : « Je suis celui qui suis » ; je suis la vie, la lumière, le Seigneur, la vérité. Elle le célèbre comme créateur ; et décrivant la multitude de ses œuvres, elle le nomme bon, beau, sage et bien-aimé ; elle le nomme Dieu des dieux, Seigneur des seigneurs, Saint des saints, l'Éternel, l'Être, et le Père des siècles ;

elle le nomme auteur de la vie, sagesse, intelligence, Verbe. (Pseudo-Denys, 1845 : 97)⁹⁴

Cependant, tel qu'en témoigne la dernière section du *Traité de la théologie mystique* (vue au chapitre précédent), cela ne suffit pas. La sensibilité au mystère de Dieu s'élabore à l'intérieur de la méditation sur ce qu'il n'est pas, donc le non-être derrière lequel repose l'être divin, cause primordiale et immémoriale, l'*être de l'être*. Les attributs, les qualités et les actions n'en sont qu'un vernis.

La figure du patron Vasquès n'égale pas en force ni en présence celle de Dieu dans le *Livro*. Néanmoins, elle dépasse nettement la sphère d'un sujet individualisé pour s'approcher du niveau d'un concept. Elle ne se restreint pas à la dimension matérielle, sensible, concrète du monde. En fait, elle flirte nettement avec l'idée de transcendance. Le parfum d'un symbole, la déroutante plasticité temporelle et l'effet hypnotisant en sont des indices. Sans compter la phrase où Soares affirme que « Nous avons tous notre patron Vasquès, visible pour certains, invisible pour d'autres ». Alors, le patron Vasquès en tant qu'idée n'est pas un genre unique, son influence est large et la possibilité de son invisibilité le relie à la sphère de l'abstraction, de l'imagination et du sentiment. En essayant de décrire le patron Vasquès, Soares n'en annule pas les répercussions au niveau conceptuel. La figure du patron Vasquès agit comme une représentation de la règle, l'ordination de la vie, l'exigence de la répétition, le tempo quotidien, la sécurité à la fois contraignante et accueillante. Par la force de son nom, il symbolise le familier, la maison, *das Heim*, ce qui potentiellement contrecarre la dérive et l'errance de l'âme. C'est l'attachement à la vie, raison pour laquelle il semble avoir ce pouvoir de ramener à ce qui est ici-bas, terre-à-terre, plan ordinaire de l'existence. Les contours de plusieurs attributs physiques et psychologiques du patron Vasquès, et surtout le poids de son nom, en

⁹⁴ *Livre des noms divins*, ch. I, § VI (pos. 2241).

feignent une sécurité fictive. Un bouclier constitué d'une mosaïque d'apparences, embué de l'esprit de la constance, la routine, la répétition, bouclier levé contre des questions existentielles. La tentative, pourtant, n'arrive pas à chasser celles-ci.

Le nom conjugue une contradiction : en même temps qu'il renforce la singularité du moi en lui offrant une unité de base pour l'être, il articule aussi la fente de l'être. La contradiction conçoit cependant l'espace libre où des zones obscures et d'indéfinition du langage demandent l'exploration. Comme je l'ai écrit au chapitre premier, le nom de Bernardo Soares stimule l'effet de résonance, lequel, par conséquent, exemplifie la multiplicité d'un moi pulvérisé. *Soares* porte une richesse interne et agit comme point de contact avec l'extérieur. Il demeure, toutefois, que le *Livro* garde en soi un nom secret. Ce nom, on peut oser le découvrir à la lumière de la tradition.

Révélation du nom secret

Nommer l'autre est un défi. Un père et une mère qui nomment leur fils ou fille savent que ce geste signifie une grande responsabilité. Les pages précédentes ont discuté les facettes de l'insuffisance du nom dans la tâche d'affirmer l'essence de quelqu'un. Le nom *Vasquès* n'englobe pas l'entièreté de la *personne Vasquès*, encore moins l'*être Vasquès*. *Soares* n'est pas tout *Soares*. Le nom est un symbole qui tisse des liens avec un autre symbole. Le problème ne se trouve pas juste dans l'*imprécision* de nommer l'autre : il n'est pas moindre dans l'acte de se nommer soi-même. Si le nom est perçu comme carcan, sa porosité et sa fragilité sont indiscutables. Soares avoue : « je préfère ne pas me donner de nom, être ce que je suis dans une certaine obscurité et assumer vis-à-vis de moi-même cette feinte de ne pas savoir me prévoir » (*LsI*, § c124, p. 395)^{xcvii}. Au-delà de

la complexité à circonscrire un sujet à un nom, comment inscrire dans un texte ce qui n'est pas là ? Que ce soit une idée, un sentiment, une intuition, un doute ? La fonction du nom ne serait pas au juste celle d'inscrire précisément le « *il n'est pas là* » ? En tant que symbole, le nom porte toutefois son pouvoir transformateur, créateur de réalités, pourvoyeur de sa vérité dans le discours : « J'ai rempli mes mains de sable, je l'ai appelé or, puis j'ai rouvert les mains et l'ai laissé s'échapper. La phrase était l'unique vérité. La phrase une fois dite, tout était fait ; le reste c'était le sable que cela avait toujours été » (*LsI*, § c124, p. 395)^{xcviii}. Le paradoxe du nom réside alors dans la réunion de son imprécision et de son pouvoir créateur de vérité. La Bible représente bien cette complexité.

Un passage crucial dans la tradition biblique articule la force du nom de Dieu et sa relation essentielle avec l'être. Il s'agit du moment où Dieu révèle son nom à Moïse⁹⁵ au Buisson ardent : « Élohim dit à Moïse : “Je suis qui je suis !” Puis il dit : “Tu parleras ainsi aux fils d'Israël : Je Suis m'a envoyé vers vous !” » (*Exode*, III, 14). « Je suis qui je suis » traduit l'hébreu אהיה אשר אהיה, translitéré *Ehyeh Asher Ehyeh*. La traduction de ce passage fait objet d'énorme débat. En guise d'exemple : *La Sainte Bible*, traduction française élaborée par l'abbé Louis-Claude Fillion (1843-1927) publiée en 1888, opte pour « Je suis Celui qui est » ; la BJ traduit « Je suis celui qui suis » ; la TOB, « JE SUIS QUI JE SERAI » ; la KJV, « I Am That I Am » ; d'autres traductions anglaises présentent « I Am Who I Am » et « I Will Be What I Will Be ».⁹⁶ En langue hébraïque il n'y a pas de corrélat direct au présent de l'indicatif. En respectant le temps de verbe du

⁹⁵ Voilà un autre exemple de la force du nom. *Moïse* est la version francisée du nom hébreu *Moshé*. Sa signification plus couramment admise est « tiré des eaux », d'après le récit biblique (*Exode*, II, 1-10) selon lequel Moïse fut trouvé à l'âge de trois mois par la fille du pharaon dans une arche de papyrus flottant sur le Nil. Édouard Dhorme soutient que l'hébreu *Moshé* vient de l'égyptien *Mosé*, qui signifie « enfant » (Dhorme, 10). Compris comme symbole d'« enfant », Moïse pointe, entre autres, vers les sens de pureté d'âme, naïveté bienveillante, regard mythique de l'enfance, inconscience, phase de formation, construction d'une vision du monde, immaturité spirituelle, nécessité d'un guide.

⁹⁶ Voir <https://www.sefaria.org/Exodus.3.14?lang=bi&aliyot=0> (consulté le 4 juillet 2023).

texte original, la traduction littérale est « je serai qui je serai ». Des spécialistes en hébreu biblique identifient la présence du temps de verbe *yiqtol*, l'imparfait-présent, employé pour désigner tant l'idée de futur que des actions qui se répètent ou sont admises comme vérité absolue. Pour cette raison, en admettant que le texte original indique le temps futur, la traduction privilégiant le temps présent est largement adoptée, puisqu'elle en transmettrait mieux le sens voulu (en dépit des divergences entre des grammairiens et des érudits bibliques sur le thème).

Dans la note à propos de ce verset, Édouard Dhorme affirme que le nom révélé provient du verbe *hâyâh* (dérivé de l'araméen *hawâh*), qui signifie « être ». L'érudit explique que la forme de ce verbe conjugué à la troisième personne du singulier est *yahwéh*, d'où vient *Iahvé*, c'est-à-dire « Il est ». Mais comme l'emploi de la troisième personne dans un discours direct proféré par Dieu pourrait pointer vers un sujet différent de celui qui parle — et par conséquent ouvrir la possibilité de l'existence d'un autre dieu — le verbe est conjugué à la première personne du singulier au *yiqtol* : « Je Suis », *Ehyeh*, יהייה. Pour cette même raison, soit le risque de l'évocation d'une troisième personne dans le discours, Dhorme écarte également la traduction « Je suis celui qui est », adoptée par Fillion (Dhorme, 17). Si, d'une part, le texte hébreu suggère une idée de futur — avec les nuances déjà mentionnées —, d'autre part, les versions en grec et en latin renforcent d'autres aspects. Dans la Septante, rédigée en grec koinè en Alexandrie au III^e siècle av. J.-C., le nom de Dieu révélé en *Exode*, III, 14 est présenté comme *ἐγώ εἰμι ὁ ὄν*, translittéré *egó eimi ho ón*, voulant dire « je suis l'être ». Un telle version comporte un sens philosophique très fort lié aux idées de totalité et surtout d'unité : Dieu est en tout ce qui est ; tout ce qui est est en Dieu ; tout ce qui est est Dieu. Saint Jérôme (342-420), dans sa traduction en latin élaborée vers la fin du IV^e siècle, la Vulgate, écrit *ego sum qui sum*,

c'est-à-dire « je suis qui je suis » (même voie entreprise par Dhorme). Dans ces cas, l'accent est sur le présent.

Quelques chapitres plus tard dans le récit survient la révélation du tétragramme YHWH, traduit « Iahvé » : « Élohim parla à Moïse et lui dit : “Je suis Iahvé ! Je suis apparu à Abraham, à Isaac et à Jacob comme El-Shaddai⁹⁷ et par mon nom de Iahvé je n'ai pas été connu d'eux » (*Exode*, VI, 2-3). Dans le texte hébreu original, il n'y a pas de verbe : c'est juste יהוה אני, *Ani Yahweh*, littéralement « Je Iahvé ». ⁹⁸ Fillion et la BJ choisissent, respectivement : « Je suis le Seigneur » ; « Je suis l'Éternel ». Dans la Septante, la Vulgate et la KJV, on trouve, respectivement : ἐγὼ κύριος, *egó kýrios* ; *ego Dominus* ; « I am the LORD ». Dans les trois cas, le sens converge autour de « Je Maître ». Avec l'exposition de ces variantes, je veux souligner la complexité à laquelle Dieu, le personnage principal de la Bible hébraïque, fait face pour se nommer. En d'autres mots, la question cruciale qui en ressort est la suivante : comment dire *je* ?

Dhorme comprend la révélation du nom de Dieu dans l'*Exode* comme une « affirmation de l'existence de Dieu sans en définir l'essence ». ⁹⁹ Dans la tradition chrétienne, ce problème trouve également écho au Nouveau Testament : « Jésus leur dit : Oui, oui, je vous le dis, avant qu'Abraham ait existé, je suis » (*Jean*, VIII, 58). Écrit en grec probablement à la fin du I^{er} siècle de notre ère, l'*Évangile selon Jean* reprend la formule ἐγὼ εἰμι, *egó eimi*, « je suis », ce que des exégètes considèrent un parallèle direct

⁹⁷ À propos de l'étymologie de l'appellation *El-Shaddai*, Dhorme explique que le terme provient d'une forme araméenne du babylonien *shadda'u*, voulant dire « montagnard ». D'où *El-Shaddai* signifie « dieu de la montagne » ou « dieu du haut lieu », ce que la tradition occidentale a transformé en « Le Tout-Puissant » (Dhorme, 7).

⁹⁸ Le YHWH révélé ne signifie cependant pas gage d'accès à Dieu. Le mystère de Dieu demeure mystère. Par ailleurs, cette révélation offre au peuple d'Israël un nom sous lequel se réunir, auquel s'identifier. En plus, le nom révélé sert de guide vers la libération des Hébreux de l'oppression en Égypte. Donc, la révélation engendre des dédoublements sur le plan sociopolitique, de même qu'il participe crucialement dans le mouvement d'émancipation collective et dans un profond changement de condition : de peuple opprimé à peuple libre (libre du joug du pharaon, du moins). Le nom divin octroie ainsi un argument d'autorité et il devient symboliquement une arme des Hébreux contre les Égyptiens.

⁹⁹ *La Bible*, tome 1, p. XL.

avec *Exode*, III, 14, voulant souligner le message suivant : je suis Dieu. La même idée de pérennité sous-entendue dans la formule hébraïque אהיה אשר אהיה, *Ehyeh Asher Ehyeh*, « Je suis qui je suis », est cherchée avec ἐγώ εἰμι, *egó eimi*, « je suis », qui insiste sur une idée de présent plus large que le temps. C'est le cas aussi dans le dernier livre de la Bible par le biais d'une autre formulation : « Je suis l'alpha et l'oméga, dit le Seigneur Dieu qui est, qui était et vient, le tout-puissant » (*Apocalypse*, I, 8). En étant le même hier, aujourd'hui et demain, en signifiant la confluence des temps saisissables et, par ricochet, leur mutuelle annulation, Dieu est décrit au-delà des décalages et différences temporels, au-delà du plan chronologique, sur le plan de l'éternité. L'union de l'alpha et de l'oméga réunis en un seul point démonte les notions de début et fin sur le plan spatio-temporel pour souligner l'immutabilité divine.

Le langage des Écritures déclenche de vastes discussions philosophiques sur l'existence. La révélation de « Je suis qui je suis » pointe vers un Dieu *ex nihilo*, incréé. Son être ne vient de rien d'autre ni nulle part d'autre que lui-même. Tout comme le suggère le récit de la Création dans la *Genèse*. En pointant Dieu comme source et cause de l'être, le texte biblique l'établit comme cause première de tous les êtres, l'être de l'être. Ce trait de la nature divine est transposé au langage. Autrement dit, la révélation divine a lieu *dans* et *à travers* le langage. En un mot, la révélation *est* langage, de même que le langage *est* révélation — sans oublier, pourtant, le non négligeable bémol : *révélation* non pas comme synonyme d'intelligibilité. L'emphase retombe surtout sur le lien indélébile entre langage et être. De ce point de vue, le langage n'a pas besoin de l'*intervention* de l'être pour être ; le langage n'est pas une *conséquence* de l'être. Car le langage *est* l'être. De même que l'être *est* langage. La lecture critique des Écritures n'offre pas de réponse décisive à l'éventuel rapport de causalité entre l'origine du langage et l'origine de l'être. En revanche, elle atteste l'intimité de ce lien. Par exemple, lors de la création de la

lumière : « Élohim dit : “Qu’il y ait de la lumière !” et il y eut de la lumière » (*Genèse*, I, 3). C’est le fameux « *Fiat lux* », d’après la Vulgate. Pour certains commentateurs, il serait même plus précis de le traduire tout simplement par le mot-phrase « Lumière ! » (Miles, 38). La création de l’homme, quant à elle, est concomitante à l’éveil dans le langage : « Alors Iahvé Élohim forma l’homme, poussière provenant du sol, et il insuffla en ses narines une haleine de vie et l’homme devint âme vivante » (*Genèse*, II, 7).¹⁰⁰ Le souffle divin est le principe vital. Il est autant l’agent de la création de la vie que la condition fondamentale du langage. Le terme hébreu רוח, *ruagh* (rendu en grec par πνεῦμα, *pneuma*), dont le sens premier signifie « vent », apparaît maintes fois dans la Bible hébraïque. Or, comme le démontre Spinoza dans le premier chapitre du *Traité théologico-politique*, le mot *ruagh* a souvent été traduit par « esprit », dont la grande richesse sémantique sert à désigner : haleine ; souffle ou respiration ; courage et force ; vertu et aptitude ; sentiment intime ; pensée ; âme (Spinoza, 38-39). Le philosophe ajoute qu’autant *vent* parfois signifie « Esprit de Dieu », autant « Esprit de Dieu » parfois « ne signifie rien de plus qu’un vent très violent » (Spinoza, 40). L’expression רוח אלהים, *ruagh Élohim*, « Esprit de Dieu », apparaît d’ailleurs avant la création de l’homme ou même de la lumière : « Il y avait des ténèbres au-dessus de l’Abîme et l’esprit d’Élohim planait au-dessus des eaux » (*Genèse*, I, 2).

La force symbolique des Écritures est infiniment plus puissante que toute lecture rase, superficielle, chargée de la volonté de supprimer les remparts poétiques afin de les remplacer par des tapis trop minces conduisant vers des sens trop limités. Des lectures

¹⁰⁰ L’emploi du nom « Iahvé Élohim » est un choix des traducteurs pour souligner qu’il s’agit toujours du même Dieu régisseur de la Création. Dhorme en explique le besoin : « Dès les premières pages de la *Genèse* nous nous trouvons en présence de deux sortes de narrations, ayant parfois le même objet, mais se différenciant par l’usage du nom divin » (*La Bible*, tome 1, p. XXXII). L’auteur que la tradition exégétique connaît comme Iahviste, en contrepoint à l’auteur dit Élohiste, « n’hésite pas à user du nom de Iahvé dès les origines du monde et de la religion » (*ibid.*), donc avant la révélation de ce nom à Moïse (*Exode*, VI, 2-3). Dhorme souligne en outre la présence d’un troisième auteur à partir du chapitre XV de la *Genèse*, désigné le Chroniqueur généalogiste (*ibid.*, p. XXXIII).

trop simplistes, réductionnistes, deviennent levier de discours dogmatiques servant à des fins très discutables, dont les répercussions sociopolitiques peuvent être néfastes. Mais cela est un thème qui déborde les compétences de ma thèse. Il demeure que la sensibilité à la polysémie de la parole s'affaiblit. En d'autres mots, l'accueil du mystère en tant que mystère entre en route de collision avec une façon de penser aveugle à la beauté du non-savoir. Écrivant en 1970, Scholem souligne la crise du langage, crise qui continue de nos jours, mais, sans sombrer dans un fatalisme pessimiste, l'érudit pointe vers une sortie :

La grande crise du langage qui forme le présent où nous nous tenons consiste alors en ce que nous ne parvenons plus même à saisir l'ultime frange de ce secret qui jadis l'habitait. Que le langage puisse être parlé, c'est selon les kabbalistes à la présence du nom en lui qu'il le devait. Mais quelle sera la dignité d'un langage dont Dieu se sera retiré ? Telle est la question que doivent se poser ceux qui croient encore percevoir, dans l'immanence du monde, l'écho de la parole créatrice désormais disparue. C'est une question à laquelle, à notre époque, peuvent seuls répondre les poètes, qui ne partagent pas le désespoir de la plupart des mystiques à l'égard du langage et qu'une chose relie aux maîtres de la kabbale, quand même ils en refusent la formulation théologique encore trop explicite : la croyance au langage pensé comme un absolu, si dialectiquement déchiré soit-il, — la croyance au secret devenu audible dans le langage.

(Scholem, 114-115)

Fernando Pessoa croit nettement aux échos de « la parole créatrice désormais disparue » et son œuvre est un exemplaire étendard de « la croyance au langage pensé comme un absolu ». Les pages précédentes ont déjà largement abordé la fascination du poète portugais par le mystère de l'être et l'enchevêtrement de celui-ci au mystère du langage. Des secrets qui dialoguent dans la langue du silence. Une telle fascination imbibe les fragments du *Livro*. Le « langage dont Dieu se sera retiré », duquel parle Scholem, est un langage sans profondeur, sans pénombre, un langage qui essaie de refouler son propre mystère en prétendant l'emprisonner dans une approche objective, un langage réduit à l'écorce. Mais Pessoa reconnaît à l'intérieur de l'être l'unité de langage qui en concentre l'essence. À ce propos, je reprends l'extrait déjà cité au début de ce chapitre : « utiliser au dedans toutes ses sensations, en les épiluchant jusqu'à Dieu même » (*LI*, § 131,

p. 164)^{xcix}. Le mot « Dieu » agit tel un nom, une unité de langage, sans pour autant résorber tout son mystère ni exposer tout son secret — imprécis et créateur de vérité, pour reprendre l'idée exposée au début de cette section, même si une telle vérité n'est que du sable entre les doigts. Il agit à la fois comme unité de l'être et ce qui en octroie l'élan : « Ici comme ailleurs, Dieu veille à ce que ne nous manque jamais l'énigme de l'existence » (*LI*, § 464, p. 472)^c.

Par le prisme du poids du nom — et à la lumière de la tradition textuelle biblique —, un fragment en particulier du *Livro* réserve une ouverture assez puissante. Elle émerge d'appareils paradoxaux (ou anomalies) du langage, à travers la réfutation des règles imposées *au* — non pas forcément *par* — le langage :

Si je veux dire que j'existe, je dirai : « Je suis. » Si je veux dire que j'existe en tant qu'âme individualisée, je dirai : « Je suis moi. » Mais si je veux dire que j'existe comme entité, qui se dirige et se forme elle-même, et qui exerce cette fonction divine de se créer soi-même, comment donc emploierai-je le verbe *être*, sinon en le transformant tout d'un coup en verbe transitif ? Alors, promu triomphalement, antigrammaticalement être suprême, je dirai : « Je me suis. » J'aurai exprimé une philosophie entière en trois petits mots. (*LI*, § 84, p. 119)¹⁰¹

À première vue, aucun nom ne semble présent dans l'extrait. En écrivant « Je suis » (« *Sou* » en portugais), Pessoa démarque la présence de la première personne au singulier tout en la dissolvant dans le monde — aussi bien que dans le verbe conjugué. En partant d'une trace irréfutable d'individualité — le pronom *eu* occulte —, cette existence est cependant dépourvue de visage ou d'une quelconque spécificité flagrante. Toutefois, en dépit de l'absence d'attributs particuliers, il y a la présence d'un sujet. Un sujet qui est là, qui exerce un poids sur le filet abstrait de l'espace-temps. Une présence partagée avec

¹⁰¹ “Se quiser dizer que existo, direi ‘Sou’. Se quiser dizer que existo como alma separada, direi ‘Sou eu’. Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como hei de empregar o verbo ‘ser’ senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triunfalmente, anti-gramaticalmente supremo, direi ‘Sou-me’. Terei dito uma filosofia em duas palavras pequenas.” (*LD*, § 84, p. 117)

d'autres êtres ayant une âme, une conscience, mais aussi avec des éléments inanimés dispersés dans le cosmos.

Dans la suite de cette expérience de langage, « Je suis moi » (« *Sou eu* ») établit une différence nette avec le monde. Le sujet y est doublement inscrit : de façon implicite (dans le verbe conjugué) et explicite (sous la forme de pronom). Mais ils ne sont pas le même. Le deuxième, le *eu* qui alors apparaît en portugais, fait partie du monde mais il s'en détache en vue de la construction plus solide d'une individualité. L'existence latente dans le monde, qui effleure tant les choses animées qu'inanimées, n'est pas identique à celle performée par le sujet désormais plus conscient de son être. Si, avant, le sujet était inscrit dans la nature comme une partie intégrante d'un même ensemble, maintenant il en devient le centre. Du même coup, telle conscience s'élargit au point de réaliser sa propre hétérogénéité. Avec « *Sou eu* », le sujet place son *je* à l'extérieur de soi, le *je* devient alors un objet externe, susceptible d'analyse, perception, réflexion, contemplation. Le nouvel écart débouche dans la perception de la discordance entre celui qui est et celui qui se rend compte qu'il est. En même temps, l'extériorisation du *moi*, du *eu*, provoque une dépersonnalisation, car le *eu* devient du même coup symbole générique, universel, susceptible d'être lié à n'importe quel autre *eu* au monde, à tous les *eu*. Autant dire qu'une individualité est démarquée, certes, mais c'est une individualité parmi d'autres. En approfondissant cette idée, « *Sou eu* » hausse le *eu* au niveau totalisant : l'être de tous les autres (personnes ou choses) dérive de l'être du *eu*. Sans le *eu*, qui par sa présence existentielle attache l'être à tout ce qui l'entoure, le monde autour de lui n'existe pas. Il est important de remarquer également que l'existence du *eu* ne doit pas être prise pour acquis, dans le sens où elle est possible et réelle moyennant la présence (explicite ou implicite) du *eu* dans le langage. De cette perspective, le *eu* articule un effet similaire à

celui de Dieu tel que souligné dans la formule grecque de l'*Exode* III, 14 — ἐγώ εἰμι ὁ ὢν, *egó eimi ho ón*, « je suis l'être » —, c'est-à-dire la sphère totale de l'être.

La spirale autoréflexive accélère son essor en intensifiant la conscience d'être à la fois l'observateur conscient et l'agent de son être. En ce moment, la formule « Je me suis » (« *Sou-me* ») surgit radicalement comme un don du sujet à soi-même : c'est le sujet qui munit soi-même de l'être, qui le lui concède. La dislocation du verbe *être*, ramené de son piédestal de verbe de liaison pour intégrer la plèbe des verbes transitifs, a des dédoublements. La transitivité imposée exige alors un complément, l'autosuffisance d'*être* est déchu. Le sens ne lui est plus intrinsèque, il a maintenant besoin d'appui, il dépend du support du moi investi de la « fonction divine de se créer soi-même ». De plus, le nouveau caractère réflexif attribué au verbe être met l'accent sur le double de rôle du *je*, à la fois agent et récepteur de l'action — dans le cas où *être* se considérerait une *action*. Le sceau « anti-grammatical » valide la réponse du langage à sa puissante convergence avec une idée, au lieu de l'assujettissement de l'idée aux limites imposées par la forme. Le sujet qui déambule en quête de sa raison d'être la trouve finalement en soi-même. La question cruciale demeure la quête du véritable nom. Non pas le nom qui projette des attributs, le nom qui fait office de carte de visite dans le rapport aux autres, le nom qui sera un jour l'objet de l'oubli, captif dans le silence d'autrui, le nom qui n'est qu'un vernis. Mais plutôt le nom qui est l'essence, le nom qui est le verbe, le nom qui est la vérité, le nom qui est l'être, le nom qui est le langage faisant un avec l'être.

À l'effet de vertige déclenché avec « *Sou-me* » participe la multiplication consciente du moi. Un moi rempli de vides et points aveugles. Mais ce vertige témoigne aussi de l'exposition lucide aux contradictions logiques de l'être et à la capacité du langage à absorber et à exprimer la complexité de l'énigme existentielle. La parole poétique sert moins à résoudre l'énigme qu'à la dresser en nouveaux termes, à frayer de

nouvelles voies d'exploration abstraite, à soutenir « la croyance au secret devenu audible dans le langage », pour reprendre Scholem. En ce sens, la parole poétique profane et la parole poétique sacrée se rejoignent, comme l'écrit Harold Bloom : « Poésie et croyance, tel que je les comprends, sont des modes antithétiques de connaissance, mais les deux partagent la particularité de survenir *entre* la vérité et le sens, en même temps qu'elles se retrouvent d'une certaine manière écartées tant de la vérité que du sens » (Bloom, 22)^{ci}. En voyant dans « *Sou-me* » une quête de vérité et de sens, simultanément à leur réfutation, la conclusion de Pessoa sur une philosophie synthétisée dans ces deux mots sonne assez judicieuse. Car il y a là la quête de vérité, la mise en échec de cette même vérité, la prise de position sur le monde, la vision du monde, la perspective originale sur l'être, la fabrique de construction et destruction de sens. Certes, la force de cette complexité concentrée dans la désobéissance des règles grammaticales — désobéissance tributaire de la puissance épistémologique de la négation — se trouve aussi dans la formule biblique « Je suis qui je suis ». Écrire anti-grammaticalement, c'est s'approcher d'un langage divin. Subvertir la forme, c'est dilater le monde.

Cela amène, enfin, la réflexion à un point décisif : « Je me suis », « *Sou-me* » est un nom secret. Il est le nom secret du *Livro*. Il témoigne de la lutte du *eu*, du *je*, en quête de son véritable nom. Il incarne la force du nom, l'importance de se nommer, de se manifester dans l'être. De manifester l'être. « *Sou-me* » ne supprime pas les décalages entre l'immanence et la transcendance, le savoir et le non-savoir, le *je* qui écrit et le *je* qui est. Plutôt, il les concentre. Écrit une seule fois, l'esprit de ce nom plane sur la surface des centaines de fragments. « *Sou-me* » est le centre, le point névralgique de tout ce projet littéraire, esthétique, philosophique, existentiel qu'est le *Livro*. En contraste, l'importance du nom *Soares* est affaiblie. Malgré les nuances et possibilités abordées au chapitre premier à propos de *Soares*, les énigmes de la poétique de l'absence trouvent une

meilleure convergence dans « *Sou-me* ». ¹⁰² Comme ce que l'on retrouve dans les Écritures, où Dieu est désigné de différentes manières sans que son mystère ne soit égratigné. « *Sou-me* » est une grande révélation du *Livro*. Ce n'est pas le nom d'un homme, d'un sujet, d'une âme, mais d'une philosophie en deux mots. Cette révélation illumine le mystère sans le dévoiler. Toute la difficulté à se nommer *je* y est. Ténébreuse lumière.

Paysages du je

Le « *Sou-me* » perturbe les conventions linguistiques. La subversion de la norme sculpte l'intervalle du moi, ce décalage intérieur dont la nature brumeuse impose un langage forgé dans des moules esthétiquement rebelles. Le sujet ne correspond pas parfaitement à soi, à un tel point que le sujet chancelant pose « les yeux de mon regard sur moi-même » (*LI*, § 293, p. 320)^{cii}. *Il se regarde en se regardant soi-même*. Il contemple son propre mystère, l'énigme de soi-même. Source et écho de l'être. Cause et conséquence de soi-même. Fissure, conscience de la fissure et fissure de la fissure. Dans

¹⁰² Dans le roman *Água Viva*, l'écrivaine brésilienne Clarice Lispector (1920-1977) s'engage dans un mouvement similaire en quête de l'essence du *je* et du langage, du *je* dans le langage, du noyau de l'être, de l'arrière-pensée de la pensée, où seul l'être se déploie comme force brute et primitive : « There is much to say that I don't know how to say. The words are lacking. But I refuse to invent new ones: those that already exist must say what can be said and what is forbidden. And I can sense whatever is forbidden. If I have the strength. Beyond thought there are no words: it is itself. My painting has no words: it is beyond thought. In this land of the is-itself I am pure crystalline ecstasy. It is itself. I am myself. You are yourself. » (Lispector, 2012 : 22) — « Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és. » (Lispector, 1998 : 29). Dans l'évolution de sa quête, Clarice trouve également dans le pronom anglais « it » un rapprochement possible à la manifestation de l'absence : « The transcendence inside me is the living and soft "it" and has the thought that an oyster has. [...] The living it is the God. » (Lispector, 2012 : 22) — « A transcendência dentro de mim é o "it" vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. [...] O it vivo é o Deus. » (Lispector, 1998 : 30).

le dessein d'approcher l'expérience de cette fissure, la sphère onirique est souvent invoquée :

C'est dans quelque mer intérieure que le fleuve de ma vie s'en est allé se perdre. Autour de mon manoir de rêve, tous les arbres se trouvaient en automne. Ce paysage circulaire est la couronne d'épines de mon âme. Les instants les plus heureux de ma vie, ce furent mes rêves — des rêves de tristesse ; et je me voyais dans leurs bassins tel un Narcisse aveugle, qui a savouré la fraîcheur des bords de l'eau, qui a senti son corps penché sur l'onde, par une vision antérieure et nocturne, murmurée aux émotions abstraites et vécue au plus secret de l'imaginaire, avec le souci maternel de se préférer à tout.

(*LI*, § 319, pp. 341-342)^{ciii}

Le paysage du rêve devient lieu d'excellence pour la réalisation de l'impossible. Tel un pli sur le tissu du réel, créant la scène de maintes révélations sur le sujet aux prises avec son être. Un moi qui se regarde, qui se reconnaît *autre* au sein de soi et qui s'admire, fasciné par sa propre souffrance bouleversée. La figure de Narcisse traduit une sorte d'amour autocentré au bord de l'obsession. Dans le contexte de la dialectique du jeu de lumières et ténèbres du *Livro*, d'où émerge un *je* clair-obscur, la cécité narcissique va au-delà du détachement du monde, elle évoque la non-connaissance qui illumine les inconstances plus profondes de l'âme. Celui qui narre le rêve prend une autre perspective pour observer soi-même en train de plonger dans le vertigineux voyage de (mé)connaissance de soi. Voyage risqué, pourtant, car rien n'en garantit un doux retour. Ainsi, l'image de cette obsessive contemplation de soi assume également les contours d'un portrait de la décadence, à laquelle la partie du moi qui observe assiste envoûtée par un mélange de complaisance, terreur, satisfaction, curiosité et froideur. C'est la mise en scène d'un moi tellement multiple qu'il se départicularise en s'approchant de l'absence fondamentale. En effet, la figure de la « mer intérieure » transmet l'idée de l'immensité et de la solitude qui accompagnent cette quête de l'être en marge de l'être. En se cherchant, en scrutant les fondements de l'être, le sujet ne peut que s'égarer. En même temps, peut-être paradoxalement, le moi à la dérive à l'intérieur de soi-même sait

participer de quelque chose de plus grand, dont les proportions le débordent, telle une expérience d'extériorité dans l'intériorité.

Emballées encore par la thématique du rêve, des figures liées à la mer et au voyage d'exploration persistent :

Pouvoir rêver l'inconcevable en le visualisant, c'est l'une des grandes victoires que, malgré ma grandeur, je ne connais que rarement. Oui, rêver que je suis, par exemple, simultanément, séparément, et sans aucune confusion possible, l'homme et la femme d'une promenade qu'un homme et une femme font tous deux au bord du fleuve. Ou bien me voir être deux choses à la fois, de la même façon et avec une égale netteté, sans mélange d'aucune sorte mais en m'intégrant parfaitement à l'une comme à l'autre : me voir navire conscient, cinglant sur les mers du Sud, et page imprimée de quelque livre ancien. Que cela semble absurde ! Mais tout est absurde, et c'est encore rêver qui l'est le moins.

(LI, § 157, p. 190)^{civ}

La scène décrite ci-haut pourrait se lier à une mise-en-scène de « *Sou-me* ». Quoique la promenade d'un homme et d'une femme au bord d'un fleuve puisse désigner une scène prosaïque, l'expérience de sentir son moi scindé en deux sans se disperser ni se dénaturer n'a rien de banal. Au contraire, elle porte l'aura d'un moment de révélation, d'un état de rare lucidité éphémère. Le rêve permet de mettre en scène l'absurdité de l'être, l'absurdité du moi et l'absurdité du monde, à l'abri d'une réfutation normative immédiate. En vérité, le moi se dédouble et devient plusieurs non dans un sens arithmétique, mais plutôt dans la mesure où s'accroît la conscience sur les différences qui le constituent. Le fil de lucidité dans le texte est inébranlable et s'attache toujours au sujet qui observe soi-même en train de réfléchir sur son être. Il arrive à se tenir toujours en marge pour garder son point d'observation ou de contemplation éveillée. C'est comme une ancre jetée vers le haut. La question est également exposée en langage théâtral : « Pour créer, je me suis détruit ; je me suis extériorisé au-dedans de moi à tel point qu'en moi, je n'existe plus

qu'extérieurement. Je suis la scène vide où passent divers acteurs, jouant diverses pièces »
(*LI*, § 299, p. 324)^{cv} 103 .

Au sein de toute subjectivité, il y a un décalage inhérent et inéluctable. Le moi n'arrive pas à sortir complètement de soi-même, étant donné qu'il fait face à l'immensité de son intérieur ; de même qu'il n'arrive pas non plus à rentrer complètement dans soi-même, puisque la fissure fondamentale dans son intérieur empêche une concordance pleine. Il reste dans un entre-deux irréconciliable : ni complètement à l'intérieur ni complètement à l'extérieur. Le moi se transforme sans arrêt moyennant son rapport avec le monde. Rapport avec le monde étant en quelque mesure médiatisé par le nom, qui tente aussi d'offrir une stabilité fictive à un moi qui se sait, au fond, pulvérisé et dispersé : « Combien suis-je ? Qui est moi ? Qu'est-ce donc que cet intervalle entre moi-même et moi ? » (*LI*, § 213, p. 244)^{cvi}. Quoique le sujet soit irrémédiablement confiné à son moi, ce moi est très vaste et il échappe à la portée du sujet, à l'image d'un Narcisse détaché du monde et aveuglé par la placide contemplation de soi, étant à la fois, mer intérieure d'eaux troubles et violentes. La fissure constituant le moi devient encore plus irréparable à partir du moment où elle reçoit le regard de la conscience. Dans sa mer intérieure, souvent

¹⁰³ Plusieurs commentateurs ont vu des affinités entre Fernando Pessoa et l'italien Luigi Pirandello (1867-1936). Tous deux ont révolutionné chacun à sa manière le langage et élargi les frontières de l'esthétique. En guise d'exemple, Eduardo Lourenço suppose que Pessoa et Pirandello partagent la source commune de « la théâtralité inexorable et monotone de chacun de nous », mais ensuite il souligne leurs différences : « Des deux, Pirandello est vraiment le seul tragique. Le seul dramaturge aussi. Pessoa fut un prodigieux acteur, mais il n'a mis en scène que sa propre absence de la réalité, non celle des autres comme Pirandello. C'est dans ce qui semble les unir, la vision de l'existence comme masque, que Pessoa et Pirandello se séparent. Les "personnages" chez Pessoa, des sombres recoupées dans la pure absence et nullité de soi, ne vont jamais incarner. [...] Chez les "personnages pirandelliens", c'est le contraire : ils ne peuvent pas se résigner à être si inexistantes, si "autres" » (« Pessoa e Pirandello », in Gagliardi, 32-33). Selon Lourenço, en luttant contre l'inexistence, en cherchant un nom, les personnages de Pirandello révèlent à rebours notre inexistence commune. « Avec Pirandello, c'est le théâtre qui est rendu impossible, car c'est la vie qui s'est révélée comme théâtralité originale » (*ibid.*, 34), écrit Lourenço, qui argumente que les personnages de l'Italien réclament la vie, sortent de son auteur. En revanche, les personnages de Pessoa sont « des simples sosies de ses virtualités hypostasiées », auxquelles Pessoa se transfère « sans sortir de soi-même » (*ibid.*, 34). À ce sujet, Octavio Paz écrit : « la relation entre Pessoa et ses hétéronymes n'est pas identique à celle d'un dramaturge ou d'un romancier avec ses personnages. Il n'est pas l'inventeur de personnages-poètes, mais le créateur d'œuvres-de-poètes. La différence est capitale ». (Paz, 21)

représentée dans le domaine onirique, le moi perd la dimension de soi-même et s'évade sans repères. Il ne semble pas y avoir de quai sûr où accoster. La fissure et la mer sont des figures essayant de symboliser l'immensité de l'absence essentielle. Or, sauter dans le creux de la fissure, se perdre dans les eaux inconnues du moi, ne serait-il pas là justement l'essence de l'être ? Là où les repères se fanent ? En allant plus loin, se lancer dans la lutte avec le langage pour tenter d'exprimer l'être, pour essayer de dire *je*, ne signifierait-il pas toucher à l'essence de l'être, en admettant que le langage *est* l'être ?

Le courant kabbaliste du mysticisme juif, comme abordé dans les pages précédentes, préconise que le langage est le fondement de tout, y compris de l'être. Certes, ce langage se réfère au langage divin, source première de tout langage, le *ruagh Élohim*, pas nécessairement le discours articulé auquel accède le langage humain. Il n'y a pas d'émergence d'une vision unique et hermétique sur le pouvoir ontologique du langage dans le *Livro*. Les idées tergiversent et ne sont pas du tout faites pour concorder toujours. Par moments, Soares croit que « [v]ivre, c'est ne pas penser » (*LI*, § 112, p. 147)^{cvii}. Il reconnaît la tension entre la *vie* et la *vie dans le langage*, lorsqu'il affirme que « [l]a vie nuit à l'expression de la vie » (*LI*, § 114, p. 148)^{cviii}. Tantôt la littérature est « la manière la plus agréable d'ignorer la vie » et la simulation de la vie (*LI*, § 116, pp. 149-150)^{cix}, tantôt elle « tout entière est un effort pour rendre la vie bien réelle » (*LI*, § 117, p. 150)^{cx}. Soares tâtonne la vraie vie sans pour autant savoir au juste où la trouver. Sans savoir de quoi être à la recherche. Malgré les inévitables inconstances de cette quête, les mots agissent comme des repères, des instruments et possiblement comme la substance des trésors imaginés. Les mots s'avèrent être *source* de la pensée, du rêve et de la construction de toute image dans l'esprit :

je me réveille, et dans ce cas je me projette dans les mots comme s'ils étaient, soudain ouverts, les yeux de tout mon être. Si je pense, ma pensée naît dans mon esprit en phrases sèches et rythmées, et je ne sais jamais bien si cette pensée je l'ai eue avant de la dire, ou seulement en m'apercevant que je l'ai dite — pensée

simplement rêvée, et mots naissant spontanément en moi. En moi toute émotion est image, et tout rêve une peinture mise en musique. Ce que j'écris est peut-être mauvais, mais c'est *moi* bien plus que tout ce que je pense. (*LI*, § 123, p. 155)^{cx i}

La quête du sujet, sous l'effet d'attraction du désir de son essence, pris dans le magnétisme de son noyau creux, n'aboutit pas à des affirmations catégoriques. Pourtant, quoique des certitudes ne lèvent pas dans l'horizon, l'élan du « comment dire *je* ? », question fondamentale, demeure bien fort. Du burinage de la dernière phrase de l'extrait ci-haut surgit l'énoncé *ce que j'écris, c'est moi*. Sinon, dans une construction plus prégnante encore : *je suis ce que j'écris*.

Dans cette écriture de soi, au milieu de la création de ces paysages du *je*, outre la mer, la scène théâtrale, les images du rêve, surgit aussi le scénario de la Nuit. Ébauche d'un autre espace symbolique propice au déploiement des énigmes existentielles du *je* et les rouages de son expression :

Je vois fleurir bien haut, dans la solitude nocturne, une lampe inconnue derrière une fenêtre. Tout le reste de la ville est obscur, sauf aux endroits où de vagues reflets de la clarté des rues montent faiblement et posent ici et là, très pâle, un clair de lune inversé. [...]

Un fil invisible me relie au propriétaire anonyme de cette lampe. Ce n'est pas la circonstance commune de nous trouver tous deux éveillés : il n'y a pas là de réciprocité possible car, me tenant moi-même à la fenêtre dans le noir, il ne pourrait en aucun cas m'apercevoir. C'est quelque chose d'autre et qui n'appartient qu'à moi, qui a quelque lien avec ma sensation d'isolement, qui participe de la nuit et du silence, qui choisit cette lampe comme point d'appui, parce que c'est le seul qui existe. Il semble que ce soit cette lampe allumée qui rende la nuit si sombre. Il semble que ce soit parce que je suis là, éveillé et rêvant dans les ténèbres, que cette lampe éclaire.

Peut-être que tout ce qui existe n'existe que si autre chose existe. Rien n'est par soi-même, tout coexiste : peut-être est-ce bien ainsi. Je sais que je n'existerais pas, en cette heure — ou du moins que je n'existerais pas de cette façon, avec cette conscience immédiate de moi-même qui, étant conscience, et immédiate, est en ce moment moi tout entier —, si cette lampe n'était pas allumée là-bas, quelque part, phare qui ne signale rien dans son privilège fictif d'altitude. C'est ce que je ressens parce que je ne ressens rien. Je pense tout cela parce que tout cela n'est rien. Rien, rien, une partie de la nuit, du silence et de ce qu'avec eux je suis de nul, de négatif, d'intercalaire, espace entre moi et moi-même, chose-oublie de quelque dieu... (*LI*, § 441, pp. 449-450)^{cx ii}

La composition de ce scénario nocturne convoque dès les premiers traits une atmosphère de pénombre. Le jeu de lumières et ténèbres donne le ton. La faible lumière accentue la noirceur ambiante, de même que l'obscurité nimbe les timides éclairages. L'obscurité illumine la lumière. La description de la scène convie au recueillement et à l'observation. Il est difficile de ne pas voir la « lampe inconnue » comme une projection du *je* qui parle et qui essaie de se comprendre en réfléchissant sur l'environnement où il se situe. Le « propriétaire anonyme » évoqué ne semble qu'une simple distraction. Le fil invisible participe, en fait, de la toile du *je*. Une partie de lui est lumière, tandis qu'une autre partie est complètement engouffrée dans l'obscurité. Mais c'est le côté obscur qui reluque, observe, espionne. De plus, c'est le *je*, de par sa présence, qui permet l'existence de la lampe ; de même que c'est la lueur offusquée de la lampe qui illumine la noirceur et en permet une autre perception. Bref, selon cet enchaînement, la présence du *je* révèle l'obscurité : « Il semble que ce soit parce que je suis là, éveillé et rêvant dans les ténèbres, que cette lampe éclaire ». Ensuite, en suggérant que « Peut-être que tout ce qui existe n'existe que si autre chose existe. Rien n'est par soi-même, tout coexiste », les existences de la lumière et de la ténèbre s'attachent mutuellement, les fils sont croisés. C'est le *je* qui réclame un *tu*. C'est le « *Sou* » qui réclame le « *me* », le lien partagé, voie de double sens, entre le « Je suis » et le « moi ». Entre le *je suis* et le *j'écris*. Le *je* qui peine à se nommer existe *dans* et *par* la confluence du « *Sou* » et du « *me* ». L'absence de sentiment rehaussée dans « je ne ressens rien » n'annule pas le *je*, au contraire, elle est une résonance du *je*, elle performe le même jeu lumière-ténèbre sans que les parties ne se distinguent : elles existent ensemble. L'« espace entre moi et moi-même » (« *entre mim e mim* ») où s'articule l'être est donné et inscrit dans « *Sou-me* ».

L'articulation du *je* qui réclame un *tu*, un *tu* inhérent au propre *je*, apparaît aussi dans le fragment « Dans la Forêt du Songe ». ¹⁰⁴ Dès le début, ce *je* dédoublé, ce *je* « en deçà du Moi et au-delà de l'Autre » (pour reprendre la formule lapidaire de Perrone-Moisés) affiche l'ambivalence de sa condition : « Je sais que je me suis éveillé, et que je dors encore » (*LI, Dans la Forêt du Songe*, ¹⁰⁵ p. 489)^{cxiii}. Cette phrase initiale réclame le jeu de lumières et ténèbres, elle ouvre la porte vers l'intérieur d'une ambiance très particulière aux contours autant flous que fluides, qui repousse les bornes de l'abstraction, comme le « [r]êve d'un rêve, rêve dans le rêve, rêve au-delà du rêve » (Bréchon, 177) :

Dans une torpeur lucide, lourdement incorporelle, je stagne, entre sommeil et veille, dans un rêve qui n'est qu'une ombre de rêve. Mon attention flotte entre deux mondes, voit aveuglément la profondeur d'un océan et la profondeur d'un ciel ; et ces profondeurs se mêlent, s'interpénètrent, et je ne sais plus ni où je suis, ni ce que je rêve. (*LI, Forêt*, p. 489)^{cxiv}

L'ébauche d'un tel scénario rappelle le duo (sinon trio) d'abîmes en écho dans « Litanie » : « Nous sommes deux abîmes glissant vers l'abîme — un puits contemplant le Ciel » (*LI*, § 11, p. 50). La prose poétique de Pessoa crée des intervalles extraordinaires où une nouvelle logique se développe, vaste, créative, époustouflante. Dans ce paysage du *je*, les sensations, idées et sentiments se combinent librement dans une « *confusão quieta* », « confusion paisible » (*LI, Forêt*, p. 490). Ce texte est d'une longueur plus grande que la moyenne des autres fragments du *Livro*, de sorte que sa reproduction intégrale ici serait inconvenante. S'étendant sur environ six pages, le narrateur tisse

¹⁰⁴ Ce texte a été publié distinctement dans la revue *A Águia* en 1913. Il est l'un des plus anciens du *Livro*. En effet, c'est la première « œuvre en prose créative publiée par Pessoa » (Zenith, 55), et elle était accompagnée de la mention « tiré du *Livre de l'intranquillité* en préparation » (Bréchon, 177). Le titre original étant *Na Floresta do Alheamento* pose un important défi aux traducteurs, étant donné « l'ambiguïté du mot *Alheamento*, qui signifie aussi bien "aliénation" (donc au sens négatif) que "ravisement", "extase" » (Bréchon, 178). À propos de la complexité du terme, Françoise Laye explique que « *alheamento* dérive de l'adjectif *alheio*, qui recouvre une gamme de sens particulièrement étendue : "qui appartient à autrui ; étranger, différent ; distrait, rêveur ; lointain, voire inaccessible", etc. ; en outre, Pessoa l'emploie très souvent au sens d'"étranger à soi-même" » (*LI*, p. 489).

¹⁰⁵ Afin d'alléger le texte, « Dans la Forêt du Songe » sera désormais rendu par *Forêt*.

langoureusement des perceptions de cette forêt qui à la fois dépasse les limites de sa chambre et s'y imisce, dimension qui n'est ni réalité ni illusion. Il recourt à une profusion de descriptions détaillées des éléments de la forêt, où les notions d'espace, de temps et de matière sont distordues — tant et si bien que la forêt reçoit l'épithète de « *paraiso de ausência* », « paradis d'absence » (*LI, Forêt*, p. 495).¹⁰⁶ Pour arpenter cet espace sublimement abstrait et insaisissable, le narrateur est surpris par une compagnie :

Et qui donc est cette femme qui, en même temps que moi, vêt de son regard cette forêt lointaine ? Pourquoi faut-il qu'un instant, je me le demande ? Je n'ai même pas conscience de désirer le savoir...

La chambre vague est une vitre obscure à travers laquelle, conscient de son existence, je vois ce paysage... et ce paysage, je le connais depuis bien longtemps ; voici bien longtemps qu'avec cette femme inconnue j'erre en parcourant, réalité autre, son irréalité à lui. (*LI, Forêt*, p. 490)^{cxv}

La femme mystérieuse et aux formes indéfinies émerge avec ce paysage du *je*, comme si elle en faisait partie. C'est l'émergence d'un *tu*, mais un *tu* qui n'est pas tout à fait étranger au *je* : « Je rêve et je me perds, double d'être moi-même et cette femme aussi. [...] Je rêve, et derrière mon esprit attentif, quelqu'un rêve avec moi... Et peut-être ne suis-je que le rêve de ce Quelqu'un qui n'existe pas... » (*LI, Forêt*, pp. 490-491)^{cxvi}. Le *je* articule au sein de soi-même l'illusion de soi-même. *Je me rêve*, appellation qui n'apparaît pas dans l'extrait, pourrait bien se déployer à l'intérieur du « Je me suis ». Le narrateur tisse le lien entre l'être et le langage lorsqu'il suggère l'absence de nom : « Aucun de nous deux n'a de nom ou d'existence plausible » (*LI, Forêt*, p. 493)^{cxvii}. Pourtant, après l'allusion à l'absence de nom, ce qui suit est tout un éloge à la force du nom :

Les fleurs, les fleurs que là-bas j'ai vécues ! Des fleurs que la vue traduisait en noms, les reconnaissant, et dont notre âme cueillait le parfum, non pas en elles-mêmes mais dans la mélodie de leurs noms. De fleurs dont les noms étaient, répétés en longues suites, des orchestres de parfums sonores... Des arbres dont la verte volupté mettait ombre et fraîcheur dans la façon dont ils s'appelaient... Des fruits dont le nom était comme planter des dents dans l'âme de leur pulpe...

¹⁰⁶ La traduction de Dominique Touati intitule le texte « Dans la Forêt de l'Absence » (Bréchon, 178). Marie-Hélène Piwnik, pour sa part, choisit « Dans la Forêt de l'Autreté ».

Des ombres qui étaient les reliques d'autrefois si heureux... Des clairières, des clairières toutes claires, qui étaient des sourires plus francs du paysage bâillant tout auprès... Ô heures multicolores !... Instants-fleurs, minutes-arbres, ô temps figé en espace, temps mort d'espace et couvert de fleurs, et du parfum des fleurs, et du parfum des noms de fleurs ! (*LI, Forêt*, p. 494)^{cxviii}

Le nom déborde le domaine intellectuel et symbolique pour acquérir une réalité sensorielle. Il est vu, senti, entendu. Quelle belle synesthésie dans le passage où Pessoa attribue le parfum des fleurs à la mélodie de leurs noms... Les fleurs ne sont comprises et senties comme fleurs que grâce à leurs noms. Autrement, sans noms, elles n'auraient pas de couleurs, pas d'odeurs, pas de réalité, pas de vie, pas d'existence. Les fruits, ce ne sont pas les fruits qu'on mange, mais ce sont leurs noms eux-mêmes que l'on croque. Le narrateur et la femme, le *je* et le *tu*, composent un même ensemble. Si informes soient-ils, si déroutante soit l'expérience de cette promenade entre la réalité, l'illusion et le rêve d'un rêve, ils sont tous deux abrités dans la sphère plus large du « *Sou-me* ». Le *je* et le *tu* s'unissent pour explorer l'autre réalité, l'autre être, les vastes reliefs qui jaillissent au milieu de l'être, au milieu du « Je me suis », du *je suis ce que j'écris* :

Nous étions impersonnels, creux de nous-mêmes, quelque chose d'autre et de mal défini... Nous étions ce paysage qui se diluait en sa conscience de lui-même... Et de même qu'il était deux paysages à la fois — réalité, mais illusion aussi —, de même nous étions nous-mêmes deux obscurément, et aucun de nous ne savait au juste si l'autre n'était pas lui-même, si cet autre incertain vivait réellement... [...]

C'est ainsi que nous mourûmes notre vie, si absorbés à la mourir séparément que nous ne vîmes pas que nous étions un seul être, que chacun de nous était une illusion de l'autre, et que chacun de nous était, au-dedans de soi, le simple écho de son être même... (*LI, Forêt*, pp. 494-495)^{cxix}

La coïncidence existentielle accompagne la suggestion d'une complicité souhaitée : « Nous nous donnions la main, et nos regards s'interrogeaient : que serait-ce donc qu'être sensuels et vouloir réaliser, charnellement, l'illusion de l'amour... » (*LI, Forêt*, p. 491)^{cxx}.

Nonobstant son caractère fantastique, cette *forêt du songe* n'est pas la scène où l'amour se réalise. L'amour participe à l'assemblage d'éléments qui remplissent cet étrange

paysage du *je*, mais il ne perce pas la condition de simple spectre, le carcan de désir d'une illusion — qui n'est pas menée à bout, même pas en songe. En effet, l'amour ne s'épanouit pas dans le *Livro*. Refusé, il frôle le tabou. Néanmoins, les complexités du rapport à l'amour ouvrent encore d'autres perspectives sur le rapport du *je* au *tu*, mais un *tu* désormais Autre, et finalement sur la poétique de l'absence.

5. De l'amour

*Quem ama é diferente de quem é.
É a mesma pessoa sem ninguém*
(Alberto Caeiro, *O Pastor Amoroso*)¹⁰⁷

Ma première lecture du *Livro do desassossego* n'a pas révélé de prime abord le thème de l'amour. Quoiqu'il soit effleuré ici et là, j'étais frappé, en vérité, par la faible présence du thème au fil des pages. À un tel point que je prévoyais dédier quelques lignes à l'étrange absence de l'amour dans le *Livro*. Lorsque l'amour était évoqué, cela semblait entouré d'une brume d'amertume et d'une tendance à l'évitement. Comment Soares n'en parle-t-il pas plus ? À quoi bon contourner délibérément le sujet ? Or, avec le temps, et par le biais de plusieurs relectures, il s'opéra dans mon regard un phénomène nouveau, surprenant même, étant donné mes impressions initiales. Certes, l'amour demeure un sujet délicat et épineux dans la prose de Soares, mais, en réalité, sa présence n'est pas du tout rare. À mesure que mes yeux s'habituèrent à l'obscurité, j'ai commencé à voir que, enfin, l'amour planait sur plusieurs fragments. Tantôt explicite, tantôt implicite. Par conséquent, j'ai compris que l'approche méfiante et dosée du thème de l'amour corrobore la poétique de l'absence que construit le *Livro*. L'amour est attaché au manque, au non-dit, au silence, aux sentiments inavoués, graves, douloureux ; parfois même à une rancune avouée et, par moments, criée. De surcroît, c'est le rapport même à l'absence qui produit des sentiments.

Dans plusieurs morceaux de son immense œuvre, Fernando Pessoa n'a pas refusé le thème de l'amour. Au contraire. Il fut un auteur prolifique sur le sujet. En guise de

¹⁰⁷ « Celui qui aime est différent de celui qui est/ C'est la même personne sans personne ». Vers attachés à la fin du quatrième poème de l'ensemble *Le pasteur amoureux*.

court exemple, mentionnons les poèmes de l'hétéronyme Alberto Caeiro réunis dans l'ensemble *Le pasteur amoureux*, le texte *Lettre de la bossue au serrurier* — signé par Maria José, le plus tardif hétéronyme de Pessoa et le seul du genre féminin — et les poèmes *Antinous* et *Epithalamium*. Ces deux derniers ont été rédigés en anglais et signés par le Fernando Pessoa orthonyme. Dans sa lettre du 18 novembre 1930 à João Gaspar Simões, le poète écrit que *Epithalamium* et *Antinous* sont ses deux seuls poèmes « nettement obscènes ».¹⁰⁸ *Epithalamium* (écrit en 1913, publié en 1921) s'inspire de la tradition gréco-latine du poème nuptial. Il s'étend de l'éveil de la fiancée au jour de son mariage jusqu'aux ardents rapports sexuels de la nuit de noces. Pessoa décrit ce poème comme « direct et bestial ». *Antinous* (écrit en 1915, publié en 1918) raconte les remembrances de l'empereur romain Hadrien pendant qu'il se lamente sur le cadavre d'Antinoüs, son bien-aimé, mort noyé. Pessoa donne un ton très sensuel et charnel à cet amour homosexuel. Pour *Zenith*, c'est le plus convaincant poème d'amour écrit par Pessoa (*Zenith*, 401).

Dans le très vaste univers du *Livro*, les fragments qui baignent dans les eaux de l'amour ne forgent pas une uniformité de ton. Cela dit, la question du difficile rapport à l'*autre* est constamment en filigrane : elle émerge à travers le manque, le rapport sujet-objet, l'idéalisation, la déception, le désistement. Des éléments et idées qui participent décisivement dans l'articulation d'une poétique de l'absence. Réfléchir sur le thème de l'amour ajoute à la réflexion un aspect jusqu'ici peu abordé : la participation de l'affect. Car l'amour conjugue l'absence et la puissance affective. On aime encore plus ce qui n'est pas là. Outre la charge émotive plus accrue, il y a l'idée d'un élan. Du rapport à l'autre rempli par le ton amoureux, il ressort un mouvement différent vers ce qui est dehors du moi, un voyage vers l'*autreté*, un voyage dans l'idée de l'autre, même si ces

¹⁰⁸ En ligne sur <http://arquivopessoa.net/textos/3380> (consulté le 16 juin 2023).

phénomènes ont lieu au sein d'une subjectivité. Le regard par le prisme de l'amour permet de développer plus pleinement le thème de l'absence. Notamment devant l'absence de la personne aimée (ou entité, ou idée, ou divinité), qu'elle soit désirée ou remémorée, ce qui déclenche la paradoxale jouissance d'un affect irréalisable, mais non moins vrai ni moins puissant pour autant. Au contraire. Tandis que la théologie négative se base sur l'impossibilité de *dire* Dieu, de saisir ce qu'il est — où prévaut alors le rapport intellectuel —, l'amour est moins basé sur l'intellect et plus basé sur l'affect. Cela n'annule pas la présence d'un élan amoureux vers le divin dans la théologie négative. De même que le rapport amoureux n'est pas complètement dépourvu de mécanismes intellectuels. La question ne se résume pas au noir sur blanc. Bien sûr, il y a de multiples nuances. Mais il s'agit plutôt d'une question de propension. La théologie négative arrive, par des mécanismes intellectuels, à affirmer l'insuffisance des moyens intellectuels et à prôner la voie de la non-connaissance. C'est une conclusion forgée après une série de raisonnements. Pour ce qui est de l'amour, c'est le sentiment qui parle plus fort. L'intellect peut essayer de suivre cet élan, mais il n'arrive pas à bout, il n'arrive même pas à accompagner l'élan. Sans compter que quand on parle de Dieu, du Dieu absent, le sujet n'est pas impliqué au même degré que lorsqu'on essaye de *dire* l'amour. Dans *Vita Nova*, Dante Alighieri (1265-1321) se bat sans arrêt contre cette difficulté. Il tente d'exprimer son amour envers Béatrice, tout en soulignant l'insuffisance de l'expression, qui reste en-deçà du sentiment qui l'engendre et que l'on souhaiterait traduire en mots : « Moi, je dis qu'elle se montrait si noble et de tant de plaisantes grâces remplie que ceux qui la regardaient ressentaient en eux-mêmes une douceur si pure et si suave qu'ils étaient incapables de l'exprimer » (Dante, 75-76). Dans ce cas, la mise en jeu du soi est plus flagrante, plus ample, plus riche, plus prégnante dans la mesure où elle explore en profondeur la question du *comment on se sent par rapport à l'autre*.

Ce chapitre se penche alors sur cette facette incontournable de la réflexion sur l'absence, d'après une structure divisée sur quatre axes majeurs : abandon, distance, engagement, extase.

Abandon

Le demi-hétéronyme Bernardo Soares, la voix du *Livro*, met plusieurs gants pour aborder le sujet. Sa prudence et son penchant à tenter de rechasser le thème ou d'y renoncer sont sentis, par exemple, dans cet extrait-ci : « Deux, trois jours d'un semblant de début d'amour » (*LI*, § 113, p. 147)^{cxix}. Nombreuses sont les couches avant d'arriver au mot *amour*, qui sonne moins comme le référant apothéotique donnant sens à la phrase et plus comme un excédant pour lequel on a finalement dû trouver une place. Les jours, que l'on peut compter dans une main, tamponnent l'aspect éphémère de la sensation fugitive et non vécue, de même qu'ils entravent l'expérience. Le ton donné flirte avec l'expression d'une excuse, d'un vice interdit, d'une faiblesse momentanée, sinon d'un malaise passager. L'amour ne connaît pas de développement, et même son germe est clairement remis en question. Image brumeuse, pour ne pas dire fantasmagorique. Les contours sont flous, indéfinie est la forme. Ce qui pourrait décrire les premiers pas d'une expérience jouissante et sublime est emballé, en fait, sous une aura de crainte et d'éloignement. On sent la distance. Plusieurs couches se juxtaposent comme une sorte d'enchaînement protecteur contre les possibles ennuis d'un état amoureux. Les peurs et la plus forte ingérence du penchant analytique suivent immédiatement la phrase initiale du fragment, qui continue ainsi :

Tout cela n'a d'intérêt, pour l'esthète, que par les sensations que cela fait naître en lui. Aller plus loin, ce serait pénétrer dans le domaine où commencent jalousie, souffrance, excitation. Dans cette antichambre de l'émotion, on connaît toute la douceur de l'amour sans sa profondeur — donc un plaisir léger, un vague parfum de désirs ; si l'on perd ainsi la grandeur inhérente à la tragédie de l'amour, n'oublions pas, cependant, que pour l'esthète les tragédies sont chose fort intéressante à observer, mais fort incommode à éprouver.

(*LI*, § 113, pp. 147-148)^{cxixii}

La peur de la souffrance et de la jalousie laisse entrevoir la méfiance vis-à-vis le sentiment d'incomplétude qu'accompagne la menace d'une dépendance. La peur de l'excitation atteste le risque direct de dysfonctionnement du pseudo-équilibre que le spectre de la raison procure à un sujet autocentré. Devant quelque chose de si redoutable, Soares, implicitement intégré à la catégorie des esthètes, préfère préserver la distance. La réticence à affecter son esprit l'emporte sur d'autres possibilités. Certes, cette place d'observateur qui hésite à *se salir* de la substance de l'amour souligne une sorte de voyeurisme, mais aussi, elle révèle la frustration liée au manque de courage d'aller plus loin et de se laisser emporter. Le manque de courage et la frustration sont d'ailleurs évidents à la fin de ce court fragment, où Soares avoue avoir conscience que sa théorie n'est qu'un « vacarme confus que je fais aux oreilles de mon intelligence, pour l'empêcher de comprendre qu'en somme, il n'y a là rien d'autre que ma timidité, et mon incompetence à vivre » (*LI*, § 113, p. 148)^{cxixiii}. La timidité apparaît comme un double bouclier : elle sert tant comme obstacle empêchant le pas vers l'autre que comme subterfuge assumé pour ne pas exposer des vulnérabilités. L'inadéquation à la vie est maintes fois évoquée au fil du *Livro*, souvent basée sur les questionnements existentiels que le sujet alimente en son intérieur. Ici, l'inadéquation décrite comme incompetence résonne comme la frustration de ne pas réussir à développer un rapport intime à l'autre. Les remparts sont assez clairs, hauts et solides. L'agacement lié à une telle incompetence sort de la sphère individuelle pour déborder sous forme de réfutation prétendument universelle : « Nous n'aimons pas, nous faisons seulement semblant. L'amour véritable,

immortel et inutile, c'est celui de ces personnages qui ne connaissent pas le changement, de par leur nature statique » (*LI*, § 368, p. 381)^{cxxiv}. En d'autres mots, on a l'impression d'entendre la voix d'un enfant qui dit : *si je ne peux pas aimer, personne ne le pourra !* Or, d'où vient ce rapport si acrimonieux à l'amour ? La réponse : du manque.

Pour les raisons déjà exposées au deuxième chapitre, Bernardo Soares est dilué comme personnage-narrateur-auteur. Au lieu d'essayer de retracer sa trajectoire — à l'instar de ce qu'on a l'habitude de faire avec tant de personnages littéraires — il est plus plaisant et plus stimulant pour la pensée de réfléchir sur les questionnements que Soares apporte et permet. Dans cette optique, les moments où l'aide-comptable met le doigt sur un manque original vécu en bas âge, il convient mieux de mettre l'accent moins sur sa *vie* (qui n'en est pas une) et plus sur l'idée de manque elle-même. En d'autres mots, il m'importe beaucoup moins d'analyser le fil des événements dans la construction d'une subjectivité littéraire que de penser de façon critique aux idées transmises. Bref, l'accent n'est pas sur Soares, mais sur l'amour. Le manque évoqué, un manque criant de l'Autre, surtout la figure d'un Autre étant source irrévocable d'un amour fidèle, indéfectible et inépuisable, trouve l'essor dès les remémorations de la première enfance : « Je ne me souviens pas de ma mère. J'avais un an lorsqu'elle est morte. [...] Mon père, qui vivait au loin, se tua lorsque j'avais trois ans, et je ne l'ai jamais connu » (*LI*, § 30, p. 63)^{cxxv}. Orphelin, privé de quelque chose qu'il ne peut même pas dimensionner, devenu « un homme au cœur sec » (*LI*, § 30, p. 62)^{cxxvi}, il oscille entre le refuge trouvé dans le langage et la débâcle émotionnelle. « Un adjectif a plus de valeur pour moi que des larmes sincères, venues de l'âme. Mon maître Vieira □ Mais il m'arrive aussi d'être différent, de connaître les larmes, les larmes brûlantes de ceux qui n'ont pas et n'ont jamais eu de mère. »¹⁰⁹ (*LI*, § 30, p. 62)^{cxxvii} Les sentiments à l'état pur, inarticulé, confus, rivalisent

¹⁰⁹ Le symbole □ indique un espace laissé en blanc par Fernando Pessoa.

avec l'expression des sentiments. Celle-ci déclenche d'autres sentiments qui deviennent, pour sa part, matière première de l'expression. Cela est une constante dans le *Livro*. Cette intersection qui trouve terrain fertile dans le langage poétique est un point nodal. La mention incomplète au « maître Vieira » — référence à António Vieira (1608-1697), prêtre jésuite considéré l'une des grandes icônes de la langue portugaise en raison de l'éloquence de ses sermons et de sa profonde maîtrise de l'idiome — transmet le désir d'une filiation, la revendication de l'inscription dans la lignée d'un père linguistique, d'un père esthétique. Vieira est mentionné une dizaine de fois dans le *Livro*, où il apparaît comme l'indice d'excellence.¹¹⁰ Mais surtout — ceci étant certainement le pilier de cette excellence —, l'enivrante¹¹¹ prose du prêtre jésuite incarne l'intersection entre langage et sentiment. La lecture d'une page de Vieira « dans sa froide perfection de mécanique syntactique, me fait trembler comme une branche au vent, dans un délire passif de chose que l'on agite » (*LI*, § 259, p. 288)^{cxxviii}, donc elle procure de l'intensité émotionnelle et le brin d'un se laisser-aller. L'expérience pathétique vécue au sein de l'expérience linguistique débouche en pleurs. Vieira et les larmes sont à nouveau associés :

Rien de ce que la vie peut apporter ou enlever ne me fait pleurer. Certaines pages en prose, cependant, m'ont fait pleurer. Je me souviens, avec une clarté parfaite, du soir où, encore enfant, je lus pour la première fois, dans une anthologie, le célèbre passage de Vieira sur le roi Salomon : « Salomon construisit un palais... » Et je continuai ma lecture jusqu'à la fin, tremblant et troublé ; enfin je fondis en larmes heureuses, et aucun bonheur réel ne me fera jamais pleurer ces larmes-là, comme aucun des chagrins de la vie ne pourra me les faire imiter. Cette progression hiératique dans notre langue claire et

¹¹⁰ Voici comment Soares esquisse son idéal : « La sensibilité de Mallarmé coulée dans le style de Vieira ; rêver comme Verlaine dans le corps d'Horace ; être Homère au clair de lune » (*LI*, § 131, p. 164). Fernando Pessoa dévouait une grande admiration au prêtre jésuite. Dans le recueil *Message*, le poète lui dédie le poème *Antonio Vieira*, dans lequel se trouvent ces vers laudatifs : « *O céu strela o azul e tem grandeza./ Este, que teve a fama e à glória tem./ Imperador da lingua portugueza,/ Foi-nos um céu tambem.* » (« Grandeur du ciel à l'azur étoilé./ Qui eut la renommée et conserve la gloire./ Empereur de la langue portugaise./ Pout nous aussi fut un ciel. » (Pessoa, 1988 : 128-129). *Nota bene* : l'ouvrage cité reproduit l'orthographe originale employée par Pessoa, différente de celle en vigueur actuellement.

¹¹¹ « Je l'avoue sans fard et sans honte. Nulle page de Chateaubriand, nul chant de Lamartine — ces pages qui m'apparaissent si souvent comme la voix même de ce que je pense, ces chants qui semblent si souvent m'être dits pour une meilleure connaissance —, non, aucune de ces pages ne sait m'enchanter et me soulever comme le fait un simple texte en prose de Vieira, ou bien telle ode de ceux, bien rares parmi nos classiques, qui ont su vraiment suivre les traces d'Horace. » (*LI*, § 55, p. 89)

majestueuse, cette expression de l'idée par les mots inévitables, ce cours naturel de l'eau qui suit sa pente, cet émerveillement des sonorités qui deviennent des couleurs idéales — tout cela me grisa d'instinct comme une grande émotion politique. Et, je l'ai dit, je pleurai ; aujourd'hui, m'en ressouvenant, je pleure encore. Non par nostalgie de l'enfance — nostalgie que je n'éprouve nullement ; mais bien par nostalgie de l'émotion ressentie en cet instant, le chagrin de ne plus pouvoir lire pour la première fois cette superbe assurance symphonique.

(*LI*, § 259, pp. 288-289)^{cxix}

L'extrait manifeste nettement l'amour pour la « claire et majestueuse » langue portugaise. Soit par l'admiration esthétique, déclinée dans la beauté des mots, les rouages d'une logique impeccable, l'enchantement sonore, soit par l'émotion qu'elle fait monter. António Vieira, par le biais de sa prose, atténue l'étendue du vide laissé par l'absence de père et mère dans un cœur orphelin. Si, d'une part, les chagrins du trou laissé par le manque originel sont exprimés sans détour — « Tout ce qu'il y a de dur et d'éparpillé dans ma sensibilité vient de cette absence de chaleur et du regret inutile des baisers dont je n'ai pas le souvenir. Je suis quelqu'un de postiche. Je me suis toujours éveillé contre des poitrines étrangères, bercé là comme par erreur » (*LI*, § 30, p. 63)^{cxix} —, d'autre part, le confort d'un lâcher-prise non vécu dans le peau à peau avec la poitrine maternelle est expérimenté dans l'exercice du langage : « j'adore ce délice de se perdre soi-même où l'on souffre intégralement le plaisir de s'abandonner. Et c'est ainsi que, bien souvent, j'écris sans vouloir penser, pris dans une rêverie tout extérieure, laissant les mots me cajoler, comme un enfant qu'ils porteraient dans leurs bras » (*LI*, § 259, p. 288)^{cxix}. À cette douleur fondamentale, le langage alloue le brin d'un réconfort, tant dans la condition de baume sur la plaie que comme la scène où les souffrances peuvent trouver une articulation, une forme.

Les cicatrices laissées par l'expérience d'une absence primordiale sont la clé sur laquelle s'appuient les notes et les mélodies du bouleversant rapport à l'amour développé dans le *Livro*. Le lien originel et intime entre l'amour et l'abandon, à l'allure indissociable, est fort et constant. « Une poitrine ou un berceau, ou un bras tiède autour

de mon cou... Une voix qui chante tout bas — on dirait qu'elle veut me faire pleurer... [...] Et au milieu de tout cela il ne reste que moi, pauvre enfant abandonné, dont aucun Amour n'a voulu pour fils adoptif » (*LI*, § 88, p. 123)^{cxxxii}. Soares idéalise ce qu'il n'a pas reçu. Si, d'un côté, l'expérience est trouée, marquée par le manque, d'un autre côté, l'idéalisation lui devient palpable. Même si les souvenirs n'atteignent pas une réalité vécue. Même si ces souvenirs exempts de substance lui apportent de la souffrance, ils deviennent le point de départ pour d'autres sentiments, lesquels, pour leur part, trouvent une forme dans l'expression littéraire : « Et les morts ! Ces morts qui m'ont aimé tout enfant ! Quand je les évoque, toute mon âme se glace et je me sens banni des cœurs humains, seul dans la nuit de moi-même, et pleurant, tel un mendiant, le silence clos de toutes les portes » (*LI*, § 197, p. 227)^{cxxxiii}. L'affirmation de l'amour ressenti par les morts, notamment père et mère, ne trouve un timide développement que dans la réalité de l'idéalisation, laquelle est, par nature, poreuse, évanescence et instable. L'effet des souvenirs n'est pas le réconfort, malgré le vif désir de le trouver, mais encore la sensation d'abandon et d'isolement.

La tentative de reconstruire l'image d'un berceau d'amour s'avère être très fugace, insoutenable, atterrée par la vague des sentiments amers. La lutte vers cette idéalisation, dans l'espoir de donner un sens à l'abandon dont la mémoire demeure très vive, va jusqu'à l'esquisse d'un récit de la création où l'amour est le germe. Mais encore là, les bases ne tardent pas à s'écrouler :

C'est sans nul doute dans les allées du parc que s'est déroulée la tragédie d'où la vie est résultée. Ils étaient deux, ils étaient beaux, et désiraient être autre chose ; l'amour se faisait attendre dans l'ennui de l'avenir, et la nostalgie de ce qui devait être un jour devenait déjà fille de l'amour qu'ils n'avaient point ressenti. Ainsi, sous la clarté lunaire des bois proches, où filtrait en effet la lune, ils allaient, la main dans la main, sans désirs, sans espérances, dans ce désert particulier des allées à l'abandon. Ils étaient totalement enfants, puisqu'ils ne l'étaient pas réellement. D'allée en allée, errant d'arbre en arbre, ils parcouraient, silhouettes de papier découpé, ce décor n'appartenant à personne. Ils disparurent ainsi du côté des bassins, de plus en plus proches, de plus en plus séparés, et le bruit vague

de la pluie qui cesse est celui des jets d'eau vers lesquels ils se dirigeaient. Je suis l'amour qu'ils ont éprouvé, et c'est pourquoi je sais les entendre au fond de la nuit où je ne dors pas, et c'est pourquoi aussi je sais vivre malheureux.

(*LI*, § 342, pp. 361-362)^{cxxxiv}

L'amour participe du récit en tant que personnage. Un troisième personnage. Au début, lorsqu'il « se faisait attendre dans l'ennui de l'avenir », il s'apprête à monter sur scène, mais il se fait finalement remarquer par sa présence ratée, par son absence. Rendez-vous manqué. On peut y lire le refus de l'amour à intégrer l'action parce qu'il ne croit pas à la faible vérité du jeu du duo amoureux, de même qu'on peut en déduire l'oubli du signal des pseudo-amoureux pour que l'amour donne sa réplique. La scène se déroule sans passion, sans chaleur, elle suit une froideur des mouvements répétitifs, mécaniques, sans conviction. Des animaux qui copulent sans qu'il y ait du sentiment. Lorsque le narrateur s'invite dans la scène, sa participation agit comme le cri de quelqu'un qui revendique son existence, qui cherche à se faire entendre et à se faire voir. En déclarant « Je suis l'amour qu'ils ont éprouvé », il se soumet à un rôle très difficile en essayant désespérément de combler une absence assurée. En s'identifiant à l'amour, le narrateur décrie, en fait, ce qu'il dénie : je suis l'amour qu'ils *n'ont pas éprouvé*. C'est-à-dire un amour qui assiste à l'acte sans y prendre part puisque trop faiblement invoqué, amour absent, amour non consommé. En assumant la place de l'amour absent, il se reconnaît constitué par cette absence, qui donne le ton de son existence et de son difficile rapport à l'autre. Au bout du compte, l'élaboration créative de ce retour mythique aux origines dit beaucoup sur la relation de Soares avec l'amour. Sa tentative intellectuelle de recréer la scène de sa conception en y insérant de l'amour se heurte à un blocage : *il ne le sent pas*. Ce même amour qui lui a été nié avant le commencement de son existence acquiert les contours d'une malédiction : l'amour ne sera jamais expérimenté pleinement.

Distance

Amour non vécu dans l'enfance immémoriale. Amour qui brille par son absence dès les origines. Amour inatteignable même dans les efforts d'idéalisation. Pourtant, amour qui se fait désirer, qui se fait quêter, qui se fait mendier même. L'absence d'amour ressenti produit elle aussi des sentiments. La négation à l'amour n'est pas acceptée avec fatalisme. Le cœur adulte, quoique toujours orphelin, profondément blessé par l'amour manquant des parents qu'il n'a pas eus, cherche des moyens de compensation. Si l'amour n'est pas échangé avec des êtres, qu'il soit projeté sur des choses : « Tout enfant, je jouais avec des bobines de fil. Je les aimais d'un amour douloureux — je m'en souviens si bien — car j'éprouvais pour elles, puisqu'elles n'étaient pas réelles, une immense compassion » (*LI*, § 237, p. 264)^{cxv}. Encore, l'amour ne se dissocie pas de la douleur, ils sont inextricables. Cet amour est douloureux parce que le sujet s'identifie à ces objets dans leur irréalité, des projections de soi dans le monde. Il s'en apitoie dans la même mesure qu'il sent pitié de soi-même. De même que la compassion pour l'irréalité des bobines de fil remet à l'aura d'irréalité des parents qui n'ont pas été connus. Bien qu'inanimée, la réalité matérielle de ces objets si banals apporte l'ouverture vers une nouvelle expérience. Quoique leur présence ne soit pas pleine, ils sont des objets palpables auxquels il compatit, sur lesquels il projette ce mélange d'amour et de désolation. Cette relation sentimentalement particulière avec les objets réveille les traits d'une nouvelle expérience de rapport à l'autre. D'abord elle traduit un désir de défense : les bobines ne peuvent pas décevoir l'enfant (ni l'adulte qui les remémore). De surcroît, le sujet se voit investi d'un pouvoir embryonnaire. Tout passe par le sujet. Les objets gagnent vie à travers lui, à travers son pouvoir d'imagination, ses projections remplies d'affect. À travers lui, l'irréalité des objets acquiert expression et sens. L'amour senti

pour les choses est enveloppé par un pouvoir sur elles. Ces objets ne peuvent pas abandonner le sujet, à moins qu'il le désire ainsi. Le sujet détient la mainmise sur l'absence de ces objets. Tout de suite après les bobines de fil, le sujet se souvient du « jour où j'eus entre les mains les dernières pièces d'un jeu d'échecs, quelle joie ne fut pas la mienne ! je trouvai aussitôt un nom pour chacun des personnages, qui devinrent partie intégrante du monde de mes rêves » (*LI*, § 237, p. 264)^{cxv}. C'est un souvenir qui rend manifeste la prérogative de transformer de simples morceaux de matière, dépourvus de leur identité initiale et libérés de leur fonctionnalité de base, en des instances animées dans et par son imagination afin de peupler son désert affectif. Une phrase contenue dans le même fragment témoigne de la conscience de l'économie jamais totale dans le rapport à l'autre : « Parfois ils étaient loin l'un de l'autre, et je ne pouvais d'un seul bras manier l'un, et manier l'autre » (*LsI*, § a108, p. 161). J'ai choisi ici la traduction de Marie-Hélène Piwnik parce qu'elle s'approche davantage du rythme de la phrase originale et parce qu'elle marque la répétition du mot « autre », qui apparaît trois fois en deux lignes dans le texte en portugais.¹¹² Cette répétition n'est pas anodine, car elle souligne l'ambivalence du rapport à l'autre, dont la présence est renforcée par une altérité qui se multiplie malgré les prétentions du sujet voulant détenir le contrôle. Les « autre » de la phrase se réfèrent aux morceaux de matière avec lesquels le narrateur se souvient d'avoir joué dans son enfance. Toutefois, dans la condition d'objets d'un « amour douloureux », ils participent nettement à la réflexion sur les attentes affectives dans le rapport à l'autre.

Lorsqu'il s'agit de l'amour, bien que le ton dans le *Livro* soit empreint le plus souvent par la douleur, il y a aussi de place pour la contemplation d'un horizon possible. Le curieux, par contre, c'est la place de l'*autre* dans ce cas. Au centre se poste le sujet par qui toutes les perceptions et pensées doivent passer. Dans la construction de l'extrait

¹¹² « Às vezes, estava longe um do outro, e eu não podia com um braço manobrar esse e outro com o outro » (*LD*, § 237, p. 240)

qui suit, les contours de l'autre empruntent des formes progressivement fugaces. Si au début sa présence est naturellement inférée, au fil des lignes l'autre est poussé vers l'évasion pour, finalement, ne jamais avoir été là.

Si notre vie pouvait se passer éternellement à la fenêtre, et si nous pouvions rester ainsi, tel un panache de fumée immobile, et vivre à jamais le même instant crépusculaire venant endolorir la courbe des collines... Si seulement nous pouvions demeurer ainsi, jusqu'au-delà des jours ! Si au moins, en deçà de cette impossibilité, nous pouvions rester ainsi, sans commettre une seule action, ni permettre à nos lèvres pâlies de pêcher encore d'un seul mot !

Vois comme tout s'assombrit... Le calme positif du monde me remplit de fureur, d'une sorte d'arrière-goût qui gâche la saveur du désir... Mon âme me fait mal... Un trait de fumée s'élève et se disperse au loin... Un ennui anxieux détourne mes pensées de toi...

Que tout est donc superflu ! Nous, le monde, et puis leur mystère à l'un et à l'autre. (*LI*, § 101, p. 138)¹¹³

Quel est *l'autre* à qui Soares s'adresse ? Une première lecture peut suggérer le *nous* sous-entendu comme l'indice d'une généralité, les paroles étant dirigées à tous ceux qui veulent les entendre. Par ailleurs, le ton semble évoquer, en fait, un couple d'amoureux en train de contempler le paysage et de vouloir stopper le temps afin d'éterniser la joie du moment. La beauté naturelle est complétée et ainsi intensifiée par la présence de l'autre, que l'on imagine à côté de celui qui parle. La supposée complicité du couple est marquée par le partage du silence, dans lequel chacun peut exercer son existence avec liberté, la liberté de ne rien dire, puis la liberté de contempler sans l'impératif de l'intermédiation du langage. Au deuxième paragraphe, cependant, le scénario change. Il devient plus grave, et l'on comprend que l'autre n'était qu'une image dans l'idéal désiré de celui qui parle. L'autre n'est qu'une projection, à laquelle le sujet s'attache pendant la courte durée

¹¹³ “Se a nossa vida fosse um eterno estar-à-janela, se assim ficássemos, como um fumo parado, sempre, tendo sempre p mesmo momento de crepúsculo dolorindo a curva dos montes. Se assim ficássemos para além de sempre! Se ao menos, aquém da impossibilidade, assim pudéssemos quedar-nos, sem que cometêssemos uma acção, sem que os nossos lábios pálidos pecassem mais palavras!

Olha como vai escurecendo!... O sossego positivo de tudo enche-me de raiva, de qualquer coisa que é o travo no sabor da aspiração. Dói-me a alma... Um traço lento de fumo ergue-se e dispersa-se lá longe... Um tédio inquieto faz-me não pensar mais em ti...

Tão supérfluo tudo! nós e o mundo e o mistério de ambos.” (*LD*, § 101, p. 133)

de sa stabilité idéale. Quoique cet autre n'ait pas percé la bulle de la réalité, l'expression vers lui est colorée d'intimité et de potentiel affectif, ne serait-ce que dans la forme d'un désir projeté. La phrase qui termine le deuxième paragraphe (« Un ennui anxieux détourne mes pensées de toi... » ; en portugais « *Um tédio inquieto faz-me não pensar mais em ti...* ») expose l'autre par le sceau grammatical de la 2^e personne du discours, déclinée en pronom personnel oblique. Le pronom *ti* en portugais explicite, par sa forme, sa fonction syntactique de complément indirect ; il garde des traces du latin *tibi*, la déclinaison de *tu* au datif (Lourenço, 2019 : 64). Plutôt que sur la syntaxe, je veux attirer l'attention sur la charge affective de ce pronom : *ti* crée de la tendresse. Il est doux, il sonne doux. Il souligne le lien avec l'autre et le désir d'une proximité, souhait d'une distance surpassée, dissoute. Dans le fragment en question, le « *não pensar mais em ti...* » a pour effet non pas l'annulation ou le détachement de l'autre, mais bien son incorporation synchronique. Union qui l'emporte sur l'espace et le temps. Ne plus penser, ici, n'a pas le sens d'oubli, de négligence ou des adieux, cela signifie plutôt que l'intermédiation de la pensée n'est désormais plus nécessaire, elle ne doit plus être l'interface entre le *je* et l'*autre*. Union qui l'emporte sur le langage. La phrase finale de l'extrait atteste cette union. Encore une fois, la forme en portugais met en évidence des informations complémentaires, puisque « *nós e o mundo e o mistério de ambos* », par l'entremise du numéral *ambos*, renforce l'idée de double.¹¹⁴ Malgré la précision sur le numéral, il n'est pas tout à fait clair à qui il s'applique. Le plus ordinaire serait de penser qu'il reprend le duo « nous et monde », sans exclure cependant la possibilité de *ambos* se référer au couple amoureux. En fin de compte, tout demeure un mystère : le *nous* (le *je* et un *autre* interne ? le *je* et l'*autre*

¹¹⁴ « En langue indo-européenne, outre le singulier et le pluriel, il y avait un troisième numéro : le dual (qui existe en grec). En latin, le dual aurait disparu dans une phase très ancienne de la langue. Ils en sont restés seulement deux vestiges : *duo* (“dois”) et *ambo* (“ambos”). » (Lourenço, 2019 : 63) Cela n'est pas l'apanage du portugais. On trouve le numéral double dans plusieurs autres langues, par exemple : *ambos* (espagnol), *entrambi* (italien), *both* (anglais), *beide* (allemand), *ambii* (roumain).

projeté ? tous les êtres ?), le *monde*, la nature de *ambos*, le sens pluriel de la phrase. L'absence de l'autre n'est plus pleurée, mais appréciée. Elle établit un lien avec le mystère du monde. L'accueil du mystère, sans escamoter sa nature lacunaire, permet aussi l'acceptation de l'absence qui plane sur le monde. En définitive, plutôt qu'engagé dans un mouvement, Soares est capté davantage par l'analyse de la projection qu'il fait lui-même de l'autre et les rebondissements esthétiques que procure une telle analyse.

Cette perspective est exprimée ailleurs en d'autres mots : « Je me rappelle mon enfance les larmes aux yeux, mais ce sont des larmes rythmiques, où déjà perce la prose. [...] Je n'ai jamais aimé personne. Ce que j'ai le plus aimé, ce sont mes sensations » (*LI*, § 208, pp. 239-240)^{cxxxvii}. Comme il a déjà été abordé, les souvenirs offrent de la substance pour la création littéraire. Le mouvement vers l'autre, l'horizon d'un engagement affectif, est oblitéré par le sujet qui aime soi-même en tant que prisme de la réalité. L'idée est synthétisée de façon assez nette : « Nous n'aimons jamais vraiment quelqu'un. Nous aimons uniquement l'idée que nous faisons de ce quelqu'un. Ce que nous aimons, c'est un concept forgé par nous — et en fin de compte, c'est nous-mêmes » (*LI*, § 112, p. 146)^{cxxxviii}. L'*autre* continue à briller par son absence. Mais il s'agit d'une absence forcée par le *je* qui, en vérité, craint l'*autre* et par conséquent l'enveloppe sous une aura répulsive. La réalité de l'autre est ressentie comme une menace à l'intégrité du sujet, et non pas comme un signe de complétude et d'épanouissement. En effet, il en ressort une peur du contraire, c'est-à-dire de l'incomplétude mise en évidence par la présence d'un autre dans la sphère amoureuse. Donc, la surconcentration du *je* établit une distance surdimensionnée avec l'*autre*. Même sans oublier que l'idée d'un *autre* est forgée par et dans le *je*, donc la distance existe aussi à l'intérieur du sujet. Sous l'ombre traumatisante de l'abandon, telle une chimère qui peut à tout moment attaquer à nouveau,

la distance souvent collée à l'idée de l'amour dans le *Livro* se présente sous les formes de distance cognitive, distance physique et distance onirique.

Par distance cognitive, j'entends emphatiser les défis et les limites concernant la compréhension. Dans le même fragment où Soares écrit « Nous n'aimons jamais vraiment quelqu'un », il jette lumière sur les décalages inhérents à la relation entre deux personnes :

Les relations entre une âme et une autre âme, à travers des choses aussi incertaines et divergentes que les mots courants et les actes que l'on accomplit, sont un sujet d'une curieuse complexité. Dans notre façon même de nous connaître, nous nous méconnaissions. Ils disent tous deux « je t'aime », ou ils le pensent et le sentent réciproquement, et chacun d'eux veut exprimer une idée différente, une vie différente, peut-être même une couleur ou un parfum différents, dans cette somme abstraite d'impressions qui constitue l'activité de l'âme. (*LI*, § 112, p. 147)^{cxix}

Les décalages se déploient en de nombreuses couches. Outre les attentes diverses existant de part et d'autre dans un lien amoureux, c'est la compréhension commune de ce qu'est l'amour qui fait défaut. Le sentiment et l'expression de ce sentiment ne concordent pas pleinement non plus. Et ce, en partant de la discutabile prémisse d'une maîtrise sur le sentiment étant l'objet de l'expression. Au lieu d'être la zone d'intersection entre deux personnes, les mots « je t'aime » prennent forme d'un symbole de différence. Certes, il y a un attachement. On ne met pas en question la sincérité contenue dans une telle déclaration. Cela dit, rien ne garantit que les façons d'aimer soient identiques, ni même que la notion d'amour soit partagée.

La distance cognitive, voire le décalage de compréhension, apparaît aussi dans l'extrait portant le possible titre de *Litania da desesperança* (« Litanie du désespoir »), adressé en ton de sage résignation et de tendresse à la figure de l'amoureuse ou de l'amoureux :

Joins les mains, place-les entre les miennes et écoute-moi, ô mon amour.

Ce que je veux te dire, c'est, d'une voix douce et berceuse comme celle d'un confesseur distillant ses conseils, combien le désir d'obtenir reste en deçà de ce que nous obtenons.

Je veux réciter, ma voix mêlée à ton esprit attentif, la litanie de la désespérance.

Il n'est aucune œuvre, d'aucun artiste, qui n'aurait pu être plus parfaite. Lu vers par vers, le plus grand des poèmes contient bien peu de vers qui ne pourraient être meilleurs, bien peu d'épisodes qui ne pourraient connaître une plus grande intensité, et l'ensemble n'est jamais si parfait qu'il n'eût pu l'être bien plus encore. [...]

Car tu n'aimes pas ce que je dis avec les oreilles dont je m'entends moi-même le dire. Si je m'écoute parler tout haut, les oreilles dont je m'entends parler ne m'écotent pas de la même façon que cette oreille intime dont je m'entends penser les mots. Si je me trompe sur moi-même en m'écotant, au point de me demander souvent ce que j'ai bien pu vouloir dire, combien plus éloignés seront les autres de me comprendre !

De quelles complexes mésintelligences n'est pas faite la compréhension que les autres ont de nous ! (LI, § 328, p. 349)^{exl}

Le « désespoir » vient certainement de l'impossibilité de se faire comprendre. De vivre dans un monde, une réalité où la compréhension semble irréalisable, impraticable. Cependant, cette barrière ne peut pas être prise pour absolument infranchissable, sinon, à quoi bon s'exprimer ? À quoi bon parler de ces lacunes et zones d'incompréhension ? Autrement dit, dans cette « litanie du désespoir » demeure quand même le brin d'un espoir de se faire comprendre. Il est curieux de noter la condition établie au départ pour qu'une chance quelconque de compréhension existe : l'écoute attentive, l'esprit attentif. Le geste de se joindre les mains, outre une manifestation de douceur, témoigne de la volonté d'une présence : *reste ici avec moi, sois ici avec moi*. L'appel qui commence l'extrait ne se restreint pas aux mains, car naturellement il suggère l'image de deux personnes mises l'une devant l'autre qui se regardent dans les yeux. À l'intérieur de cet instant, leur monde est de la taille de la bulle qu'ils partagent, bulle créée ensemble. Il en ressort le vif désir d'union. C'est sur la beauté de la réciprocité initialement projetée que les paroles futures sont couchées. Le geste de *distiller des conseils* pour le bien de l'autre est un geste d'amour dans la même mesure que l'est le geste de l'écoute vraie. L'un est handicapé sans l'autre. Ensemble, ils se complètent. Pourtant, la demande de se joindre les mains et

de la présence d'une écoute attentive révèle l'expression d'un idéal et souligne l'absence de l'autre. Invoqué, l'interlocuteur n'est pas là. Ce qui est là, c'est le sceau d'une absence et le désir d'une présence. L'absence d'un interlocuteur à qui on s'adresse par « ô mon amour » est subtilement soulignée par l'affirmation « le désir d'obtenir reste en deçà de ce que nous obtenons ». C'est-à-dire que l'absence de l'autre est symboliquement supplantée par l'expression du désir de sa présence. L'amour est distance chez Pessoa, comme chez Dante. L'étonnement et le vertige que le poète florentin éprouve vis-à-vis Béatrice, possibles à travers la distance, il les transforme en mots dans la *chanson I* : « Dames qui d'amour avez intelligence,/ je veux, avec vous, ma dame chanter,/ non que je pense épuiser sa louange/ mais discourir pour soulager mon cœur » (Dante, 55-56). Plus tard, devant l'insurmontable distance que représente la mort de sa bien-aimée, c'est encore par la parole que Dante essaie d'atténuer cette absence en mettant en mots son chagrin, comme dans la *chanson IV* : « Toutes les fois, las, qu'il me souvient/ que je ne dois jamais plus revoir/ ma dame pour qui je vais tout affligé,/ tant de douleur amasse dans mon cœur/ ma douloureuse mémoire/ que je dis : "Mon âme, que ne me quittes-tu ?" » (Dante, 86).

En revenant au fragment « Litanie du désespoir », Pessoa prône la déconstruction de l'idée de perfection même au sein de la plus haute expression humaine : « Lu vers par vers, le plus grand des poèmes contient bien peu de vers qui ne pourraient être meilleurs [...] ». Ainsi, il ramène les choses au plan du réel, de l'atteignable ; en même temps, il souligne non pas l'inexistence de la perfection, mais plutôt la distance qui nous sépare d'elle. Dans l'espace laissé par cette distance, se déploie d'amour. La manifestation de cette distance est aussi une manifestation de l'amour. Cette défense de l'imperfection appliquée au *Livro* n'affaiblit pas pour autant la force de ses propos imparfaits. Au lieu de diminuer la puissance du texte et de la parole littéraire, cela donne

libre champ pour que celle-ci s'épanouisse malgré ses inévitables failles et lacunes. Cette indulgence s'applique aussi au rapport à l'autre. L'union à l'autre reste dans l'impossibilité d'être absolue, totale, parfaite, mais cela ne ternit pas la volonté qui l'inspire. Le fragment en question profite alors du thème de l'amour pour parler des complexités et des limites inhérentes au lien entre les êtres, ainsi qu'il profite de tels décalages pour parler de l'amour dans son aspect insaisissable. L'autre entendra et comprendra les paroles de l'un selon les caractéristiques de sa propre caisse de résonance. Autant dans les cas des propos banals que dans le cas de « je t'aime ». Plutôt qu'empêcher le lien avec l'autre, l'inexorable degré de mécompréhension orne ce lien avec ses couleurs. « Litanie du désespoir » termine ainsi :

Le plaisir délicieux de se voir compris reste interdit à ceux qui, précisément, voudraient l'être le plus — car c'est le sort des êtres complexes et incompris ; quant aux autres, ces gens simples que tout le monde peut comprendre — ceux-là n'éprouvent jamais le besoin d'être compris...

Personne n'y parvient... Rien ne vaut la peine. (*LI*, § 328, p. 349)^{cxli}

Le fatalisme de la phrase finale sonne comme un leurre. En effet, le désireux besoin de se voir compris vaut la peine pourvu que la pleine concordance entre deux êtres soit admise dans son impossibilité. Le lien, si claudicant soit-il, est quand même là. Plus encore, telle que l'idée promue par la théologie négative, la vérité du lien réside dans l'incompréhension. Les incompris partagent le sort d'être compris notamment à travers leur incompréhension. Le détachement des amarres d'une certitude rationnelle ouvre le chemin pour une expérience plus intuitive. Comprendre sans comprendre. Comprendre en ne pas comprenant, en ne pas y réfléchissant. Comprendre sans le savoir. Comprendre en vivant. D'une certaine manière, l'extrait ci-haut fait un clin d'œil — enrobé d'un certain snobisme, c'est vrai — à la façon d'aimer des gens soi-disant plus simples, qui peut-être n'y pensent pas, qui n'intellectualisent pas trop le sujet, qui aiment, tout simplement. Ils sont juste emportés par l'élan de l'affect, sans le rationaliser. Dans

l'équation mettant côté à côté l'amour et l'absence, une équation qui n'est pas égale pour tous, c'est la puissance de l'affect qui l'emporte.

Cette pensée est exprimée sans détour dans un autre fragment : « Comprendre, c'est oublier d'aimer » (*LI*, § 48, p. 81)^{exlii}. Est-ce qu'*aimer* serait alors *oublier de comprendre* ? Est-ce qu'*aimer* équivaldrait à consciemment tamiser la volonté de comprendre ? Où se trouverait l'essence de l'amour dans le dévouement au *non-comprendre*, sans que la nature de ce dévouement puisse être comprise ? Est-ce que la vraie expérience de l'amour s'approcherait de son absolue incompréhension, sinon vaste ignorance ? Une telle perspective semble continuer à suivre la même longueur d'onde de la théologie négative, qui préconise l'amour de Dieu et le désir d'union au divin par le biais de l'incompréhension.

Cet élan désireux évolue autour de ce qui prend les contours de la figure de la muse. Telle que la Béatrice de Dante, la présence de la muse est souhaitée, rêvée, idéalisée, mais la distance demeure. Bien qu'évoquée, la muse ne participe pas activement à la réalité de celui qui l'évoque. La muse occupe une place dans le discours, en même temps que le discours atteste la distance qui la garde au loin et, par conséquent, la forge et la constitue. Parfois la muse est indiquée assez subtilement, sa présence étant trahie par une innocente lettre majuscule, comme dans « *Porque Tu não amas o que eu digo* » dans « Litanie du désespoir » (*LI*, § 328, p. 349) — trace disparue dans la traduction de Françoise Laye, qui privilégie le « tu », mais gardée par Marie-Hélène Piwnik (*LsI*, § a12, p. 41). Néanmoins, la muse est parfois invoquée directement :

As-tu déjà songé, ô ma Différente, combien nous sommes invisibles les uns pour les autres ? As-tu déjà pensé à quel point nous demeurons ignorants des autres ? Nous nous voyons sans nous voir. Nous nous écoutons, et chacun de nous n'entend que la voix qui se trouve au fond de lui.

Les mots des autres sont des erreurs de notre oreille, des naufrages de notre entendement. Quelle confiance nous avons dans le sens que *nous* attribuons aux mots des autres ! Les voluptés que d'autres expriment par des mots ont pour nous un goût de mort. Et nous lisons vie et volupté dans les mots que d'autres ont laissé

tomber de leurs lèvres, sans la moindre intention de leur donner une profondeur quelconque.

La voix des ruisseaux que tu interprètes, pure explicatrice, la voix des arbres dont le murmure se charge pour nous de sens — ah ! mon amour secret, à quel point tout cela est encore nous-mêmes, fantaisies pures, et cendre qui s'écroule à travers les grilles de notre cellule ! (*LI*, § 329, p. 350)^{cxliii}

Il demeure le problème des entraves à la communication, des méandres de la mécompréhension, de la distance cognitive. L'interface du langage, au lieu de simplement exercer la fonction de canal, agit comme un agent de transformation. Néanmoins, la muse à laquelle les paroles sont dirigées, en corroborant son idéalisation, est censée saisir les pensées et les angoisses exprimées. Sans que la distance ne soit effacée, sans que sa présence ne continue d'être en même temps une absence, on prétend que la muse *comprend*. Or, souterrainement vibre la perception de la muse comme « encore nous-mêmes », création du sujet. C'est-à-dire, ce dialogue, dans la splendeur de toutes ses complexités, se déroule au sein de la subjectivité. L'interlocuteur idéal, le plus prometteur pour atteindre la compréhension, est le sujet lui-même. L'amour adressé à la figure d'une muse — pas nécessairement une figure féminine — est adressé, en vérité, au *je* qui s'exprime et aussi au langage qui l'exprime, tout en le transformant, tout en exposant ses complexités.

La figure de la muse est un recours très utile pour l'expression. En soi, elle incarne la beauté, la figure du sublime, de la perfection. Elle peut faire transcender. Dans l'architecture symbolique de la théologie négative, Dieu est une muse. Inatteignable, Dieu devient rouage du langage. Un langage dont la beauté (si puissante au point d'émouvoir) réside dans la révélation de l'abîme séparant la réalité de sa manifestation et l'irréalité de l'objet idéalisé vers lequel cette même manifestation se projette. Source d'une profusion de sentiments intenses et d'appels très chargés émotionnellement, la muse se vêtit d'une brume d'incompréhension, voile d'invisibilité. « Combien plus belle serait la Joconde, si nul ne pouvait la voir ! » (*LI*, § 330, p. 351)^{cxliv}, écrit Soares dans un éloge à l'inutilité de l'art.

Dans ce fragment où il critique la vision utilitariste de la vie et louange l'absurde, il *parle* à sa muse — désignée « mon amour » à plusieurs endroits et « ô Délicieuse » une fois. Elle demeure incorporelle, sans visage, sans traits, sans forme. Sa présence est celle d'un interlocuteur muet qui ne fait qu'écouter, objet créé pour adorer la beauté de l'expression et de la logique des pensées qui défilent. Logique si exubérante qu'elle jette lumière sur la logique de l'exaltation à l'absurde : « La douceur du passé ? Celle de nous le remémorer, et, ce faisant, de le rendre présent — ce qu'il n'est pas et ne peut pas être : l'absurdité, mon amour, l'absurdité » (*LI*, § 330, p. 351)^{cxlv}. Ce fragment, qui débute et s'allonge sur le thème du mensonge et de la vérité qui naît du mensonge — dont la littérature est un bel exemple — fait appel à la muse afin de forger la compagnie d'une admiratrice. Figure déjà si éphémère, la muse est placée encore plus loin.

L'amour et la figure de la muse n'ont pas besoin d'être explicitement mentionnés pour se faire tangiblement présents. Dans une scène d'adieu, Soares lamente le départ du « garçon de bureau » tandis qu'il réfléchit, bien entendu (et bien attendu), aux effets de cela sur lui :

Ce qui est parti aujourd'hui pour quelque village de Galice dont j'ignore même le nom n'a pas été, pour moi, un simple garçon de bureau : il a été une partie vitale, parce que visuelle et humaine, de la substance de ma vie. J'ai été diminué aujourd'hui. Je ne suis plus tout à fait le même : le garçon de bureau est parti.

Tout ce qui se produit dans cet ici où nous vivons, c'est en nous qu'il se produit, Tout ce qui prend fin dans ce que nous voyons, c'est en nous qu'il prend fin. Tout ce qui a existé — si nous l'avons vu tandis qu'il existait — c'est de nous qu'il a été enlevé quand il a disparu. Le garçon de bureau est parti.

(*LI*, § 279, p. 308)^{cxlvi}

La sentence « le garçon de bureau est parti » conclut quatre des cinq paragraphes d'à peu près la même longueur qui composent le fragment, qui ne remplit pas une page. Si l'on ajoute les fois où le sujet syntactique n'est pas si détaillé, ce sont six les occurrences de « [il] est parti », en portugais « *foi-se embora* ». Cette répétition vêt le fragment d'une structure de poème, dont les vers initial et final créent un effet miroir, et quatre des cinq

strophes finissent de façon pratiquement identique. Avec ces précisions formelles, j'entends souligner les effets de l'insistance sur la formule « *il est parti* ». Certes, celle-ci met l'accent sur la distance et l'absence. Mais une telle insistance démontre nettement l'intention de retarder le départ, de le nier le plus possible, de lutter contre la réalité des faits. L'évident ton de lamentation tente de soutenir une présence afin de remplir l'absence laissée derrière l'adieu. Il n'y a pas de mention à l'existence préalable d'une prédisposition amoureuse vis-à-vis « le garçon de bureau », pourtant, l'intensité sentimentale, que l'on peut lire amoureuse entre les lignes, est palpable. Le départ d'un objet vers lequel l'amour pouvait se diriger, ne serait-ce que sur le plan de l'idéalisation, laisse un grand trou, un grand vide. Bien qu'impossible ou improbable, l'amour réciproque existait dans son idéal, et cet idéal était cultivé en tant que réalité. La distance avec l'objet de désir pouvait être mesurée, sentie sur un plan réel, tandis que l'absence de ce même objet rend la distance insupportablement nébuleuse. Le « garçon de bureau » dans ce fragment agit telle une muse. Objet de désir, objet d'amour (réalisable ou non, peu importe), dont le retrait a l'effet d'une mutilation au cœur du sujet aimant. L'adieu signifie la lapidation de l'énergie vitale. L'élan est coupé. En termes spinozistes, on pourrait dire que l'affect concerné dans la situation a pour conséquence la diminution de la puissance d'agir. L'irrécupérable distance s'étant étendue sur le plan de l'espace fait d'une sorte l'envie de vivre est gravement pénalisée. Pourtant, la disparition du « garçon de bureau » ne signifie pas la disparition de l'amour projeté sur lui, puisque c'est dans l'espace de la distance que l'amour se manifeste.

Engagement

La distance, synonyme d'impossibilité, signifie protection aussi. Des barrières levées pour contrer l'intensité de l'attachement affectif se justifient par la peur avouée de devenir objet de possession de l'autre et par l'anticipation d'une fatigue liée aux rapports amoureux. Dans le court fragment *Carta para não mandar* (« Lettre à ne pas envoyer »), l'apparent désintéret camoufle la réticence à tout engagement ; la distance est gardée, elle doit demeurer inviolable, à l'instar d'un élément sacré : « Je vous dispense de comparaître dans l'idée que je me fais de vous. [...] Je vous aime comme on aime le couchant ou le clair de lune, en souhaitant que dure ce moment, mais sans rien mettre de moi dans ce désir, à part la simple sensation de l'éprouver » (*LI*, § 347, p. 364)^{exlvii}. C'est une conception de l'amour comme expérience essentiellement individuelle, au lieu d'être partagée. Le sujet est attaché à une idée, il aime cette idée, peu importe si elle fait écho à la réalité ou non. De plus, il aime aimer cette idée. Il repousse l'objet d'amour idéalisé afin d'en préserver l'image idéale. De ce fait, il repousse également la redoutable possibilité de subir un abandon, de faire face à la tristesse et à la déception. La peur de souffrir est là. En outre, l'imposition de cette distance renforce le caractère autocentré du sujet, qui préfère vivre seul son sentiment d'amour au détriment de toute réciprocité. Puisqu'une vraie réciprocité signifie accueillir les demandes de l'autre et être disposé à tenter de les répondre.

Le refus de Soares à la plongée la tête la première dans l'amour répond aux exigences impérieuses d'une âme en marge qui observe, qui examine, qui veut tout sentir, oui, mais dans le but de tout analyser :

Ce n'est pas l'amour qui vaut la peine, mais les environs de l'amour...
Réprimer l'amour jette sur ses phénomènes beaucoup plus de clarté que d'en faire l'expérience. Il est des virginités fort entendues en la matière. Agir apporte

des satisfactions, mais aussi la confusion. Posséder, c'est être possédé, et par conséquent se perdre. Seule l'idée peut atteindre, sans se corrompre, la connaissance du réel. (*LI*, § 271, p. 301)^{cxlviii}

C'est-à-dire que l'amour n'est pas pour Soares une fin en soi, il n'est que moyen d'ausculter un organe de la réalité. Il y a une lutte contre les passions, les plaisirs, des éléments qui peuvent interférer dans le minutieux travail rationnel de décortiquer ce qu'est l'amour. Comme si rien ne pouvait déstabiliser la froide capacité d'analyse de cet homme qui vit la réalité comme un immense laboratoire. Quoiqu'il n'y ait pas d'ironie dans le fragment cité ci-haut, il permet une métaphore ironique : lorsque quelqu'un recueille une grande quantité d'informations sur une ville donnée, matériel étoffé de photos, vidéos etc., à quoi bon y aller pour la visiter ? Si tout est déjà connu... Les satisfactions envisagées dans ce fragment sont purement intellectuelles. Toutefois, cette distance analytique a un prix. Autrement dit, la tension entre la raison et l'émotion est présente, notamment, par le biais du besoin de *réprimer* l'amour. Il y a donc l'attestation d'une artificialité. Alors, la perspective soi-disant impartiale exige une prise de décision et, surtout, un effort. Dans la condition de force manifestement réprimée, l'amour peut-il être objet d'une analyse objective ? L'énergie mise dans la répression de l'amour, mouvement antinaturel, n'affecte-t-elle pas la prétendue clarté du sujet qui observe ? Bref, derrière la posture et l'argument *analytiques*, il demeure tout de même l'aspect émotionnel. Lorsqu'on décrie la possession par l'autre, il y a certainement une émotion au-dessous de cette prise de position. Soares exprime la peur de se voir pris dans un rapport d'assujettissement à l'autrui. « Posséder, c'est être possédé » par ce dont on a l'impression de posséder. L'être aimé absorbe en soi, dans la mosaïque de son identité, le fait d'être aimé. Or, si cet amour, si la personne qui l'aime, s'en va, *vai-se embora*, c'est aussi une partie de cette identité qui s'en va. L'identité qui reste n'est plus la même, elle ne sera plus jamais la même, puisqu'elle portera pour toujours le vide laissé par ce qui

désormais n'est qu'un souvenir, parfois beau, parfois sombre. La peur de dépérir est là. La réticence à éprouver l'amour témoigne de la crainte du traumatisme de l'abandon. Il s'impose l'ambivalence entre une réalité incomplète (puisqu'elle est handicapée de l'expérience amoureuse) et la possibilité d'assister au basculement de l'idée de la réalité par les forces de l'amour. Pourtant, comment serait cette réalité qui nie une partie si importante de soi-même ?

Malgré tout, une expérience amoureuse réussit à se faufiler :

Je n'ai été vraiment aimé qu'une seule fois. [...]

Mais le jour où un destin malicieux me fit croire que j'aimais, et constater que j'étais moi-même réellement aimé, je me sentis tout d'abord abasourdi et désorienté, comme si j'avais gagné le gros lot en monnaie non convertible. J'éprouvai ensuite — car nul n'est humain sans connaître ce sentiment — une légère vanité ; malgré tout, cette émotion, qui peut paraître bien naturelle, se dissipa rapidement. C'est un sentiment difficile à définir qui lui succéda, mais où se détachaient, de façon fort désagréable, les impressions d'ennui, d'humiliation et de fatigue.

D'ennui, comme si le Destin m'avait imposé une tâche incongrue et, en quelque sorte, des heures supplémentaires. D'ennui, comme si un devoir tout nouveau — celui d'une abominable réciprocité — m'était échu, ironiquement, comme un privilège, et que je doive me l'infliger, par-dessus le marché, en remerciant ce même Destin. (*LI*, § 235, p. 261)^{exlix}

L'amour est décrit par le prisme d'un lien de responsabilité, auquel Soares ne semble pas enclin. L'amour ne signifie pas uniquement le plaisir et la satisfaction, mais aussi l'engagement, lequel se traduit en des actions attendues, demandées, exigées. Soares comprend bien le *comment aimer*, mais il lui échappe le *comment du comment aimer*. En d'autres mots, ayant compris ce que l'attachement amoureux signifie, il n'arrive pas à comprendre comment vouloir cela. En définitive, l'amour apparaît comme un acte de volonté, acte qui ne l'attire pas. Il lui manque la volonté d'aimer, car il lui manque en premier lieu la volonté de vouloir aimer. Comme le soutient Arthur Schopenhauer (1788-1860) dans son essai *Sur la liberté de la volonté*, la liberté ne réside pas dans la possibilité d'avoir ce que l'on voudrait, car il faudrait d'abord avoir la capacité de choisir ce que

l'on voudrait. Cette contrainte sur la liberté individuelle affecte profondément la pensée de Soares sur l'amour. En étant affectivement attaché à une autre personne, il sent perdre sa liberté. La pensée à l'autre doit participer à ses actes et à ses décisions ; il doit les justifier en vue du rapport amoureux. Car ses actes ont un impact sur la personne qu'il aime et par qui il est aimé. Cela semble un effort trop gros :

Quelle fatigue que d'être aimé, d'être véritablement aimé ! Quelle fatigue de devenir le fardeau des émotions d'autrui ! Changer quelqu'un qui s'est voulu libre, toujours libre, en garçon de courses des responsabilités : répondre à certains sentiments, avoir la décence de ne pas prendre ses distances, simplement pour que les autres n'imaginent pas que l'on se prend pour un prince des émotions, et qu'on refuse le maximum que peut donner une âme humaine. Quelle fatigue de voir notre existence dépendre complètement de son rapport avec les sentiments de quelqu'un d'autre ! Quelle fatigue de devoir, d'une façon ou d'une autre, éprouver forcément quelque chose, de devoir forcément, même sans réelle réciprocité, aimer un peu aussi !

Cet épisode de l'ombre s'en est allé de moi comme il m'était venu. Il ne m'en reste rien aujourd'hui, ni dans mon intelligence, ni dans mon émotion. Il ne m'a apporté aucune expérience que je n'aurais pu déduire tout seul des lois de l'existence humaine, dont j'ai une connaissance instinctive, étant moi-même un être humain. Il ne m'a apporté ni plaisir dont je me souviens avec tristesse, ni déplaisir dont je me souviens avec une égale tristesse. (*LI*, § 235, p. 262)^{cl}

L'angle de lecture est celui de la raison. Soares ne trouve pas de profit intellectuel dans l'expérience d'aimer et d'être aimé. Il refuse de se laisser emporter au sein d'une relation qui lui impose certains comportements et qui pourrait restreindre sa liberté d'agir et de penser. En outre, il refuse d'entrer dans un élan où le sentiment de contrôle de ses gestes se verrait menacé. On peut se méfier de la prétendue distance, sinon de l'indifférence, concernant l'épisode amoureux. Derrière l'incapacité à aimer, ou le manque de prédisposition de se vouer au jeu de l'amour, il réside une amertume évidente. Le supposé détachement, souligné par l'affirmation selon laquelle l'expérience n'eut aucun impact sur lui, cache des blessures profondes. C'est un mécanisme de défense. Sous l'aura de supériorité, on entrevoit un criant manque de confiance en soi, lequel fait surface à d'autres endroits : « N'ayant jamais découvert en moi des qualités capables d'attirer un être humain, je n'ai jamais cru non plus qu'un être humain puisse être attiré par moi » (*LI*,

Journal lucide, p. 544)^{cli}. Tout, y compris les façons comme les autres le voient, doit être conforme à son propre critère. L'éventuel amour des autres pour lui doit rentrer dans sa logique à lui. Il faut d'abord et avant tout que cela ait du sens pour lui, sinon, ce n'est pas un geste considéré valide. Et si lui-même ne s'aime pas en premier lieu, accepter l'amour d'autrui devient une tâche pratiquement impossible. Ce qui parfois a l'air d'un vernis d'insensibilité révèle un être désemparé, qui s'apitoie de son sort, de sa nature, de son être. « Il faut une bonne dose de courage intellectuel pour reconnaître hardiment qu'on n'est qu'une loque humaine, un avorton se suivant à lui-même, un dément se situant encore en deçà des limites de l'internement » (*LI, Journal lucide*, p. 545)^{clii}, écrit-il dans un moment d'autoflagellation pathétique qui lui est importante parce que cela lui donne une image de soi-même et des contours identitaires, si péjoratifs et douloureux soient-ils. En même temps qu'il projette ainsi la façon comme les autres devraient le voir, il ne supporte pas la condition d'objet de jugement des autres, même dans le cas où il imagine que les impressions d'autrui coïncideraient avec les siennes :

Me concevoir moi-même du dehors a causé ma perte — la perte de ma joie de vivre. Me voyant tel que me voient les autres, je me suis méprisé — non parce que je voyais en moi des traits de caractère justifiant ce mépris, mais parce que j'ai commencé à me voir avec les yeux des autres, et à éprouver cette espèce de mépris qu'ils éprouvent à mon égard. J'ai ressenti l'humiliation de me connaître.
(*LI, Journal lucide*, p. 545)^{cliii}

Elle est si forte l'aversion à devenir l'objet de l'autre, à se trouver passivement assujéti au gré de l'analyse de l'autre, place dans laquelle il n'aurait pas d'ingérence sur les résultats, que Soares projette la possibilité d'un éventuel jugement négatif et même, en occurrence, méprisant. En d'autres mots, il s'anticipe à occuper la place de l'autre. Les jugements que les autres portent sur lui n'est pas le résultat d'une exploration externe, comme il le soutient, mais le fruit de sa propre imagination. Personne sauf lui-même n'est autorisé à goûter à l'illusion de le connaître. Une telle posture d'autosuffisance repousse

les autres en même temps qu'elle trahit le désir quasi enfantin d'être aimé. Et la peur également enfantine, sinon atavique, ne se faire abandonner.

Soares se met sur la défensive vis-à-vis de l'amour. Sans masquer son autosuffisance ni son opinion peu flatteuse de l'amour, il prône : « Aimer, c'est se lasser d'être seul ; c'est donc une lâcheté, une trahison envers soi-même (il importe souverainement ne pas aimer » (*LI, Maximes*, p. 551)^{cliv}. Il prétend ainsi écarter ce qui pourrait être dommageable pour l'exercice de la raison, pour la splendeur de ces compétences intellectuelles. Dans cette même ligne de pensée, le refus à l'amour se justifierait par le faible défi intellectuel posé par un sentiment prétendument défini, sphère dans laquelle les comportements, exigences, actions et réactions composeraient un ensemble connu — la réciprocité, la responsabilité, l'influence de l'un sur les sentiments de l'autre, la constance, le besoin de se dédier, d'offrir à l'autre la meilleure partie de soi-même. L'amour est ainsi vu comme prévisible et monotone, donc un objet d'analyse peu intéressant pour un esprit si inquiet qui cherche toujours à pousser la réflexion plus loin.

Le présupposé de l'amour comme un sentiment défini et peu complexe étonne sans doute. Le problème, c'est que les raisons de l'amour ne s'expliquent pas. Certes, on coule beaucoup d'encre en essayant d'exprimer l'amour, de réfléchir à ses démonstrations, de discourir sur les changements qu'il provoque, mais rien de cela n'effleure la question de son origine, du pourquoi on tombe amoureux de quelqu'un. Parce que l'amour est un sentiment, sinon tout un état existentiel, qu'on sent, qu'on reçoit, qu'on subit. Il est l'absence remplie par l'affect, même si cet affect n'est pas réalisable. Lorsqu'éprouvée, en dépit de la difficulté à la manifester dans le langage, l'essence de l'amour est une certitude qui ne s'accommode pas aux explications. Une vérité qui se dispense d'évidences. Quand on aime, on le sait. Même si on ne sait pas pourquoi on aime, ni on ne sait pas non plus pourquoi on sait qu'on aime. De la perspective préconisée

par Soares, l'amour devient un sujet moins intéressant pour la réflexion parce qu'il emboîte le pas dans un domaine qui s'aliène le rapport intellectuel.

Aimer quelqu'un n'est pas un acte de la volonté, car personne ne détient la pleine maîtrise sur ses propres sentiments. Là où la volonté peut avoir de l'influence, c'est dans la décision de s'ouvrir ou de se fermer à la possibilité de l'amour. Cette voie admise, la question est de chercher le sens de l'amour et de sa pratique. Dans un fragment qui rebondit directement sur cette question, suivant le ton d'autres fragments déjà cités et commençant par une affirmation cinglante (bien que dite avec tendresse), on lit :

Nous autres, nous ne pouvons aimer, mon petit. L'amour est la plus charnelle des illusions. Écoute : aimer, c'est posséder. Et que possède-t-on quand on aime ? Un corps ? Pour le posséder, il faudrait s'approprier sa matière, le manger, l'inclure en nous... [...] et parce que, une fois possédé ce corps que nous aimons, il deviendrait *nous-mêmes*, il cesserait d'être un autre, et que l'amour, avec la disparition de l'autre, disparaîtrait à son tour.

Alors, possédons-nous l'âme ? — Écoute-moi en silence. Non, nous ne la possédons pas. Notre âme elle-même ne nous appartient pas. D'ailleurs, comment posséder une âme ? Entre une âme et une âme, subsiste ce gouffre : qu'elles soient des âmes.

Que possédons-nous donc, en fin de compte ? Qu'est-ce qui nous pousse à aimer ? La beauté ? Et la possédons-nous en aimant ? La possession la plus féroce, la plus dominatrice, que possède-t-elle d'un corps ? Ni ce corps, ni son âme, ni même sa beauté. [...] Que possédons-nous alors, oui, que possédons-nous ?

Nos sensations, peut-être ? L'amour est-il, du moins, un moyen de nous posséder nous-mêmes, par le canal de nos sensations ? [...]

Détrompons-nous, une fois encore. Même nos sensations, nous ne les possédons pas. [...]

[...] Nous ne pouvons nous posséder à travers elles...

(LI, § 363, pp. 376-377)^{clv}

Ce fragment est crucial dans l'architecture de la déconstruction que fait le *Livro* du lien entre l'amour et la possession, qui ne peuvent pas aller ensemble. L'argumentation suit nettement un fil logique. Le ton est pédagogique : quelqu'un ayant vécu plus, étant plus expérimenté dans l'art de vivre, partage sa sagesse avec un interlocuteur que l'on peut imaginer affecté par le tourbillon des premiers rapports amoureux. Quoiqu'il ne soit pas méprisé, l'aspect charnel est périphérique. L'amour se dresse plutôt comme un état

contemplatif, la contemplation de l'autre en tant qu'autre, la distance étant non seulement respectée, mais admirée. Si l'amour établit un lien d'âmes avec l'autre, ce lien doit rester indéfinissable, mystérieux. Alors, dans l'impossibilité de toute catégorie de possession, c'est une modalité d'absence qui prend force. La beauté, bien au-delà du plan physique, beauté qui attire et déclenche des sentiments aussi forts qu'insaisissables, elle demeure indéfinie, brumeuse. Objet et non-objet à la fois. L'ouverture à l'amour s'assimile à la disposition de se laisser aller par un état d'esprit nébuleux. L'amour s'approche de ne pas savoir que ce que l'on ne sait pas... et de déguster cela. L'adage qui commence le fragment, « nous ne pouvons aimer », comprend un complément implicite : nous ne pouvons pas aimer par le prisme de la raison et du contrôle. En d'autres mots, nous ne pouvons aimer parce que *nous ne savons aimer*. Si, d'un côté, le *Livro* souligne ouvertement la tension entre l'amour et la liberté, tenue comme oxymore, d'un autre côté, il laisse entrevoir du même coup que le vrai amour signifie la liberté d'un détachement intellectuel : ne pas savoir au juste pourquoi on aime, comment on aime, qu'est-ce qu'on aime chez autrui.

L'un des paradoxes de l'amour se trouve au cœur de toute la « tragédie humaine », le problème étant ceci (en traduction de Piwnik, plus rapprochée de l'original) : « ceux auxquels nous pensons jamais ne sont ceux auxquels nous pensons » (*LsI*, § a46, p. 102)^{clvi}. Toute de suite après, c'est l'essence de l'amour qui se trouve sous la loupe :

L'amour exige identité et différence, ce qui est déjà impossible au plan logique, et donc plus encore dans le monde. L'amour veut posséder, veut faire sien ce qui doit rester dehors, pour savoir que cela devient sien sans être à lui. Aimer c'est se donner. Plus grand est le don, plus grand est l'amour. Mais se livrer totalement livre aussi la conscience de l'autre. Le plus grand amour est donc la mort, ou l'oubli, ou le renoncement — toutes ces amours qui sont des dévorations de l'amour. (*LsI*, § a46, pp. 102-103)^{clvii}

Mosaïque de décalages. Le sujet ne connaît pas soi-même, il vit en constant dialogue avec l'autre (sinon *les autres*) à l'intérieur de soi. Lors d'un rapport amoureux, où intervient

l'autre, ces décalages se multiplient, car l'autre ne fait pas non plus l'un avec lui-même, ni avec l'idée que le sujet élabore de l'autre. Ce qui jaillit, c'est encore le besoin d'un lâcher-prise. C'est dans l'écartement de la volonté de saisir l'autre que l'amour pourrait s'épanouir. L'amour lié à la possession, la prise, le contrôle, la compréhension, est mis à terre. Comme si pour aimer il faudrait lutter contre le désir d'incorporer la personne aimée. L'union amoureuse idéale prend alors les contours d'une désunion : le respect d'une altérité à tenir intacte. L'idéal de l'amour parfait s'évapore. Car si le sujet accepte d'aller de toute son âme vers l'autre, à la limite c'est sa subjectivité qui s'effondre. Donc, l'amour adopte la forme d'une expérience incomplète par excellence. On peut s'y approcher, l'effleurer de nos doigts, mais il restera toujours un petit décalage contrant la fusion. En outre, c'est un dilemme d'extériorité-intériorité. La vision développée par le *Livro* sur ce dilemme est sombre et irrévocable. Le sujet reste sur sa faim pour ne pas se faire dévorer. D'une part, si le plus grand amour, celui qui engouffre la subjectivité et avec elle la conscience de l'autre, est « la mort, l'oubli, le renoncement », d'autre part, s'ouvre la voie du *contre-amour*.

Il ne s'agit pas de la haine, il va sans dire, mais bien d'une vision qui s'éloigne de l'amour vécu afin de mettre en valeur l'amour imaginé, idéalisé, intouché. Le fragment *O Amante visual* (« L'aimant visuel ») traite sur les aspects de cet amour fantasmé. « Antéros », le sous-titre du fragment, évoque la figure du frère d'Éros dans la mythologie grecque, symbolisant l'amour rétribué.¹¹⁵ Or, au lieu de mettre l'accent sur un amour rétribué par l'autre, il avance l'idée de la déconstruction de l'autre. Le dialogue établi dans « L'aimant visuel » est plus fort avec la facette d'Antéros représentant la punition à ceux qui refusent l'amour :

¹¹⁵ Dans la lettre déjà citée au début de ce chapitre, Pessoa explique à son ami João Gaspar Simões le plan d'un petit livre sur le « phénomène amoureux ». Le livre serait composé de cinq poèmes, suivant un « cycle impérial » : « (1) Grèce, *Antinous* ; (2) Rome, *Epithalamium* ; (3) Christianité, *Prayer to a Woman's Body* ; (4) Empire moderne, *Pan-Eros* ; (5) Le Cinquième empire, *Anteros* ».

Je ne me souviens pas d'avoir aimé, chez quelqu'un, autre chose que le « tableau », extérieur pur et simple, où l'âme n'intervient que pour animer cet extérieur, le faire vivre, et le rendre ainsi distinct des tableaux faits par les peintres.

C'est ainsi que j'aime : je fixe une image que je trouve belle, attirante ou, pour une raison ou pour une autre, aimable, une image de femme ou d'homme — là où il n'y a pas de désir, il n'y a pas préférence pour un sexe —, et cette image alors m'obsède, me captive, m'envahit complètement. Pourtant, je ne veux rien d'autre que la voir, et ne détesterais rien tant que la possibilité de connaître et de parler à la personne réelle dont, apparemment, cette image est la manifestation.

(*LI, L'aimant visuel*, p. 519)^{clviii}

Une telle posture soutient la valeur accordée à la distance, l'autosuffisance, l'horreur à la dépendance de l'autre, l'aversion à devenir l'objet d'autrui. Il est évident que le concept de l'amour articulé dans le *Livro* est complexe, hétérogène, contradictoire, difficile à saisir. Cela dit, pour que le sujet puisse aimer, il tourne les choses vers soi-même : les impressions, les sensations, les réflexions sur ces phénomènes et sur son état contemplatif. Incapable ou désintéressé à se livrer totalement, il fait de l'amour une expérience individuelle et intérieure, non partagée et non partageable. Expérience qu'il partage en fait juste avec le langage, puisque c'est uniquement dans le langage que l'expérience amoureuse existe pour lui. Il entrepose des barrières pour toujours rester à l'extérieur de l'amour, en marge, là où sa liberté est exercée et préservée. « Je n'approfondis que la surface et son aspect extérieur, et quand je désire vraiment la profondeur, c'est en moi et dans ma conception des choses que je la cherche. [...] Le contact personnel me prive de la liberté de contempler tout à loisir, comme l'exige ma façon d'aimer. » (*LI, L'aimant visuel*, p. 520)^{clix}. Rien ne peut interférer, altérer, importuner sa façon d'aimer, même si pour que cela fonctionne il doit éloigner... l'amour. Les diverses entraves créées pour réprimer l'amour, des entraves qui freinent l'amour réciproque, qui gênent le mouvement vers l'amour vécu, finissent par forger une conception de l'amour basée sur la conscience d'une réalité impossible, ou possible

uniquement lorsque rêvée, idéalisée. Une telle conception demande une présence parfaite et absolument absente. On revient à la muse.

Extase

J'ai déjà souligné dans ce chapitre que la figure de la muse concentre des idéaux de beauté, de perfection, de transcendance. J'ai déjà soutenu également que la muse peuple des sentiments d'admiration, de désir, ainsi que des appels visant à une compréhension. Mais la réflexion sur la figure de la muse demande encore quelque développement ici. Tant sur la conception de l'amour que sur la poétique de l'absence, qui d'ailleurs vont de pair.

En tant qu'objet de désir, la muse n'éveille cependant pas l'élan de l'expérience charnelle. À propos du *Livro*, Zenith remarque que « Pessoa a employé les mots et l'imagination pour inventer une série de femmes complètement *irréelles* et asexuées. Le narrateur, loin de vouloir posséder une femme, fait l'éloge des vertus de la chasteté » (Zenith, 397). Puis l'éditeur et biographe de l'écrivain portugais met en exergue l'extrait suivant : « Je ne rêve pas de te posséder. À quoi bon ? Ce serait une traduction plébéienne de mon rêve. Posséder un corps, c'est être banal. Rêver de le posséder, c'est peut-être encore pire (quoique cela soit difficile) : c'est se rêver banal — horreur suprême » (*LI*, § 345, p. 363)^{clx}. Quelques lignes plus loin, on lit : « Soyons chastes comme des ermites, purs comme des corps de rêve, résignés à tout cela comme de petites nones à demi folles... » (*LI*, § 345, p. 363)^{clxi}. Les corps doivent garder une distance afin d'éviter la flammèche. L'évidente aversion au rapport sexuel nourrit un idéal de pureté étant moins physique que spirituel. En même temps, la chasteté promue préserve la distance onirique :

La femme — source idéale pour les rêves. N'y touche jamais.

Apprends à séparer l'idée de volupté de celle de plaisir. Apprends à jouir, en toute chose, non pas ce qu'elle est, mais des idées et des rêves qu'elle suscite. Car nulle chose n'est ce qu'elle est : mais les rêves sont toujours les rêves. Donc, pour les préserver, ne touche à rien. Si tu touches à ton rêve, il mourra, et l'objet touché occupera toute ta sensation. (*LI*, § 427, pp. 436-437)^{clxii}

Ce qui appartient au rêve n'est pas souillé, n'est pas rabaissé à la sphère de la réalité sensible, de l'expérience. Le domaine onirique lui-même demande le soin de sa préservation, car c'est l'espace symbolique où l'amour parfait peut s'épanouir. C'est dans le domaine onirique, et seulement en lui, qu'une réalité supérieure peut s'articuler. Sphère dans laquelle les contradictions intellectuelles et sentimentales disparaissent, puisqu'elles se fondent et finalement composent un ensemble où le sujet est amoindri, quoiqu'il y participe pleinement :

Savoir se défaire de toute illusion est absolument nécessaire pour parvenir à faire des rêves.

Tu atteindras alors au degré suprême de l'abstention par le rêve, où les sens se mêlent, où les sentiments débordent, où les idées s'interpénètrent. De même que les couleurs et les sons confondent leurs saveurs, les haines prennent la saveur des amours, les ardeurs celle des tiédeurs, les choses concrètes celle des choses abstraites, et inversement. On voit se briser les liens qui, s'ils reliaient tout, sépareraient tout cependant, en isolant chaque élément. Tout dès lors se fond et se confond. (*LI*, § 324, p. 347)^{clxiii}

La notion de subjectivité est violée, pourtant, elle embrasse tout. Les frontières qui différencient les choses sont effacées. Les besoins impérieux de cohérence sont affaiblis, car c'est le monde extérieur qui subit une notable fragilisation. Libéré des démarcations qui séparent le *je* et le *monde*, le *je devient monde*. « Nous ne sommes véritablement que ce que nous rêvons, car le reste, dès qu'il se trouve réalisé, appartient au monde et à tout un chacun. » (*LI*, § 348, p. 365)^{clxiv}. Tout cela culmine dans la réunion des conditions idéales pour un amour parfait, y compris parfaitement réel. « Mon univers imaginaire a toujours été pour moi le seul monde véritable. Je n'ai jamais vécu d'amours aussi réelles,

aussi pleines de fougues, de sang et de vie que celles que j'ai connues avec des personnages créés de toutes pièces. Et si pures ! » (*LI*, § 415, p. 427)^{clxv}

On trouve l'un de ces *personnages* — qui n'en est pas vraiment un, mais plutôt une figure — dans le texte intitulé « Notre-Dame du Silence ». C'est l'un des fragments le plus longs du *Livro*, couvrant environ six pages. Zenith souligne le travail de l'éditeur dans l'agencement de ce fragment — lui-même étant composé de sept parties distinctes et sans ordre préétabli — dont le contenu dialogue fortement avec le fragment « Péristyle » (*LD*, p. 533). Les paroles sont adressées à la figure de la muse, qui incarne l'*autre*. Elle gagne vie dans le vague environnement onirique. Les tentatives de la décrire, de la saisir ou de l'invoquer se déclinent dans une panoplie d'épithètes essayant d'en approcher la nébuleuse nature aux multiples facettes.^{116 clxvi} Le point de départ n'est autre que le sentiment d'une présence et le doute. Beaucoup de doute. Le ton est donné d'entrée de jeu : « je me demande qui tu peux être, figure qui traverses toutes mes lentes visions de paysages différents, d'intérieurs anciens, au fastueux cérémonial de silence. Dans tous mes songes tu m'apparais comme songe, ou bien tu m'accompagnes, fausse réalité » (*LI, Notre-Dame du Silence*,¹¹⁷ p. 496)^{clxvii}. Le narrateur essaie de comprendre ce qu'est cette entité qui peuple son chaos interne et qui rend encore plus profond le domaine du rêve.

¹¹⁶ À savoir : Dame des Heures qui passent, Madone des eaux dormantes et des algues mortes, Déesse Tutélaire des vastes déserts, des paysages noirs aux roches stériles ; Consolatrice de ceux qui ne connaissent pas de consolation, Larme de ceux qui jamais ne pleurent, Heure qui jamais ne sonne ; Opium de tous les silences, Lyre dont nul ne doit jouer, Vitrail de l'éloignement et de la solitude ; Cymbale d'Extrême-Onction, Caresse sans geste, Colombe morte dans l'ombre, Huile Sainte des heures passées à rêver ; Lys se fanant à la tombée du jour, Coffret de roses flétries, Silence entre deux prières ; ô toi l'Accueillante à tous les songes vagues ; ô toi l'Eau Courante des Tristesses Vécues ; ô Litanie d'Angoisses, ô Messe Violette des Lassitudes, ô Corolle, ô toi le Fluide, toi l'Ascension ! ; Splendeur du néant, nom de l'abîme, paix de l'Au-delà... Vierge éternelle d'avant les dieux, d'avant les pères des dieux, et d'avant même les pères des pères de ces dieux, inféconde de tous les mondes, stérile de toutes les âmes... ; ô absence de soleil ; brille, ô clair de lune qui cesses d'être... ; soleil qui ne brilles pas, éclaires les cavernes ; lune qui n'existes pas ; Dame des Rêves ; Faiseuse de choses absurdes ; Fileuse de phrases sans lien ; ô Dame héraldique de l'Au-delà, ô Impériale d'Absence ; Vierge-Mère de tous les silences, Foyer des âmes qui ont froid, Ange gardien des délaissés, Paysage humain et irréel de triste, d'éternelle Perfection ; Lune des souvenirs perdus sur le sombre paysage, net et vague, de mon imperfection se découvrant elle-même ; Clef perdue des portes du Temple, chemin secret qui mène au Palais, Île lointaine que la brume empêche à jamais de voir. (*LI, Notre-Dame du Silence*, pp. 497-502)

¹¹⁷ Désormais rendu *Notre-Dame*, afin de raccourcir la référence.

La « fausse réalité » en est déjà une incontestable, ne serait-ce que par tous les développements analytiques et sentimentaux qu'elle provoque. « Je ne sais qui tu es, mais sais-je bien qui je suis ? Sais-je bien ce que c'est que rêver, pour savoir ce que t'appeler mon rêve signifie ? Sais-je si tu n'es pas une partie de moi, peut-être la partie la plus importante et la plus réelle ? » (*LI, Notre-Dame*, p. 496)^{clxviii}, poursuit-il. Tandis que les réponses font défaut, c'est la puissance même des questions qui compose la réalité onirique. Et puisqu'elle est onirique, elle est supérieure. Les abondantes images créées dans le dessein de saisir l'Autre portent à la fois le désir presque insupportable de donner une forme à l'absence. Le narrateur semble parler, ou vouloir ardemment parler, à l'absence qu'il reconnaît en lui. Il sait que la voix de la muse ne se fera entendre que dans la sublime beauté du silence.

En contribuant à l'aura d'indéfinition de la muse, la notion de genre est nettement écartée : « Tu es du sexe des formes rêvées, du sexe nul des formes [...] Non, tu n'es pas femme. Même au fond de moi, tu n'évoques absolument rien que je puisse ressentir comme féminin » (*LI, Notre-Dame*, pp. 498 ; 501)^{clxix}. En outre, il démonte tout soupçon de sexualité : « Aucune fascination du sexe ne sous-tend mon rêve de toi [...] Ton corps tout entier est chair-âme, mais il n'est pas âme, il est corps. La matière de ta chair n'est pas esprit, elle est spirituelle. Tu es la femme antérieure à la Chute » (*LI, Notre-Dame*, p. 499)^{clxx}. Vu qu'il n'y a pas de corporalité, le summum de la satisfaction ne connaît pas de fin. Le plaisir est permanent. La présence-absence de la muse efface les lignes qui distinguent la vie et la mort, la lumière et les ténèbres, la réalité et l'irréalité, la joie et la tristesse, le son et le silence, le corps et l'esprit, la vérité et l'illusion. On assiste à une expérience de pensée sur l'absence :

Qui sait si, en te rêvant, je ne te crée pas, réelle dans une autre réalité ; si tu ne seras pas mienne, dans un monde différent et pur où nous pourrons nous aimer sans corps tactile, avec d'autres gestes pour nous étreindre, et d'autres attitudes essentielles pour la possession ? Qui sait même si tu n'existais pas déjà et si, loin

de te créer, je ne t'ai pas simplement vue, d'une autre vision, intérieure et pure, dans un monde différent et parfait ? Qui sait si te rêver ne fut pas seulement te rencontrer, si t'aimer ne fut pas simplement t'imaginer, si mon mépris de la chair et mon dégoût de l'amour ne furent pas l'obscur désir avec lequel, sans te connaître, je t'attendais anxieusement, et la vague aspiration qui, sans rien savoir de toi, te voulait pourtant ? (*LI, Notre-Dame*, pp. 499-500)^{clxxi}

L'attrait vers cette muse n'est pas corporel, mais spirituel, et surtout poétique. La muse est à l'origine d'un torrent de mots qui élèvent le langage au plus haut degré de beauté et d'intensité. C'est le rapport à l'absence qui produit des sentiments. Le texte crée l'idée d'un amour spirituel, éternel, parfait. Si cet amour n'existe pas sur le plan du réel, s'il appartient uniquement à la sphère onirique — et encore là, sans gage de certitude —, il existe sur le plan du langage.

La construction de l'*autre* à qui tous ces sentiments et aspirations sont projetés passe, bien sûr, par le sujet qui les élabore. Le sujet veut une compagnie pour sa désolation et son errance. Est-ce qu'il sait ce qu'il cherche ? ce qu'il veut ? Difficile à dire que oui. La perfection de l'amour, sans risque d'abandon, sans la fatigante nécessité d'une réciprocité, passe par la beauté de la représentation de l'indéfini. Lucidement enivré au sein de ses illusions conscientes, il vit l'irréalité de l'amour dans des expériences d'extase. Il s'évade de soi, sans sortir de soi. Il est sa propre compagnie idéalisée, sans la maîtriser ni la connaître totalement. La muse, saisissante figure de l'*autre*, n'est pas seulement un produit de son imagination : c'est lui-même. Cela devient assez net dans cet extrait-ci :

Nous marchions, réunis-séparés, au gré des brusques détours de la forêt. Nos pas, qui étaient la part étrangère de nous-mêmes, se trouvaient unis par leur marche à l'unisson dans le moelleux craquant des feuilles jaunies et à moitié vertes, qui jonchaient l'irrégularité du sol. Mais nos pas étaient également désunis parce que nous étions deux pensées, et sans rien de commun entre nous à part ce que nous n'étions pas et qui foulait à l'unisson un sol identique et sonore. [...]

Aucun de nous ne se souciait vraiment de l'autre, mais aucun de nous n'aurait continué sans l'autre. La compagnie de l'autre était une sorte de rêve se déroulant en chacun de nous. [...] Nos pas à l'unisson poursuivaient leur marche régulière, et autour du bruit des feuilles craquant sous nos pas flottait le bruit vague de feuilles qui tombaient, dans la forêt transformée en tout, dans la forêt devenue l'univers.

Qui étions-nous ? Étions-nous vraiment deux, ou deux formes d'un seul être ?
Nous n'en savions rien, et ne le demandions pas davantage.

(*LI*, § 386, pp. 399-400)^{clxxii}

L'extrait met en scène l'idée du voyage porté par l'affect propre à l'élan amoureux. La marche placide dans la forêt enchantée-hantée n'évite pourtant pas la solitude. Une solitude expérimentée à deux, dans la meilleure des hypothèses. Mais l'amour n'est-il pas justement la rencontre entre deux solitudes ? Le partage harmonieux du non-savoir ? L'intersection dans le décalage ? L'avalanche d'un sentiment innommable qui dévale la réalité ? Les pas se succèdent sur un espace qui contredit les règles, une sphère subjective et marginale « devenue l'univers ». L'intimité du lien existant en portugais entre les mots *uníssonos* (unisson) et *sono* (rêve) est atténuée dans la traduction française.¹¹⁸ Outre l'écho sonore entre ces deux mots, leur coïncidence envahit aussi le champ symbolique pour créer l'espace particulier où se déroule l'action. Sans compter les possibilités de sens ouvertes par *uníssonos* : au-delà de la facette dénotative, le mot permet l'idée d'un sommeil (ou rêve, ou songe) qui comprend une unité et, par conséquent, évoque l'idée d'union évanescence qui imprègne le fragment. La compagnie de l'*autre* ne résisterait peut-être pas au filtre d'une raison *éveillée*, mais qu'importe ? Elle est d'une autre nature, elle mène vers un autre domaine. La beauté du doute et de l'incertitude est à l'abri des égratignures d'un effort quelconque de compréhension intellectuelle. Le *Livro* façonne l'idée d'amour parfait comme une expérience solitaire, indépendante d'autrui, car le sujet trouve satisfaction avec les altérités fabriquées par et dans lui-même.

Cela est poussé à l'extrême lorsqu'il crée — ou trouve — en lui-même le redoutable et attirant personnage-figure de la Mort. Le fragment « Marche funèbre pour

¹¹⁸ Piwnik opte pour « sommeil » dans ce cas (*LsI*, § c263, p. 540). D'ailleurs, dans cette édition, organisée et préfacée par Teresa Rita Lopes, ce fragment est précédé d'un titre, « Dans la forêt du songe » (ne pas confondre avec « Dans la forêt de l'autreté » [*LsI*, §a7, p. 21]), faisant un clin d'œil à une troisième possibilité pour la traduction de *sono*. Dans l'édition de Zenith, ce fragment n'a pas de titre.

le roi Louis II de Bavière »¹¹⁹ couvre environ quatre pages (un autre long texte dans le contexte du *Livro*). Il met en récit la rencontre avec la Mort, qui se présente comme « le feu des foyers éteints, le pain des tables vides, la compagne dévouée des solitaires et des incompris » (*LI, Marche II*, pp. 507-508)^{clxxiii}. La Mort tente de séduire son interlocuteur. Parmi les tactiques déployées dans l'offensive de persuasion, elle recourt au thème de l'amour :

Dans mon empire l'amour ne se laisse point, car il ne souffre pas de la possession ; il ne blesse pas, car il ne lasse point, n'ayant jamais possédé. Ma main se pose, avec légèreté, sur les cheveux des hommes qui pensent, et ils oublient ; je vois se pencher sur mon sein les hommes qui ont espéré en vain, et ils retrouvent enfin confiance.

« L'amour qu'on a pour moi ne connaît pas de passion qui consume ; de jalousie qui égare ; d'oubli qui ternisse. M'aimer est comme une nuit d'été, où les mendiants dorment à la belle étoile, et semblent des pierres au bord des chemins. De mes lèvres muettes ne monte pas de chant tel celui des sirènes, ni de mélodie comme celle des arbres et des sources ; mais mon silence accueille, telle une musique incertaine, et ma paix caresse comme la torpeur née de quelque brise. (*LI, Marche II*, p. 508)^{clxxiv}

La stratégie de la Mort est de s'attaquer au point faible : l'amour, le désir de le vivre, de le recevoir. Elle promet la neutralisation des ennuis et des maux de l'amour ; promet le refuge rêvé, rêvé puisque jamais profité. Ce qu'elle offre n'est pas spectaculaire, mais réel. L'appel semble irrésistible. Puis la Mort se met à rappeler la vie misérable que mène son interlocuteur, dont les possessions matérielles sont en ruines, pourries, désolées, sans compter les échecs sur d'autres plans : « L'amour ne te sollicite pas, la gloire ne te recherche pas, le pouvoir ne t'a point trouvé » (*LI, Marche II*, p. 508)^{clxxv}. La Mort tente d'atteindre l'ego de sa proie. Elle en connaît la vulnérabilité, elle vise là où ça fait mal :

« Pourquoi tenter d'être comme les autres, puisque tu es condamné à toi-même ? Pourquoi te mettre à rire, puisque, lorsque tu ris, ta gaieté sincère est pourtant fausse, car elle naît seulement lorsque tu oublies qui tu es ? À quoi te sert-il de pleurer, puisque tu sens bien que cela ne sert à rien, et que tu pleures

¹¹⁹ Afin d'alléger la référence et d'éviter la confusion avec le fragment « Marche funèbre », je me réfère désormais à « Marche funèbre pour le roi Louis II de Bavière » simplement comme *Marche II*.

davantage de n'être pas consolé par tes larmes que pour la consolation qu'elles pourraient t'apporter ? (*LI, Marche II*, p. 509)^{clxxvi}

Sachant ajuster son discours à une âme souffrante — et qui souffre doublement, car elle lamente aussi l'inefficacité de ses efforts pour stopper sa souffrance —, la Mort ne promet pas la joie, mais plutôt l'absence de souffrance. Elle ne promet pas l'énergie vitale, mais la possibilité de stopper l'inutile effort d'essayer de vivre selon les exigences et les attentes des autres. Elle offre au sujet le billet pour, en acceptant la défaite de soi-même, être soi-même. Fini le besoin de se nier devant les autres, puisqu'il n'y aura plus ni les autres ni le soi. Sachant parler à une âme désirante d'un amour idéalisé, sans aucune tâche, ni tache, ni aucun regret, la Mort offre tout ce que le sujet désire :

« Rends-toi à ma tendresse, qui ne saurait changer ; rends-toi à mon amour, qui ne saurait cesser ! Bois à ma coupe, qui ne tarit jamais, le nectar suprême qui ne donne ni nausée ni amertume, ni dégoût ni ivresse. Et contemple, de la fenêtre de mon château, non pas la mer et la clarté lunaire, qui sont des choses belles, donc imparfaites ; mais la nuit vaste et maternelle, la splendeur indivise de l'abîme immense !

« Tu oublieras, dans mes bras, jusqu'au chemin douloureux qui t'y a conduit. Sur mon sein, tu n'éprouveras même plus l'amour qui t'a conduit à le chercher ! Prends place auprès de moi, sur mon trône — et tu deviens à jamais l'empereur indétrônable du Graal et du Mystère, tu coexistes avec les dieux et les destins, si comme eux tu n'es rien, n'as ni en-deçà ni au-delà, n'éprouves le besoin ni de l'excès ni du manque, ni même de la simple suffisance.

« Je te serai ta maternelle épouse, ta sœur jumelle retrouvée. Et une fois toutes tes angoisses mariées avec moi, une fois revenu en moi tout ce qu'en toi-même tu cherchais sans le posséder, alors tu te perdras en ma substance mystique, dans mon existence niée, dans mon sein où les choses s'effacent, où les âmes vont s'abîmer, et où s'évanouissent les dieux mêmes. »

(*LI, Marche II*, pp. 509-510)^{clxxvii}

La Mort n'oublie même pas la beauté, pont avec le sublime. La beauté qu'elle offre est absolue. La « mer et la clarté lunaire » sont d'une beauté imparfaite parce qu'elles pourraient ne pas être belles, parce qu'elles pourraient de soumettre au jugement esthétique, ne serait-ce que dans le champ d'une hypothèse logique et discursive. Or, « la nuit vaste et maternelle, la splendeur indivise de l'abîme immense » est l'absence elle-même, immune à tout jugement, à toute appréciation, à toute déviation. Elle demeure la

même de n'importe quel point de vue. Elle est totale. C'est la Mort elle-même qui représente la beauté et l'harmonie parfaites et incontestables. Le plaidoyer présente l'amour comme sa négation. C'est-à-dire que toute la notion d'amour est annulée, car il n'y aurait plus la possibilité de son retrait ou de sa non-existence. Alors, vu que l'amour ne pourrait pas ne pas exister, nul besoin qu'il existe.

En proposant ce *contre-amour*, la Mort est elle aussi une muse. Elle se dresse en objet d'amour désirant d'être aimé et d'aimer. Elle représente la promesse de désir assouvi, de suspension de toute souffrance, de réalisation des rêves. Elle offre sur un plateau d'argent le sublime recherché. Ce qui la diffère des autres figures de la muse au fil du *Livro*, pourtant, c'est le fait qu'elle ait une voix. Ses mots sonnent précis, logiques, persuasifs, séduisants, réconfortants. Il s'opère une importante inversion : là, c'est la muse qui désire. Le sujet devient l'objet de désir de son propre objet de désir. Muse de sa muse. Un indice de cette inversion est la série d'épithètes que la Mort adresse à celui qu'elle veut posséder et par qui elle voudrait être possédée, ce qui apparaît, par exemple, dans la formule « Empereur de la Mort et du Naufrage » (*LI, Marche II*, p. 510)^{clxxviii}. Évidemment marchande, la Mort présente l'idéal d'un amour parfait, irrévocable, inépuisable. Calme, terne, impérissable. Un amour exempté de tout inconvénient, mais qui exclut la Vie. Amour sans amour.

Le rapport à l'amour dans le *Livro* est, dans tous ses aspects, marqué par la douleur. La mémoire de l'abandon et le traumatisme de l'irréparable vide qui en découle traversent en profondeur toutes les relations à l'*autre*, qu'elles soient possibles ou idéalisées. Le fait que la *découverte* d'un amour parfait soit conduite par la main de la Mort en dit long sur ce que l'amour représente dans le *Livro* : le prix à payer pour l'expérimenter, c'est la vie ; l'expérience de l'amour parfait appartient à un autre domaine. La douleur et les ennuis d'un rapport amoureux sont très intimement liés aussi

à une peur redoutable et inéluctable. L'analyse des fragments montre que Soares réussit à comprendre que l'amour va de pair avec les facettes de l'absence. Soit l'amour qui lui est refusé et qui laisse un immense trou dans l'âme. Soit l'amour qui n'arrive pas à surpasser la distance dans le rapport à l'*autre*. Soit, encore, l'amour possible seulement dans la fatale absence de l'être. Puisque l'amour se déploie dans la conjonction entre l'absence et l'affect, et que la perception sur l'absence est soulignée de tant de manières, que la perspicacité et la sensibilité à capter les nuances de l'âme sont si perçantes, l'élément qui fait défaut dans l'équation est justement l'affect. Les écrits de Soares témoignent de son refus à se laisser emporter par l'affect. À l'amour participe l'idée d'un élan, la disposition à un voyage vers des prairies que le langage n'arrive qu'à voir de loin et en admirer les reliefs, pourtant, sans s'y insinuer. Le *Livro* se tient à l'écart, en marge, en regardant ce qui, pour lui, est terre impossible.

Conclusion

En tous ses traits, la thèse est comme la toile dynamique de l'évolution d'une pensée. Les couches se superposent graduellement. Des éléments sont ajoutés peu à peu. Les points focaux alternent. Comme pour l'artiste qui se dévoue à une figure, à un ton ou à une texture, sans perdre de vue l'esprit de l'ensemble qu'il veut créer. Le processus créatif de la pensée conceptuelle comprend ses tergiversations, intensifications, ralentissements, dissipations, trébuchements, redressements, persistances, réanimations, reprises. La rédaction de cette thèse a été l'histoire de plusieurs coups de pinceau étalés sur six ans. Nombreuses ont été les esquisses et les tentatives, nombreux les effacements, les impasses, les moments d'attente, les déambulations. Mais nombreuses aussi les étincelles, les joies instantanées, les découvertes, les euphories, les émotions, parmi lesquelles l'étonnement. Tel un palimpseste, sous les mots auxquels vous venez d'accorder le privilège de votre lecture, vibrent encore des pensées ayant contribué de façon décisive à une telle évolution. Des traces indécises invisibles d'une vaste fresque.

Dans l'après-coup, rien ne m'assure que la trajectoire erratique de ce récit aurait pu être fondamentalement différente, plus linéaire, moins rugueuse. Si rien ne m'en convainc, c'est peut-être qu'il faut faire la part belle au doute. En raison, notamment, du thème central et de la nature de l'œuvre littéraire choisie pour appuyer et nourrir ma réflexion. Discourir sur l'absence n'a pas été une mince tâche. D'entrée de jeu, c'est un thème difficile à circonscrire : il n'appartient pas à une période historique spécifique ; il ne se voue pas à représenter une culture ou un lieu précis ; il est idée, concept, mais aussi leur subversion ; il est sentiment, mais aussi son anéantissement ; il fait surface dans le langage, tout en mettant l'accent sur les failles et les insuffisances de celui-ci. Dans ce même esprit teinté de confusion, le *Livro do dessassossego* est, lui aussi, étanche aux

définitions, il échappe aux tentacules de la catégorisation. La conjonction entre le thème principal et le texte littéraire pourrait rendre encore plus complexe ce qui l'était déjà. Pourtant, il y a entre eux l'éclat d'une concordance souterraine. L'absence et le *Livro* partagent une brume. Des énigmes d'ordres différents qui ne s'expliquent pas, mais pourtant, dialoguent.

Ce fut pendant la lecture du *Livro* que le thème de l'absence s'est imposé. J'ai été frappé par ce *quelque chose* que Pessoa-Soares essayait de toucher, qu'il essayait tant de saisir et d'exprimer, mais qui semblait toujours s'éloigner. Comme un aimant qui l'attirait, mais qui, aux abords de son rapprochement, le repoussait avec violence en le lançant dans un mouvement de spirale. Cependant, il me devenait clair et incontestable que ce noyau mystérieux, ce *quelque chose*, entraînait le désir du poète — un désir intellectuel, esthétique, affectif et existentiel —, et qu'il lui était moins étranger qu'on ne le pourrait penser. En effet, l'absence n'était pas à l'extérieur, comme peut l'être un objet d'une analyse objective qui n'exhorte pas à la passion : elle se trouvait plutôt à l'intérieur. La substance de Pessoa est le langage. Or, le langage porte les empreintes de l'absence. Au lieu de faire croire que l'absence rend le langage moins puissant, le projet littéraire de Pessoa fait du langage la lumière qui conduit à l'intérieur du langage lui-même dans cette quête de l'absence. Ce réseau labyrinthique de tunnels qu'est le langage n'a pas vraiment d'issue. Le soi-disant *but* est déjà dans le *moyen* employé. La quête de l'absence et la quête du langage s'enchevêtrent. Pour tenter de toucher l'absence, le langage ne doit pas chercher ailleurs qu'aux profondeurs de soi-même. Une quête perpétuelle qui n'est rien d'autre que la quête de l'être.

Comme dans la difficulté à nommer Dieu, comme dans la complexité que le personnage Dieu trouve lui-même pour se nommer, le langage peut créer des possibles qui vont au-delà des limites convenues, qui subvertissent les règles, qui élargissent les

frontières du représentable. Mais la puissance du langage dans cette quête multiple réside encore davantage dans son potentiel à insuffler des sentiments impétueux. Comme le sentiment de vertige ou l'inexplicable expérience de l'amour. La poétique de Pessoa permet de comprendre le langage comme des semences d'un dépassement. Les mots de Pessoa-Soares dans le *Livro* élaborent, tantôt de façon alambiquée, tantôt de façon frontale et apparemment simple, des pensées et des mosaïques de sentiments dont l'effet enivrant cherche à outrepasser la raison.

À un certain moment du parcours intellectuel dont la présente thèse est le résultat, il y a eu un crucial changement de paradigme. Jusqu'alors, une question clé occupait une place importante dans mon esprit, à savoir : *comment manifester l'absence ?* Les fragments du *Livro* appuyaient d'une façon qui semblait naturelle la formulation d'une telle question. Or, l'inversion de la question, une inversion simple, mais qui n'avait rien d'anodin, a ouvert d'autres perspectives : *comment l'absence se manifeste-t-elle ?* Il m'a fallu *traverser* la première question pour ensuite mieux comprendre la puissance de la deuxième. Pendant que l'absence était projetée comme objet, l'accent reposait sur l'exploration des voies pour y accéder. Comme si la balance de pouvoir dans ce rapport tendait vers le côté du sujet qui tente de la manifester. Tandis que la deuxième question approfondit la notion de l'absence : celle-ci demeure un objet, mais à elle se greffe la fonction de sujet. Par conséquent, l'absence est admise dans une place encore plus centrale et elle s'étend. La manifestation cesse d'être un événement extérieur, satellite pris dans l'orbite de l'absence mais en marge de son cœur, et devient une faculté de l'absence. L'absence parle. La question *comment l'absence se manifeste-t-elle ?* permet de voir que le point focal pour arriver à la manifestation de l'absence n'est pas la manifestation elle-même, mais l'absence elle-même. De cette perspective, le langage

étant composé d'absence, étant porteur d'absence, il n'est pas conçu comme représentation, mais plutôt comme essence.

Les questions sur l'absence, sa nature, ses marques ou représentations, ses manifestations ou dédoublements, ne sont pas du tout nouvelles dans l'histoire de la pensée humaine. Sur les plans symbolique et abstrait, la création du zéro par les Arabes a révolutionné les mathématiques. La chimie et la physique ont été bousculées par la découverte de la structure atomique, « remplie » d'un espace vide fondamental. La matière noire, indétectable pourtant cruciale pour la cohésion des galaxies, demeure l'une des énigmes les plus fascinantes de l'astrophysique. De grands architectes se sont démarqués par les manières originales d'intégrer des vides dans les espaces créés. En musique, le silence est aussi important que la note jouée. Pour les philosophes, les théologiens, les mystiques, l'absence demeure une question centrale, qui n'est toujours pas entièrement saisie, explorée, épuisée.

L'attrait autour du *Livro do desassossego* correspond à l'attrait humain vers ce qu'il n'appréhende pas, ce dont il n'est même pas en mesure d'affirmer formellement l'existence. C'est un attrait vers le mystère, vers l'insondable, auquel on ne peut être sensible que si l'on en accepte la nature indéfinissable. Comme Pessoa l'a écrit lui-même : « The path of Philosophy is not from the Known to the Unknown, but from the Unknown in the Known to the Unknown itself » (Pessoa, 1968 [1] : 20). Le vrai rapport à l'inconnu demande la voie de l'inconnaissance, une voie frayée à *coups de doute*. Au lieu d'être stagnante, cette inconnaissance est fertile, car elle dilate la sphère de notre ignorance. La plus grande force de la poétique de l'absence dans le *Livro* réside dans la profusion de questions et dans l'absence de réponses.

Je finis cette thèse en ayant pris soin de ne pas offrir des réponses simples ni évidentes sur ce qu'est l'absence. Mais au lieu de voir dans ce manque une faiblesse, s'y

inscrit plutôt sa véritable force. Cette posture fait honneur autant à la nature de l'absence qu'à l'élan inquiet de Bernardo Soares. Elle fait honneur aussi à la puissance de la littérature, qui nous achemine sur les sentiers du doute, de l'ambigu, de la pluralité de sens. Au fil des ans, j'ai assisté au rapprochement entre ma propre démarche et l'intranquillité intellectuelle de Soares, qui questionne sans cesse, qui questionne ses questionnements, qui embrasse son propre non-savoir. Et qui le fait avec humilité. Sans honte, sans préjugés, sans réserve. La problématique de ma thèse est devenue mienne, je l'ai incorporée. Sa patiente construction a enclenché un changement dans ma façon de percevoir le monde, d'approcher la pensée, de sentir les sentiments, d'écouter le silence, de voir la nudité de l'invisible, de persister dans la quête vers l'essence des choses. Une pratique de plus en plus marginale.

Si au départ j'ai naïvement cru possible définir l'absence, lui donner une forme, l'encadrer, maintenant je comprends et souhaite avoir mis en lumière que sa *forme* est l'indéfinition, est l'informe. Je comprends que sa vérité, son inéluctable et plus puissante vérité, est dans l'ouverture à l'inconnu. Je sais que ma thèse n'est qu'une goutte dans l'océan des vastes études sur Fernando Pessoa et son œuvre monumentale. Mais toute goutte n'est pas pareille. Je serais content si cette thèse apportait aux éventuels et courageux lecteurs et lectrices (venant des cercles académiques ou d'ailleurs) de nouvelles perspectives, des brèches vers une intranquillité intellectuelle sans peur de l'inconnu. Car l'absence s'y manifeste.

Remerciements

Merci beaucoup à Terry Cochran, dont l'intelligence, la sagesse et l'humanité sont exceptionnelles. Son empathie, son calme et sa patience ont été fort déterminants pour que je poursuive et finalement mène ce projet à terme. Homme de remarquable érudition et de notable capacité d'écoute, Terry a illuminé le sentier avec discrétion. Il m'a écouté sans me juger, m'a inspiré de la confiance sans hésiter, m'a guidé avec équilibre et respect. J'en suis énormément reconnaissant.

Merci beaucoup à tous les membres du jury, dont la rigoureuse lecture et les stimulants et généreux propos ont nourri d'excellents échanges. Merci à Maria de Jesus Cabral d'avoir traversé l'Atlantique pour être présente à la soutenance afin de partager de vive-voix ses brillants commentaires et percutantes perceptions. Merci à Simon Harel d'avoir conduit avec finesse le déroulement de la soutenance, qui a été une expérience très enrichissante et agréable, et d'avoir effleuré le dialogue du *Livro* avec la psychanalyse. Merci à Barbara Agnese et à Alex Noël d'avoir élargi le débat et d'avoir proposé des chemins pour la continuation de la réflexion développée dans cette thèse.

Merci beaucoup à mes parents, René et Silvana, ma sœur, Nicole, et ma grand-mère, Virgínia, pour tout le support émotionnel, affectif et financier reçu au fil des six ans qu'ont duré ce doctorat. Les épreuves ont été nombreuses, et ils se sont toujours préoccupés de mon bien-être, ils m'ont toujours soutenu et ils ont cru en moi.

Merci beaucoup à Sarah Sanchez Korichi, qui voit en moi des capacités où je ne vois que de doutes. Je lui suis très reconnaissant de son soutien à mon projet d'engager la voie académique et à son encouragement continu pour que je parvienne à mes objectifs. Sarah est une grande femme pour qui j'ai une profonde admiration et un grand respect.

Merci beaucoup à ma fille, ma lumineuse Beatriz. À quatre ans, elle avait déjà tout compris, rigolant avec légèreté et ruse : « *Uma pessoa que chama Pessoa ?!* »

Merci beaucoup à Hanafi Tessa et Rosie Lanoue Deslandes, deux personnes de grand cœur, belle âme et étonnante sensibilité. La richesse des échanges intellectuels, l'empathie sincère et les mots ternes m'ont insufflé un bel, décisif élan. Merci particulièrement à Rosie pour la soigneuse lecture d'une bonne partie de la thèse. Ses commentaires, remarques et corrections ont beaucoup aidé à raffiner le texte. Merci beaucoup à Eduardo Ramos pour la constance de son écoute attentive et les fructueuses discussions sur mes chimères internes. Son accompagnement a été crucial.

Merci à des personnes qui me sont chères et qui, peut-être sans trop le savoir, m'ont aidé dans le parcours des dernières années : Circe Bonatelli et Tamyris Bonatelli, Diego Junqueira et Luciana Sarmiento, Leonardo Yu Marins, Luís Felipe Vendramin et Jacqueline Rodrigues, Rafael Crestana et Larissa Henriques, Christiane Kokubo, famille Fontanetti Aguiar, Thybor Malusá, Claudio Leal et Alberto Ramos Ramos.

Merci également au Département de littératures et de langues du monde de l'Université de Montréal pour l'octroi de la bourse de recrutement en 2017, le coup d'envoi de cette entreprise au troisième cycle. Je tiens à remercier Kathy Leduc, la TGDE du département, dont le soutien dans toutes les questions administratives a été très important et très rassurant tout au long de ce processus.

Je remercie enfin Fernando Pessoa. Une relation profonde, intime, s'est développée avec les mots et la pensée de ce génie de la langue portugaise, de la littérature mondiale, de l'art, de l'âme. D'une telle expérience, on ne sort pas indemne. Je lui dois une révérencieuse visite au Mosteiro dos Jerónimos, ainsi qu'un tour assoiffé des cafés lisboètes *A Brasileira* et *Martinho da Arcada*, rempli de gratitude pour m'avoir appris que, au fond, personne ne sait grand-chose. *Let's drink to that.*

Bibliographie

Œuvres de Fernando Pessoa

PESSOA, Fernando. *Antinous e Outros Poemas em Inglês*. Trad. Luísa Freire. Ed. Richard Zenith. Porto : Assírio & Alvim, 2019.

_____. *Livro do desassossego*. Ed. Richard Zenith. 11^a edição. Porto : Assírio & Alvim, 2013.

_____. *Le Livre de l'intranquilité de Bernardo Soares*. Trad. Françoise Laye. Paris : Christian Bourgois éditeur, 1999.

_____. *Livre(s) de l'inquiétude*. Trad. Marie-Hélène Piwnik. Paris : Christian Bourgois éditeur, 2018.

_____. *Mensagem*. Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro : Edições de Janeiro, 2014.

_____. *Message* [Mensagem]. Édition bilingue. Trad. Bernard Sesé. Paris : Librairie José Corti : 1988.

_____. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo : Companhia das Letras, 2005.

_____. *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*. Ed. Richard Zenith. Porto : Assírio & Alvim, 2017.

_____. *Sobre a arte literária*. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo : Assírio & Alvim, 2022.

_____. "Tábua bibliográfica". *Presença*, n^o 17. Coimbra : 1928.
<<http://arquivopessoa.net/textos/2700>>

_____. *Textos filosóficos*. Org. António de Pina Coelho, vols. 1 e 2. Lisboa : Edições Ática, 1968.

TEIVE, Barão de. *A Educação do Estóico*. Ed. Richard Zenith. Porto : Assírio & Alvim, 1999.

Sur Fernando Pessoa

ANTUNES, Alfredo. "Fernando Pessoa e o Problema do Ser", *Revista Portuguesa de Filosofia*, t. 18, fasc. 2, Abril-Junho 1962, pp. 123-154.

BALSO, Judith. *Pessoa, le passeur métaphysique*. Paris : Seuil, 2006.

BRÉCHON, Robert. *Étrange étranger : une biographie de Fernando Pessoa*. Paris : Christian Bourgois éditeur, 1996.

CABRAL, Maria de Jesus. “A doença em Fernando Pessoa: cenografias discursivas e construção ficcional”, In: *100 Orpheu*. Org. Annabela Rita e Dionísio Vila Maior. Viseu : Edições Esgotadas, 2016, pp. 133-144.

_____. « Théâtre(s) sous un crâne : Mallarmé et Pessoa (d’*Igitur* au *Faust Tragédie subjective*) », *Carnets IV*, (Res)ources de l’extravagance, Janvier 2012, pp. 191-210.

CAPELA, Rita Josélia da. “Fundamentos ontológicos de Fernando Pessoa”, *Revista Estudos Filosóficos*, nº 2, 2009, Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ), pp. 131-147.

CAVALCANTI FILHO, José. *Fernando Pessoa : uma quase autobiografia*. 5ª ed. Rio de Janeiro : Record, 2011.

CICERO, Antonio. “Fernando Pessoa: poesia e razão”, *serrote*, nº 5, Julho 2010. Conférence au Instituto Moreira Sales, à Rio de Janeiro, le 08 avril 2010.

COELHO, António Pina. *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*, vols. 1 e 2, Lisboa : Editorial Verbo, 1971.

DIX, Steffen. “O Fernando Pessoa alemão: autor lido por artistas e intelectuais”, *Pessoa Plural*, n. 16, Fall 2019, pp. 150-167.

FERRER, Diogo. “Fernando Pessoa: Aproximação dialéctica e fenomenológica”, *Ipseitas*, vol. 3, nº 2, Julho-Dezembro 2017, Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), pp. 21-40

FRIAS, Anibal. « Phénoménologie atmosphérique dans le “Livre de l’intranquillité” : brume, nuage, sensation, ennui », *Latitudes*, nº 24, septembre 2005, pp. 35-44.

FRIAS, Joana Matos. “A dimensão do desassossego: Bernardo Soares, o menor, e a sua ‘epopeia pobre’”, *Estranhar Pessoa*, nº 5, outubro 2018, pp. 30-48.

GAGLIARDI, Caio (org.). *Fernando Pessoa & Cia. não heterônima*. São Paulo : Mundaréu, 2019.

GANERI, Jonardon. “Fernando Pessoa: The Poet as Philosopher”, *Royal Institute of Philosophy Supplement*, vol. 83, May 2023, Cambridge University Press, pp. 193-208.

_____. *Inwardness: An Outsider’s Guide*. New York / Chichester, West Sussex : Columbia University Press, 2021.

_____. *Virtual subjects, fugitive selves: Fernando Pessoa and his philosophy*. [eBook] Oxford : Oxford University Press, 2020.

GEERTS, Walter. « Pessoa de loin et de près ou de la surface et de la profondeur du monde », *Italies*, numéro spécial, 2007, pp. 175-189.

GIL, José. *Fernando Pessoa, ou a Metafísica das sensações*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. São Paulo : n-1 edições, 2020.

_____. “Lo trágico y los destinos del Desasosiego”, *Estudios de Filosofía*, nº 43, Junio de 2011, Universidad de Antioquia, pp. 209-225.

JAKOBSON, Roman ; PICCHIO, Luciana Stegagno. « Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa », *Langages*, Décembre 1968, nº 12, pp. 9-27.

JUNQUEIRA, Renata Soares. “Os desassossegos de Fernando Pessoa”, *Via Atlântica*, vol. 1, nº 2, 1999, pp. 202-215.

JUNQUEIRA, Renata Soares; NUNES, Maria Helena de Moura. “O estatuto da linguagem n’O Marinheiro de Fernando Pessoa”, *SCRIPTA*, vol. 7, nº 14, 1º semestre 2004, Belo Horizonte, pp. 183-201.

KISS, Corinne Fournier. « L’intranquillité dans les déplacements immobiles de Fernando Pessoa », *TRANS-, Séminaires*, 2021, pp. 1-26.

KRABBENHOFT, Ken. « Fernando Pessoa’s Metaphysics and Alberto Caeiro e companhia », *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 1999, pp. 73-85.

LOPES, Rodolfo. “As máscaras de Platão e Fernando Pessoa” [Nota de pesquisa], *Prometeus Filosofia em Revista*, nº 23, Maio-Agosto 2017, Universidade Federal de Sergipe (UFS), pp. 189-193.

LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa Revisitado. Leitura estruturante do drama em gente*. Rio de Janeiro : Tinta-da-china Brasil, 2017.

MÀDARO, Gabriella. “Una finestra su Lisbona: il tema de la descrizione nel *Livro do Desassossego* por Bernardo Soares di Fernando Pessoa”, *Torre di Babele: rivista di Letteratura e Linguistica*, n. 1, 2003, Monte Università Parma Editore, pp. 69-73.

MARTINS, Fernando Cabral. *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa*. Porto : Assírio & Alvim, 2014.

MEDEIROS, Paulo de. *Pessoa’s Geometry of the Abyss: Modernity and the Book of Disquiet*. Abingdon, Oxon : Legenda, 2013.

NEIVA, Alex. “Fernando Pessoa: leitor de Carlyle”, *Revista Desassossego*, nº 12, Dezembro 2014, Univeridade de São Paulo (USP), pp. 33-45.

ORIONE, Eduino José de Macedo. “O problema da sensação no *Livro do Desassossego*”, *Revista Desassossego*, nº 15, Junho 2016, Universidade de São Paulo (USP), pp. 154-164.

PAZ, Octavio. *Fernando Pessoa. O desconhecido de si mesmo*. Trad. Luís Alves da Costa. 2ª edição. Lisboa : Vega, 1992. Texte original en espagnol disponible sur <<https://docplayer.es/33492671-Fernando-pessoa-el-desconocido-de-si-mismo-octavio-paz.html>>

PEREZ, Juliana P.. “Paul Celan e Fernando Pessoa: antecipações de uma poetologia”, *Discontinuities and displacements: studies in comparative literature*. Dir. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2009, vol. 1, pp. 450-456.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*. 3ª ed. São Paulo : Martins Fontes, 2001.

PIMENTEL, Brutus Abel Fratuce. “Paralelismos entre Edmond Teste e Bernardo Soares”, *XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) – Tessitura, Interações, Convergências*, Julho 2008, Universidade de São Paulo (USP)

POMA, Paola. “Pessoa e Pirandello: Confluência de Dramas”, *Revista das Letras*, vol. 50, n° 1, Janeiro-Junho 2010, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), pp. 11-23.

RYAN, Bartholomew. “«Who’s There?» : A Crise e a Repetição do *Eu* em Fernando Pessoa”, *Actas do 3º Congresso Internacional Fernando Pessoa*, Lisboa, 2013, pp. 318-325. <https://www.casafernandopessoa.pt/application/files/7915/1698/4246/CFP_ACTA_S_2013.pdf>

TABUCCHI, Antonio. *La nostalgie, l’automobile et l’infini : lecture de Pessoa*. Paris : Seuil, 1998.

_____. *Une malle pleine de gens*. Trad. Jean-Baptiste Para. Gallimard, 2012.

ZAPATA, Mauricio Calle. “Fernando Pessoa y la negación de la acción a través de la literatura del desasosiego”, *Revista Ciencias y Humanidades*, vol. 2, n° 2, Enero-Junio 2016, pp. 81-99

ZENITH, Richard. *Pessoa: Uma biografia*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo : Companhia das Letras, 2022.

Autres références

ABASTADO, Claude. « Le “livre” de Mallarmé : un autoportrait mythique », *Romantisme*, n° 44, 1984, pp. 65-82

AUGUSTIN, Saint. *Les Aveux*. Trad. Frédéric Boyer. Paris : P.O.L éditeur, 2013.

_____. *Traité sur l’Évangile de Saint Jean*, dans *Traité sur Saint Jean*. Disponible sur le site de la *Bibliothèque monastique Saint Benoît*. <<https://www.bibliotheque-monastique.ch/bibliotheque/bibliotheque/saints/augustin/jean/tr1-10/tr1.htm>>

BACHELARD, Gaston. *Dialectique de la durée*. Paris : Presses Universitaires de France, 1950.

La Bible — Ancien Testament. Bibliothèque de la Pléiade. Dir. Édouard Dhorme. Tomes 1 et 2. Paris : Gallimard, 1956.

La Bible — Nouveau Testament. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1971.

BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas*. Trad. Alípio Correa de Franca Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

BËSPFLUG, François. « Apophatisme théologique et abstinence figurative. Sur l'«irreprésentabilité» de Dieu (le Père) », *Revue des Sciences Religieuses*, tome 72, fascicule 4, 1998, pp. 446-468.

BORGES, Jorge Luis. *L'Aleph*. Trad. Roger Caillois et René L.-F. Durand. Paris : Gallimard, 1967.

BOULNOIS, Olivier. « La relation philosophie-théologie hier et aujourd'hui », *Revue de sciences religieuses*, vol. 87, n° 1, 2013, pp. 93-113.

CHARLES-SAGET, Annick. « La théologie négative de Plotin et le neutre de Blanchot », *Archives de Philosophie*, vol. 76, n° 3, Juillet-Septembre 2013, pp. 393-406.

COHEN, Esther. *Le silence du nom et autres essais. Interprétation et pensée juives*. Paris : Des femmes-Antoinette Fouque, 2007.

DANTE. *Vita Nova*. Trad. Louis-Paul Guigues. Paris : Gallimard, 1974.

DE CORTE, Marcel. « La vision philosophique d'Héraclite », *Laval théologique et philosophique*, vol. 16, n° 2, 1960, pp. 189-236.

DHORME, Édouard. « Le nom du Dieu d'Israël », *Revue de Histoire des Religions*, Janvier-Mars 1952, pp. 5-18.

DIBATTISTA, Maria ; WITTMAN, Emily Ondine (org.). *The Cambridge Companion to Autobiography*. New York : Cambridge University Press, 2014.

ELIADE, Mircea. *History of religious ideas. Volume 1: From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries*. [eBook] The University of Chicago Press, 1976.

FERNANDES, R. M. Rosado. « Ulisses em Lisboa », *Euphrosyne*, vol. 13, Janvier 1985, pp. 139-161.

FREUD, Sigmund. *Malaise dans la civilisation*. Trad. Ch. et J. Odier. Paris : Presses Universitaires de France. 1971.

GUÉRARD, Christian. « La théologie négative dans l'apophatisme grec », *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, vol. 68, n° 2, Avril 1984, pp. 183-200.

GRIMALDI, Nicolas. « L'expérience de l'absence et le sens de la philosophie ». In : MARION, Jean-Luc et al. *La passion de la raison : Hommage à Ferdinand Alquié*. Presses Universitaires de France, 1983, pp. 1-17.

GOZIER, Dom André. *Célébration de l'ineffable. Réflexions sur la dénomination de Dieu : le Nom au-dessus de tout nom*. Magny-les-Hameaux : Socéval, 2006.

HADOT, Pierre. *Qu'est-ce que la philosophie antique*. Paris : Gallimard, 1995.

_____. *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris : Albin Michel, 2002.

HOMÈRE. *Odyssée*. Trad. Victor Bérard. Paris : Gallimard, 1999.

KUNTZMANN, Raymond. « L'herméneutique biblique. D'une lecture de la Bible à sa célébration », *Revue des sciences religieuses*, vol. 80, n° 3, 2006, pp. 371-385.

LAURENT, Jérôme ; ROMANO, Claude (dir.). *Le Néant : Contribution à l'histoire du non-être dans la philosophie occidentale*. [e-Nook] Paris : Presses Universitaires de France, 2015.

LÉON, Louis de. *Les Noms du Christ*. Trad. Robert Ricard. Paris : Études Augustiniennes, 1978.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro : Rocco, 1998.

_____. *Água Viva*. Trad. Stefan Tobler. New York: New Directions Books, 2012.

LOURENÇO, Frederico. *Nova Gramática do Latim*. Lisboa: Quetzal Editores, 2019.

MACÊDO, Gabriel Fortes Cavalcanti de ; VIEIRA, Nadja Maria. "A experiência da unidade espaço-temporal na literatura e na psicologia", *Bakhtiniana*, vol. 10, n° 1, Janeiro-Abril 2015, São Paulo, pp. 119-136.

MARION, Jean-Luc. « Au nom : Comment ne pas parler de "théologie négative" ». *Laval théologique et philosophique*, vol. 55, n° 3, Octobre 1999, Université Laval, pp. 339-363.

MARK, Joshua J. « Dieux, héros et créatures de la Perse antique – Liste complète », *World History Encyclopedia*, 16 janvier 2020 [en ligne : <https://www.worldhistory.org/trans/fr/2-1488/dieux-heros-et-creatures-de-la-perse-antique---lis/>] (consulté le 02 février 2023).

MILES, Jack. *Deus: uma biografia*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

MOSÈS, Stéphane. *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Paris : Gallimard, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humain, trop humain I*. Trad. Robert Rovini. Paris : Gallimard, 1988.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. Editora 34 : São Paulo, 2009.

PSEUDO-DENYS L'Aréopagite. *Œuvres complètes*. Trad. abbé Georges Darboy, [e-Book] Édition Sagnier et Bray, 1845.

_____. *Œuvres complètes*. Trad. Maurice de Gandillac. Paris : Éditions Aubier-Montaigne, 1943.

PUGA, Rogério Miguel. “A odisseia de um mito: diálogos intertextuais em torno da fundação de Lisboa por Ulisses nas literaturas anglófonas”, *Ágora. Estudos Clássicos em debate*, n° 13, 2011, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, pp. 145-175.

ROCQUES, René. « Symbolisme et théologie négative chez Pseudo-Denys », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, Mars 1957, pp. 97-112.

SACHOT, Maurice. *Parménide d'Élée, fondateur de l'épistémologie et de la science : Commentaire analytique et synthétique du Poème*. Strasbourg : Université de Strasbourg, 2016. Édition numérique.

<<https://univoak.eu/islandora/object/islandora:58219/datastream/PDF/download/citation.pdf>>

SCHOLEM, Gershom. *Le Nom de Dieu et la théorie kabbalistique du langage*. Trad. Thomas Piel. Paris : Éditions Allia, 2018.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sur la liberté de la volonté*. Trad. Étienne Osier-Laderman. Paris : Hermann, 2011.

SPINOZA, Baruch. *Traité théologico-politique*. Trad. Charles Appuhn. Paris : GF Flammarion, 1965.

VAN OVERBEKE, Maurits. « Ce que nier veut dire ». In: OLIVETTI, Marco M. (dir). *Théologie négative*. Padova : Casa Editrice Dott. Antonio Milani, 2002. pp. 57-63.

Notes de fin

Préface

ⁱ “A sua obra é um passo para o desconhecido. Uma paixão.” (Paz, 41); “Su obra es un paso hacia lo desconocido. Una pasión.”

ⁱⁱ “É o tédio de quem pensou claramente e viu que tudo era obscuro; de quem mediu todas as religiões e todas as filosofias e depois disse, como Salomão: « Vi que tudo era vaidade e aflições de ânimo »” (LD, § 446, p. 397)

ⁱⁱⁱ “Na prosa se engloba toda 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.” (LD, § 227, p. 232)

^{iv} “O poeta é aquele que escolheu ter um ser através da linguagem. Isso pressupõe que a linguagem possa dizer o ser.” (Lourenço, 2017 : 28)

^v “essa leitura arranca o espírito de sua claridade habitual, entenebrece-o” (Lourenço, 2017 : 25)

^{vi} “uma espécie de luz ou de fogo que ilumina e transfigura a realidade, tal como ela se apresenta antes e fora dessa iluminação.” (Lourenço, 2017 : 23-24)

^{vii} “A ausência não é só privação, mas pressentimento duma presença que nunca se mostra inteiramente.” (Paz, 42); “La ausencia no es solo privación, sino presentimiento de una presencia que jamás se muestra enteramente.”

Chapitre 1

^{viii} “Para onde pensar em fugir, se a cela é tudo?” (LD, § 43, p. 82)

^{ix} “A obra pseudônima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterônima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu.” (Fernando Pessoa. “Tábua bibliográfica”. *Presença*, no. 17. Coimbra: 1928)

^x “Há entre elas uma diferença de estatuto, por conseguinte, de significação. O autor não esconde um *mesmo texto* sob nomes diferentes: ele é *vários autores* apenas e na medida em que é *vários textos*, isto é, textos que exigem vários autores.” (Lourenço, 2017 : 30)

^{xi} “De certo modo [os heterônimos] são o que teria podido ou querido ser Pessoa; doutro modo, mais profundo, o que *não* quis ser: uma personalidade.” (Paz, 40); “En cierto modo son lo que hubiera podido o querido ser Pessoa; en otro, más profundo, lo que *no* quiso ser: una personalidad.”

^{xii} “Reis acredita na forma, Campos na sensação, Pessoa nos símbolos. Caeiro não crê em nada: existe.” (Paz, 22); “Reis cree en la forma, Campos en la sensación, Pessoa en los símbolos. Caeiro no cree en nada: existe.”

^{xiii} “Como sujeito, ele ficou aquém do *eu* e além do *outro*: tendo-se aventurado na experiência da alteridade absoluta, perdeu a possibilidade de encontrar-se como unidade.” (Perrone-Moisés, 6)

^{xiv} “A negatividade de Pessoa não é uma negação, mas uma força produzindo mitos, que eludem o nada e o transformam em tudo. [...] Pessoa é o Negativo, mas sua poesia é o Negativo *em ação*, em produção crítica de sentidos novos.” (Perrone-Moisés, 6-7)

^{xv} “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. [...] Eram gente. Além disto, esta tendência não passou com a infância, desenvolveu-se na adolescência, radicou-se com o crescimento dela, tornou-se finalmente a forma natural do meu espírito. Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha” (Pessoa, 2017 : 148-9)

^{xvi} “[...] Alberto Caeiro, que nasceu próximo de Lisboa em 1889 e morreu onde nascera em 1915. Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja.” “Trata-se, contudo, simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo; escrevendo, em vez de dramas em actos e acção, dramas em almas. Tão simples é, na sua substância, este fenómeno aparentemente tão confuso” (Pessoa, 2017 : 144)

xvii “Trata-se, contudo, simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo; escrevendo, em vez de dramas em actos e acção, dramas em almas. Tão simples é, na sua substância, este fenómeno aparentemente tão confuso” (Pessoa, 2017 : 149)

xviii “Se eles [os heterônimos] escrevem coisas belas, essas coisas são belas, independentemente de quaisquer considerações metafísicas sobre os autores “reais” delas. Se, nas suas filosofias, dizem quaisquer verdades — se verdades há num mundo que é o não haver nada — essas coisas são verdadeiras independentemente da intenção ou da “realidade” de quem as disse” (Pessoa, 2017 : 145)

xix “O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de *tenue* à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual.” (*Carta a Adolfo Casais Monteiro* – 13 de janeiro de 1935)

xx “A sua voz era baça e trémula, como as das criaturas que não esperam nada, porque é perfeitamente inútil esperar” (*LD, Prefácio*, p. 44)

xxi “Agir é repousar.” (*LD*, § 107, p. 137)

xxii “Sentir tudo de todas as maneiras; saber pensar com as emoções e sentir com o pensamento; não desejar muito senão com a imaginação; sofrer com *coquetterie*; ver claro para escrever justo; conhecer-se com fingimento e tática, naturalizar-se diferente e com todos os documentos; em suma, usar pode dentro todas as sensações, descascando-as até Deus; mas embrulhar de novo e repor na montra como aquele caixeiro que de aqui estou vendo com as latas pequenas da graxa da nova marca.” (*LD*, § 131, p. 154)

xxiii “não há critério seguro para distinguir o homem dos animais. As vidas humanas decorrem na mesma íntima inconsciência que as vidas dos animais”. (*LD*, § 149, p. 168)

xxiv “« Tudo vem da sem-razão »”, diz-se na antologia Grega. E, na verdade, tudo vem da sem-razão. Fora da matemática, que não tem que ver senão com números mortos e fórmulas vazias, e por isso pode ser perfeitamente lógica, a ciência não é senão um jogo de crianças no crepúsculo, um querer apanhar sombras de aves e parar sombras de ervas ao vento.” (*LD*, § 149, p. 168)

xxv “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.” (*LD*, § 149, p. 169)

xxvi “O primeiro passo chega àquele ponto em que duvidamos de nós dogmaticamente, e todo homem superior o dá e atinge. O segundo passo chega àquele ponto em que duvidamos de nós e da nossa dúvida, e poucos homens o têm atingido” (*LD*, § 149, p. 169)

xxvii “Desconhecer-se conscientemente, eis o caminho. E desconhecer-se conscientemente é o emprego activo da ironia.” (*LD*, § 149, p. 169)

xxviii “Mas sempre qualquer coisa nos ilude, sempre qualquer análise se nos embota, sempre a verdade, ainda que falsa, está além da outra esquina” (*LD*, § 149, p. 170)

xxix “Enquanto este último era um Fernando Pessoa em versão mais humilde — com um trabalho modesto, um domicílio «reles», uma existência mais solitária —, o barão era um Pessoa engrandecido, ou «exagerado»”. (Pessoa, 2017 : 301)

xxx “A vida prática sempre me pareceu o menos cómodo dos suicídios.” (*LD*, § 247, p. 246)

xxxi “O ajudante de guarda-livros Bernardo Soares e o Barão de Teive — são ambos figuras minhamente alheias — escrevem com a mesma substância de estilo, a mesma gramática, e o mesmo tipo e forma de propriedade: é que escrevem com o estilo que, bom ou mau, é o meu. Comparo as duas porque são casos de um mesmo fenómeno — a inadaptação à realidade da vida e, o que é mais, a inadaptação pelos mesmos motivos e razões. 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?, hirtó e restrito; e o do burguês é fluido, participando da música e da pintura, pouco arquitectural. O fidalgo pensa claro, escreve claro, e domina suas emoções, se bem que não os seus sentimentos; o guarda-livros nem emoções nem sentimentos domina, e quando pensa é subsidiariamente a sentir.” (Pessoa, 2017 : 152)

xxxii “Já o *Livro do desassossego* não pode ser encaixado em género nenhum, nem pode ser dito acabado ou inacabado, porque seu próprio projeto é o da indefinição, do fragmentário e até do imperfeito ou ‘mal feito’. Bernardo Soares sonha com a obra perfeita, mas aceita sua impossibilidade: ‘Não há método de obter a Perfeição, exceto ser Deus’ (II, 255). A imperfeição passa a ser, então, mais do que aceita, a própria razão de ser e a forma desejada do *Livro*.” (Perrone-Moisés, 220)

xxxiii “Este trabalho do significante, que se exhibe em todo o *Livro*, está cifrado em sua palavra-título, preenche de desdobramentos leiturais. O conjunto inconjuncto do *Livro* nos convida a voltar sempre a essa palavra, e a sentir, em seus fonemas e conotações, uma virtualidade infinita de significação. Cada leitura parece encontrar, nessa palavra, novos acenos de sentido, remetendo todos para os grandes temas do *Livro*. *Desassossego* torna-se, assim, um significante formalmente desassossegado. Dessas leituras possíveis, de todo um livro no interior de uma palavra, eu proporei uma, que não é exclusiva nem

conclusiva, mas apenas pessoal, como é fatal em qualquer leitura. No exato centro da palavra *Desassossego*, não posso deixar de ler o núcleo: *só*. Esse núcleo parece expandir-se, suspirante, para os dois lados da palavra. [...] Seria demasiado arriscado ler, em *Desassossego*: Des-a-sós-sem-ego? Bernardo Soares, como os outros Pessoas, sofre da solidão povoada de um ego ausente, de um centro cego e jamais assente.” (Perrone-Moisés, 221)

^{xxxiv} “Tudo que sabemos é uma impressão nossa, e tudo que somos é uma impressão alheia” (*LD*, § 13, p. 60)

^{xxxv} “Nunca escreverei uma página que me revele ou que revele alguma coisa. Uma nuvem muito leve paira vaga acima da lua, como um esconderijo. Ignoro como estes telhados. Falhei, como a natureza inteira.” (*LD*, § 149, p. 170)

^{xxxvi} “Às horas em que a paisagem é uma auréola de Vida, e o sonho é apenas sonhar-se, eu ergui, ó meu amor, no silêncio do meu desassossego, este livro estranho como portões abertos numa casa abandonada [var: *ao fim duma alameda*].

Colhi para escrevê-lo a alma de todas as flores, e dos momentos efêmeros de todos os cantos de todas as aves, teci eternidade e estagnação. Tecedeira [...], sentei-me à janela da minha vida e esqueci que habitava e era, tecendo lençóis para o meu tédio amortalar-se, toalhas de linho casto para os altares do meu silêncio, [...]

E eu ofereço-te este livro porque sei que ele é belo e inútil. Nada ensina, nada faz crer, nada faz sentir. Regato que corre para um abismo — cinza que o vento espalha e nem fecunda nem é daninha [...] — pus toda a alma em fazê-lo, mas não pensei nele fazendo-o, mas só em mim que sou triste e em ti que não és ninguém.

E porque este livro é absurdo, eu o amo; porque é inútil, eu o quero dar; e porque de nada serve querer to dar, eu to dou...

Reza por mim [a]o lê-lo, abençoa-me de amá-lo e esquece-o como o Sol de hoje ao Sol de ontem (como eu esqueço aquelas mulheres meros sonhos que nunca soube como se sonharam).

Torre do Silêncio das minhas ânsias, que este livro seja o luar que te faz outra na noite do Mistério Antigo!

Rio de Imperfeição dolorida, que este livro seja o barco deixado ir por tuas águas abaixo para nenhum mar que se sonhe.

Paisagem de Alheamento e Abandono, que este livro seja teu como a tua Hora e se ilimite de ti como da Hora de púrpura falsa.” (*LD*, *Peristilo*, pp. 475-476)

Chapitre 2

^{xxxvii} “E penso se a minha voz, aparentemente tão pouca coisa, não encarna a substância de milhares de vozes, a fome de dizerem-se de milhares de vidas, a paciência de milhões de almas, submissas como a minha ai destino quotidiano, ao sonho inútil, à esperança sem vestígios.” (*LD*, § 6, p. 54)

^{xxxviii} “Somos fantasmas de mentiras. Sombras de ilusões, a nossa vida é oca por fora e por dentro.

Conhece alguém as fronteiras à sua alma, para que possa dizer — eu sou eu?” (*LD*, § 364, p. 335)

^{xxxix} “Toda a tristeza, o desassossego do ajudante de guarda-livros, são canalizados para desembocar num belo texto, fim e compensação de tudo. Seu objetivo não é registrar estados de alma, por auto-análise ou projeção em paisagens, como se pode crer numa leitura ingênua. Tudo aí é pretexto de uma busca de linguagem; e a linguagem certa não é a que melhor vai exprimir estados de alma, mas a que vai tornar plenos, nítidos e até eufóricos seus estados de falta de alma.

Bernardo Soares não tem emoções ou sentimentos, seus ou fingidos, que se exprimam *através* da linguagem; é a linguagem que lhe dá as maiores emoções, quer a linguagem dos outros, recebida, quer a sua própria, encontrada.” (Perrone-Moisés, 224)

^{xl} “As ‘idéias’ de Pessoa não se encaixam em nenhum sistema completo e coerente; são experimentos muitas vezes paradoxais.” (Perrone-Moisés, 8)

^{xli} “Pertencço, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem vêm só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado. Por isso nem abandonei Deus tão amplamente como eles, nem aceitei nunca a Humanidade.” (*LD*, § 1, p. 49)

^{xlii} “saber pensar com as emoções e sentir com o pensamento” (*LD*, § 131, p. 154)

^{xliii} “Pedi tão pouco à vida e esse mesmo pouco a vida me negou. Uma réstia de parte do sol, um campo próximo, um bocado de sossego com um bocado de pão, [o] não me pesar o conhecer que existo, o não exigir nada dos outros nem exigirem eles nada de mim... [...] Escrevo, triste, no meu quarto quieto, sozinho como sempre tenho sido, sozinho como sempre serei.” (*LD*, § 6, p. 54)

^{xliv} “Baço, mudo, nulo... O céu ao alto é de um verão morto, imperfeito. Olho-o como se ele ali não estivesse. Durmo o que penso, estou deitado andando, sofro sem sentir. A minha grande nostalgia é de nada, é nada, como o céu alto que não vejo, e que estou fitando impessoalmente.” (LD, § 373, p. 344)

^{xlv} “O meu isolamento não é uma busca de felicidade, que não tenho alma para conseguir; nem de tranquilidade, que ninguém obtém senão quando nunca a perdeu — mas de sono, de apagamento, de renúncia pequena.

As quatro paredes do meu quarto são-me, ao mesmo tempo, cela e distância, cama e caixão. As minhas horas mais felizes são aquelas em que não penso nada, não quero nada, não sonho sequer, perdido num torpor de vegetal errado, de mero musgo que crescesse na superfície da vida. Gozo sem amargor a consciência absurda de não ser nada, o antessabor da morte e do apagamento.” (LD, § 461, p. 410)

^{xlvi} “Busco-me e não me encontro.” (LD, § 134, p. 156)

^{xlvii} “Transeuntes eternos por nós mesmos, não há paisagem senão o que somos. Nada possuímos, porque nem a nós possuímos.” (LD, § 138, p. 160)

^{xlviii} “É que nunca penso, nem falo, nem ajo... Pensa, fala e age por mim sempre um sonho qualquer meu, em que me encarno de momento. Vou a falar e falo eu-outro.” (LD, § 215, p. 223)

^{xliv} “Pertencem, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo daquilo a que pertencem” (LD, § 1, p. 49)

ⁱ “se encontre “uma fuga para fora de Deus e o mais profundo de nós deixe, não sei como, de fazer parte do ser ou do não ser.” (LD, § 43, p. 82)

^{li} “A meio caminho entre a fé e a crítica está a estalagem da razão. A razão é a fé no que se pode compreender sem fé; mas é uma fé ainda, porque compreender envolve pressupor que há qualquer coisa compreensível.” (LD, § 176, p. 192)

^{lii} “Interessou a Pessoa neste aspecto de irrequietismo crítico, de inovação, de polémica, mas principalmente na afirmação da lei universal do ser, que está no centro do Todo, dominadora, auto-suficiente e crescente. Essa lei universal é a Unidade do Todo — unidade da multiplicidade, que resulta da harmonia dos opostos, como é patente na experiência acústica (oposição do grave e do agudo), fisiológica (fêmea e macho), geométrica (começo e fim do círculo, que coincidem).” (Coelho, [1] 49)

^{liii} “Ah, quem me salvará de existir? Não é a morte que quero, nem a vida: é aquela outra coisa que brilha no fundo da ânsia como um diamante possível numa cova a que se não pode descer. É todo o peso e toda a mágoa deste universo real e impossível, deste céu estandarte de um exército incógnito, destes tons que não empalidecendo pelo ar fictício, de onde o crescente imaginário da lua emerge numa brancura eléctrica parada, recortado a longínquo e a insensível. É toda a falta de um Deus verdadeiro que é o cadáver vácuo do céu alto e da alma fechada. Cárcere infinito — porque és infinito, não se pode fugir de ti! (LD, § 225, p. 231)

^{liv} “(lunar scene) Toda a paisagem não está em parte alguma.” (LD, § 478, p. 420)

^{lv} “dizer o que se sente exatamente como se sente — claramente, se é claro; obscuramente, se é obscuro; confusamente, se é confuso.” (LD, § 84, p. 117)

^{lvi} “O mais alto de nós não é mais que um conhecedor mais próximo do oco e do incerto de tudo.” (LD, § 179, p. 194)

^{lvii} “E eu, cujo espírito de crítica própria não me permite senão que veja os defeitos, as falhas, eu, que não ouse escrever mais que trechos, bocados, excertos do inexistente, eu mesmo, no pouco que escrevo, sou imperfeito também. Mas valera, pois, ou a obra completa, ainda que má, que em todo o caso é obra; ou a ausência de palavras, o silêncio inteiro da alma que se reconhece incapaz de agir.” (LD, § 85, p. 118)

^{lviii} “Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada.” (LD, § 171, p. 189)

^{lix} “Banalizou-se tanto, não só o acto de dar expressão a emoções como o de requintar frases, que escrevo como quem como ou bebe, com mais ou menos atenção, mas meio alheado e desinteressado, meio atento, e sem entusiasmo nem fulgor.” (LD, § 469, p. 416)

^{lx} “Invejo — mas não sei se invejo — aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer.” (LD, § 12, p. 58)

^{lxi} “Separo-me de mim e vejo que sou um fundo dum poço. Morreu quem eu nunca fui. Esqueceu a Deus quem eu havia de ser. Só o interlúdio vazio.” (LD, § 401, p. 365)

^{lxii} “O desgosto de não encontrar nada encontrei comigo pouco a pouco. [...] Do pouco que presenciava, apliquei-me a tirar apenas o que se podia, em reflexo distante e errado, prolongar mais dentro de mim.” (LD, § 251, pp. 250-251)

^{lxiii} “Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. [...] Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever que se sentiu.” (LD, § 193, pp. 204-205)

^{lxiv} “Tenho a necessidade, em meio das conversas comigo que formam as palavras deste livro, de falar de repente com outra pessoa, e dirijo-me à luz que paira, como agora, sobre os telhados das casas, que

parecem molhados de tê-la de lado; ao agitar brando das árvores altas da encosta cidadina, que parecem perto, numa possibilidade de desabamento mudo; aos cartazes sobrepostos das casas ingremadas, com janelas por letras onde o sol morto doira goma húmida.

Por que 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? Sou um plebeu da aspiração, porque tento realizar; não ousa o silêncio como quem receia um quarto escuro. Sou como os que prezam a medalha mais que o esforço, e gozam a glória na peliça.

Pra mim, escrever é desprezar-me; mas não posso deixar de escrever. Escrever é como a droga que repugno e tomo, o vício que desprezo e em que vivo. Há venenos necessários, e há-os subtilíssimos, compostos de ingredientes da alma, ervas colhidas nos recantos das ruínas dos sonhos, papoilas negras achadas ao pé das sepulturas dos propósitos, folhas longas de árvores obscenas que agitam os ramos nas margens ouvidas dos rios infernais da alma.

Escrever, sim, é perder-me, mas todos se perdem, porque tudo é perda. Porém, eu perco-me sem alegria, não como o rio na foz para que nasceu incógnito, mas como o lago feito na praia pela maré alta, e cuja água sumida nunca mais regressa ao mar.” (LD, § 152, pp. 172-173)

^{lxv} “Os sentimentos que mais doem, as emoções que mais pungem, são os que são absurdos — a ânsia de coisas impossíveis, precisamente porque são impossíveis, a saudade do que nunca houve, o desejo do que poderia ter sido, a mágoa de não ser outro, a insatisfação da existência do mundo. Todos estes meios-tons da consciência da alma criam em nós uma paisagem dolorida, um eterno sol-pôr do que somos. [...]”

Mas o que fica de sentir tudo isto é com certeza um desgosto da vida e de todos os seus gestos, um cansaço antecipado dos desejos e de todos os seus modos, um desgosto anónimo de todos os sentimentos. Nestas horas de mágoa subtil, torna-se-nos impossível, até em sonho, ser amante, ser herói, ser feliz. Tudo isso está vazio, até na ideia do que é. Tudo isso está dito em outra linguagem, para nós incompreensível, meros sons de sílabas sem forma no entendimento. A vida é oca, a alma é oca, o mundo é oco. Todos os deuses morrem de uma morte maior que a morte. Tudo está mais vazio que o vácuo. é tudo um caos de coisas nenhuma. (LD, § 196, pp. 206-207)

Chapitre 3

^{lxvi} “Há no mundo [...] um enigma horrível — uma profundidade terrível, terrível até para a mente, que não pode esquadrihá-la; em todos os lugares do mundo, em todos os lugares da natureza, uma pista profunda e terrível do grande segredo” (Zenith, 196)

^{lxvii} “Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens havia perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido — sem saber porquê.” (LD, § 1, p. 49)

^{lxviii} “Pertencço a uma geração que herdou a descrença na fé cristã e que criou em si uma descrença em todas as outras fés. Os nossos pais tinham ainda o impulso credor, que transferiam do cristianismo para outras formas de ilusão. Uns eram entusiastas da igualdade social, outros eram enamorados só da beleza, outros tinham a fé na ciência e nos seus proveitos, e havia outros que, mais cristão ainda, iam buscar a Orientes e Ocidentes outras formas religiosas, com que entretivessem a consciência, sem elas oca, de meramente viver.

Tudo isso nós perdemos, de todas essas consolações nascemos órfãos. Cada civilização segue a linha íntima de uma religião que a representa: passar para outras religiões é perder essa, e por fim perdê-las a todas.

Nós perdemos essa, e às outras também.

Ficámos, pois, cada um entregue a si próprio, na desolação de se sentir viver. Um barco parece ser um objeto cujo fim é navegar; mas o seu fim não é navegar, senão chegar a um porto. Nós encontrámo-nos navegando, sem a ideia do porto a que nos deveríamos acolher. Reproduzimos assim, na espécie dolorosa, a fórmula aventureira dos argonautas: navegar é preciso, viver não é preciso.” (LD, § 306, pp. 294-295)

^{lxix} “Quando nasceu a geração, a que pertencço, encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. O trabalho destrutivo das gerações anteriores fizera que o mundo, para o qual nascemos, não tivesse segurança que nos dar na ordem religiosa, esteio que nos dar na ordem moral, tranquilidade que nos dar na ordem política. Nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político. Ébrias das fórmulas externas, dos meros processos da razão e da ciência, as gerações, que nos precederam, aluíram todos os fundamentos da fé cristã, porque a sua crítica bíblica, subindo de crítica dos textos a crítica mitológica, reduziu os evangelhos e a anterior hierografia dos judeus a um amontoado incerto de mitos, de legendas e de mera literatura; e a sua crítica científica gradualmente apontou os erros, as ingenuidades selvagens da ‘ciência’ primitiva dos evangelhos; e, ao mesmo tempo, a liberdade de discussão, que pôs em praça todos os problemas metafísicos, arrastou com eles os problemas religiosos onde fossem da metafísica. Ébrias de uma coisa

incerta, a que chamaram ‘positividade’, essas gerações criticaram toda a moral, esquadrinharam todas as regras de viver, e, de tal choque de doutrinas, só ficou a certeza de nenhuma, e a dor de não haver essa certeza. Uma sociedade assim indisciplinada nos seus fundamentos culturais não podia, evidentemente, ser senão vítima, na política, dessa indisciplinada; e assim foi que acordámos para um mundo ávido de novidades sociais, e com alegria ia à conquista de uma liberdade que não sabia o que era, de um progresso que nunca definira.

Mas o criticismo fruste dos nossos pais, se nos legou a impossibilidade de ser cristãos, não nos legou o contentamento com que a tivéssemos; se nos legou a descrença nas fórmulas morais estabelecidas, não nos legou a indiferença à moral e às regras de viver humanamente; se deixou incerto o problema político, não deixou indiferente o nosso espírito a como esse problema se resolvesse. Nossos pais destruíram contentemente, porque vivam em uma época que tinha ainda reflexos da solidez do passado. Era aquilo mesmo que eles destruíam que dava força à sociedade para que pudessem destruir sem sentir o edifício rachar-se. Nós herdámos a destruição e os seus resultados.” (LD, § 175, pp. 191-192)

^{lxx} “A razão é a fé no que se pode compreender sem fé; mas é uma fé ainda, porque compreender envolve pressupor que há qualquer coisa compreensível.” (LD, § 176, p. 192)

^{lxxi} “Mas que se negue a existência dessa inteligência, ou seja, de Deus, é coisa que me parece uma daquelas estupidezes que tantas vezes afligem, num ponto da inteligência, homens que, em todos os outros pontos dela, podem ser superiores; como os que erram sempre as somas, ou, ainda, e pondo já no jogo a inteligência da sensibilidade, os que não sentem a música, ou a pintura, ou a poesia.” (LD, § 254, p. 255)

^{lxxii} “Assim como um poeta de ritmos subtis pode intercalar um verso arritmico para fins rítmicos, isto é, para o próprio fim de que parece afastar-se, e um crítico mais purista do rectilíneo que do ritmo chamará errado esse verso, assim o Criador pode intercalar o que nossa estreita [inteligência] considera arritmias no decurso majestoso do seu ritmo metafísico.” (LD, § 254, p. 255)

^{lxxiii} “A existência do mal não pode ser negada, mas a maldade da existência do mal pode não ser aceite.” (LD, § 254, p. 256)

^{lxxiv} “Pertenci sempre ao que não está onde estou e ao que nunca pude ser. Tudo o que não é meu, por baixo que seja, teve sempre poesia para mim. Nunca amei senão coisa nenhuma. Nunca desejei senão o que nem podia imaginar.” (LD, § 92, p. 124)

^{lxxv} “Ah, não ter tudo isto um sentido em Deus, uma realização conforme o espírito de meus desejos, não sei onde, por um tempo vertical, consubstanciado com a direção das minhas saudades e dos meus devaneios! Não haver, pelo menos só para mim, um paraíso feito disto! Não poder eu encontrar os amigos que sonhei, passear pelas ruas que criei, acordar, entre o ruído dos galos e das galinhas, e o rumorejar matutino da casa, na casa de campo em que eu me supus... e tudo isto mais perfeitamente arranjado por Deus, posto naquela perfeita ordem para existir, na precisa forma para eu o ter que nem os meus próprios sonhos atingem senão na falta de uma dimensão do espaço íntimo que entretém essas pobres realidades...” (LD, § 92, p. 126)

^{lxxvi} “Ter de estar aqui escrevendo isto, por me ser preciso à alma fazê-lo, e mesmo isto não poder sonhá-lo apenas, exprimi-lo sem palavras, sem consciência mesmo, por uma construção de mim próprio em música e esbatimento, de modo que me subissem as lágrimas aos olhos só de me sentir expressar-me, e eu fluísse, como um rio encantado, por lentos declives de mim próprio, cada vez mais para o inconsciente e o Distante, sem sentido nenhum excepto Deus.” (LD, § 92, p. 126)

^{lxxvii} “O tédio... É talvez, no fundo, a insatisfação da alma íntima por não lhe termos dado uma crença, a desolação da criança triste que intimamente somos, por não lhe termos comprado o brinquedo divino. É talvez a insegurança de quem precisa mão que o guie, e não sente, no caminho negro da sensação profunda, mais que a noite sem ruído de não poder pensar, a estrada sem nada de não saber sentir...”

O tédio... Quem tem Deuses nunca tem tédio. O tédio é a falta de uma mitologia. A quem não tem crenças, até a dúvida é impossível, até o cepticismo não tem força para desconfiar. Sim, o tédio é isso: a perda, pela alma, da sua capacidade de se iludir, a falta, no pensamento, da escala inexistente por onde ele sobe sólido à verdade.” (LD, § 263, p. 265)

^{lxxviii} “Sofrer sem sofrimento, querer sem vontade, pensar sem raciocínio... É como a possessão por um demónio negativo, um embruxamento por coisa nenhuma.” (LD, § 263, p. 264)

^{lxxix} “Não há felicidade senão com o conhecimento. Mas o conhecimento da felicidade é infeliz; [...]

Que fazer? Isolar o momento como uma coisa e ser feliz agora, no momento em que se sente a felicidade, sem pensar senão no que se sente, excluindo o mais, excluindo tudo. Enjaular o pensamento na sensação, [...]

É esta a minha crença, esta tarde. Amanhã de manhã já não será esta, porque amanhã de manhã serei já outro. Que crente serei amanhã? Não sei, porque era preciso estar já lá para o saber. Nem o Deus eterno em que hoje creio o saberá amanhã nem hoje, porque hoje sou eu e amanhã ele talvez já não tenha nunca existido.” (LD, § 406, pp. 368-369)

^{lxxx} “Onde está Deus, mesmo que não exista? Quero rezar e chorar, arrepende-me de crimes que não cometi, gozar ser perdoado como uma carícia não propriamente materna.

Um regaço para chorar, mas um regaço enorme, sem forma, espaçoso como uma noite de verão, e contudo próximo, quente, feminino, ao pé de uma lareira qualquer... Poder ali chorar coisas impensáveis falências que nem sei quais são, ternuras de coisas inexistentes, e grandes dúvidas arreadas de não sei que futuro...

Uma infância nova, uma ama velha outra vez, e um leito pequeno onde acabar por dormir, entre contos que embalam, mal ouvidos, com uma atenção que se torna morna, de perigos que penetravam em jovens cabelos louros como o trigo... E tudo isto muito grande, muito eterno, definitivo para sempre, da estatura única de Deus, lá no fundo triste e sonolento da realidade última das Coisas.” (LD, § 88, p. 120)

^{lxxxix} “Afinal eu quem sou quando não brinco? Um pobre órfão abandonado nas ruas das Sensações, tiritando de frio às esquinas da Realidade, tendo que dormir nos degraus da Tristeza e comer o pão dado da Fantasia. De meu pai sei o nome; disseram-me que se chamava Deus, mas o nome não me dá ideia de nada. Às vezes, na noite, quando me sinto só, chamo por ele e choro, e faço-me uma ideia dele a que possa amar... Mas depois penso que o não conheço, que talvez ele não seja assim, que talvez não seja nunca esse o pai da minha alma...

Quando acabará isto tudo, estas ruas onde arrasto a minha miséria, e estes degraus onde encolho o meu frio e sinto as mãos da noite por entre os meus farrapos? Se um dia Deus me viesse buscar e me levasse para sua casa e me desse calor e afeição... Às vezes penso isto e choro com alegria a pensar que o posso pensar... Mas o vento arrasta-se pela rua fora e as folhas caem no passeio... Ergo os olhos e vejo as estrelas que não têm sentido nenhum... E de tudo isto fico apenas eu, uma pobre criança abandonada, que nenhum Amor quis para seu filho adoptivo, nem nenhuma Amizade para seu companheiro de brinquedos.

Tenho frio de mais. Estou tão cansado no meu abandono. Vai buscar, ó Vento, a minha Mãe. Leva-me na Noite para a casa que não conheci... Torna a dar-me, ó Silêncio imenso, a minha ama e o meu berço e a minha canção com que eu dormia...” (LD, § 88, p. 121)

^{lxxxii} “Em qualquer espírito, que não seja disforme, existe a crença em Deus. Em qualquer espírito, que não seja disforme, não existe a crença em um Deus definido. É qualquer ente, existente e impossível, que rege tudo; cuja pessoa, se a tem, ninguém pode definir; cujos fins, se deles usa, ninguém pode compreender. Chamando-lhe Deus dizemos tudo, porque, não tendo a palavra Deus sentido algum preciso, assim o afirmamos sem dizer nada. Os atributos de infinito, de eterno, de onipotente, de sumamente justo ou bondoso, que por vezes lhe colamos, descolam-se por si como todos os adjectivos desnecessários, quando o substantivo basta. E Ele, a que, por indefinido, não podemos dar atributos, é, por isso mesmo, o substantivo absoluto.” (LD, § 473, p. 418)

^{lxxxiii} “Dormir! Adormecer! Sossegar! Ser uma consciência abstracta de respirar sossegadamente, sem mundo, sem astros, sem alma — mar morto de emoção reflectindo uma ausência de estrelas!” (LD, § 135, p. 157)

^{lxxxiv} “A miséria da minha condição não é estorvada por estas palavras conjugadas, com que formo, pouco a pouco, o meu livro casual e meditado. Subsisto nulo no fundo de toda a expressão, como um pó indissolúvel no fundo do copo de onde se bebeu só água.” (LD, § 13, p. 59)

^{lxxxv} “Há sensações que são sonos, que ocupam como uma névoa toda a extensão do espírito, que não deixam pensar, que não deixam agir, que não deixam claramente ser.” (LD, § 78, p. 112)

^{lxxxvi} “As profecias não de duas ordens — as que, como a de Daniel e esta do falso Bandarra, têm em si uma grande luz; e as que, como as do vero Bandarra e as do livro presente, têm em si uma grande treva. Aquelas são o fio do labirinto, estas o mesmo labirinto. Umhas e outras, porém, entre si se complementam. Por umhas as outras se esclarecem, tanto quanto pode ser, porque a luz afasta as trevas, mas sem as trevas se não veria a luz. Tão certo é o que se diz em certo passo secreto — que a melhor luz que temos neste mundo não é mais que treva visível...” (prefácio a *Quinto Império*, de Augusto Ferreira Gomes; disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/984>)

^{lxxxvii} “O objetivo primordial de Bernardo Soares não é registrar estados de alma, mas usá-los como pretextos de uma busca de linguagem.” (Perrone-Moisés, 263)

^{lxxxviii} “a [arte] que vive primordialmente dos sentidos indirectos das palavras — do que a palavra contém, não do que simplesmente diz — chamar-se-à convenientemente literatura” (Pessoa, 2022 : 54)

^{lxxxix} “A glória nocturna de ser grande não sendo nada! A majestade sombria de esplendor desconhecido... E sinto, de repente, o sublime do monge no ermo, e do eremita no retiro, inteirado da substância do Cristo nos areais e nas cavernas do afastamento do mundo.” (LD, § 4, p. 52)

^{xc} “Toda a vida da alma humana é um movimento na penumbra. Vivemos num lusco-fusco da consciência, nunca certos com o que somos ou com o que supomos ser.” (LD, § 63, p. 100)

^{xci} “Se conhecêssemos a verdade, vê-la-íamos; tudo o mais é sistema e arredores.” (LD, § 87, p. 119)

Chapitre 4

^{xcii} “saber pensar com as emoções e sentir com o pensamento. [...] usar por dentro todas as sensações, descascando-as até Deus” (LD, § 131, p. 154)

^{xciii} “Contento-me com a minha cela ter vidraças por dentro das grades, e escrevo nos vidros, no pó do necessário, o meu nome em letras grandes, assinatura quotidiana da minha escritura com a morte” (LD, § 42, p. 81)

^{xciv} “Todos temos o patrão Vasques, para uns visível, para outros invisível. Para mim chama-se realmente Vasques, e é um homem sadio, agradável, de vez em quando brusco mas sem lado de dentro, interesseiro mas no fundo justo, com uma justiça que falta a muitos génios e a muitas maravilhas humanas da civilização, direita e esquerda. Para outros será a vaidade, a ânsia de maior riqueza, a glória, a imortalidade... Prefiro o Vasques homem meu patrão, que é mais tratável, nas horas difíceis, que todos os padrões abstractos do mundo.” (LD, § 7, p. 55)

^{xcv} “O patrão Vasques. Tenho, muitas vezes, inexplicavelmente, a hipnose do patrão Vasques. Que me é esse homem, salvo o obstáculo ocasional de ser dono das minhas horas, num tempo diurno da minha vida? Trata-me bem, fala-me com amabilidade, salvo nos momentos bruscos de preocupação desconhecida em que não fala bem a alguém. Sim, mas por que me preocupa? É um símbolo? Uma razão? O que é?”

O patrão Vasques. Lembro-me já dele no futuro com a saudade que sei de hei-de ter então. [...]

O patrão Vasques. Vejo de lá hoje, como o vejo hoje de aqui mesmo — estatura média, atarracado, grosseiro com limites e afeições, franco e astuto, brusco e afável — chefe, à parte o seu dinheiro, nas mãos cabeludas e lentas, com as veias marcadas como pequenos músculos coloridos, o pescoço cheio mas não gordo, as faces coradas e ao mesmo tempo tensas, sob a barba escura sempre feita a horas. Vejo-o, vejo os seus gestos de vagar enérgico, os seus olhos a pensar para dentro coisas de fora, recebo a perturbação da sua ocasião em que lhe não agrado, e a minha alma alegre-se com seu sorriso, um sorriso amplo e humano, como o aplauso de uma multidão.

[...] Creio que há símbolo. Creio ou quase creio que algures, em alguma vida remota, este homem foi qualquer coisa na minha vida mais importante do que é hoje.” (LD, § 8, pp. 56-57)

^{xcvi} “Ah, compreendo! O patrão Vasques é a Vida. A Vida monótona e necessária, mandante e desconhecida.” (LD, § 9, p. 57)

^{xcvii} “Mas prefiro não me dar nome, ser o que sou com uma certa obscuridade e ter comigo a malícia de me não saber prever.” (LD, § 221, p. 227)

^{xcviii} “Enchi as mãos de areia, chamei-lhe ouro, e abri as mãos dela toda, escorrente. A frase fora a única verdade. Com a frase dita estava tudo feito; o mais era a areia que sempre fora.” (LD, § 221, p. 227)

^{xcix} “saber pensar com as emoções e sentir com o pensamento. [...] usar por dentro todas as sensações, descascando-as até Deus” (LD, § 131, p. 154)

^c “Também aqui Deus concede que não falte o enigma de viver.” (LD, § 464, p. 413)

^{ci} “Poesia e crença, da maneira como as entendo, são modos antitéticos de conhecimento, mas ambas partilham da peculiaridade de suceder *entre* a verdade e o sentido, ao mesmo tempo que se encontram de algum modo apartadas tanto da verdade quanto do sentido.” (Bloom, 22)

^{cii} “meus olhos de ver-me” (LD, § 293, p. 286)

^{ciii} “Foi num mar interior que o rio da minha vida findou. À roda do meu solar sonhado todas as árvores estavam no outono. Esta paisagem circular é a coroa-de-espinhos da minha alma. Os momentos mais felizes da minha vida foram sonhos, e sonhos de tristeza, e eu via-me nos lagos deles como um Narciso cego, qe gozasse o frescor próximo da água, sentindo-se debruçado nela, por uma visão anterior e nocturna, segredada às emoções abstractas, vivida nos recantos da imaginação com um cuidado materno em preferir-se.” (LD, § 319, p. 304)

^{civ} “Poder sonhar o inconcebível visibilizando-o é um dos grandes triunfos que não eu, que sou tão grande, senão raras vezes atinjo. Sim, sonhar que sou por exemplo, simultaneamente, separadamente, inconfusamente, o homem e a mulher dum passeio que um homem e uma mulher dão à beira-rio. Ver-me, ao mesmo tempo, com igual nitidez, do mesmo modo, sem mistura, sendo as duas coisas com igual integração nelas, um navio consciente num mar do sul e uma página impressa dum livro antigo. Que absurdo que isto parece! Mas tudo é absurdo, e o sonho ainda é o que o é menos.” (LD, § 157, pp. 176-177)

^{cv} “Para criar, destruí-me. Tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena nua onde passam vários actores representando várias peças.” (LD, § 299, p. 290)

^{cvi} “Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervalo que há entre mim e mim?”^{cvi} (LD, § 213, p. 222)

^{cvii} “Viver é não pensar.” (LD, § 112, p. 140)

^{cviii} “A vida prejudica a expressão da vida.” (LD, § 114, p. 141)

^{cix} “A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida. [...] Essa [a literatura] simula a vida.” (LD, § 116, p. 143)

^{cx} “esforço para tornar a vida real” (LD, § 117, p. 143)

^{cx} “se acordo projecto-me em palavras como se essas fossem o abrir de olhos do meu ser. Se penso, o pensamento surge-me no próprio espírito com frases, secas e ritmadas, e eu não distingo nunca bem se penso antes de o dizer, se apenas depois de me ver a tê-lo dito. Se dou por mim sonhando, há palavras logo em mim. Em mim toda emoção é uma imagem, e todo sonho uma pintura musicada. O que escrevo pode ser mau, mas é mais eu que o que penso.” (LD, § 123, p. 147)

^{cxii} “Floresce alto na solidão nocturna um candeeiro incógnito por trás de uma janela. Tudo mais na cidade que vejo está escuro, salvo onde reflexos frouxos da luz das ruas sobem vagamente e fazem aqui e ali pairar um luar inverso, muito pálido. [...]

Um fio invisível me liga ao dono anónimo do candeeiro. Não é a comum circunstância de estarmos ambos acordados: não há nisso uma reciprocidade possível, pois, estando eu à janela no escuro, ele nunca poderia ver-me. É outra coisa, minha só, que se prende um pouco com a sensação de isolamento, que participa da noite e do silêncio, que escolhe aquele candeeiro para ponto de apoio porque é o único ponto de apoio que há. Parece que é por ele estar aceso que a noite é tão escura. Parece que é por eu estar desperto, sonhando na treva, que ele está alumando.

Tudo que existe existe porque outra coisa existe. Nada é, tudo coexiste: talvez assim esteja certo. Sinto que eu não existiria nesta hora — que não existiria, ao menos, do modo em que estou existindo, com esta consciência presente de mim, que por ser consciência e presente é neste momento inteiramente eu —, se aquele candeeiro não estivesse aceso além, algures, farol não indicando nada num falso privilégio de altura. Sinto isto porque não sinto nada. Penso isto porque isto é nada. Nada, nada, parte da noite e do silêncio e do que com eles eu sou de nulo, de negativo, de intervalar, espaço entre mim e mim, coisa esquecimento de qualquer deus...” (LD, § 441, p. 394)

^{cxiii} “Sei que despertei e que ainda durmo.” (LD, *Na Floresta do Alheamento*, p. 456)

^{cxiv} “Num torpor lúcido, pesadamente incorpóreo, estagno, entre o sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. Minha atenção bóia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu; e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho.” (LD, *Na Floresta do Alheamento*, p. 456)

^{cxv} “E quem é esta mulher que comigo veste de observada essa floresta alheia? Para que é que tenho um momento de mo perguntar?... Eu nem sei querê-lo saber...”

A alcova vaga é um vidro escuro através do qual, consciente dele, vejo essa paisagem... e a essa paisagem conheço-a há muito, e há muito que com essa mulher que desconheço erro, outra realidade, através da irrealidade dela. (LD, *Na Floresta do Alheamento*, p. 457)

^{cxvi} “Sonho e perco-me, duplo de ser eu e essa mulher... [...] Eu sonho e por detrás da minha atenção sonha comigo alguém... E talvez eu não seja senão um sonho desse Alguém que não existe...” (LD, *Na Floresta do Alheamento*, p. 457)

^{cxvii} “Nenhum de nós tem nome ou existência plausível.” (LD, *Na Floresta do Alheamento*, p. 460)

^{cxviii} “As flores, as flores que ali vivi! Flores que a vista traduzia para seus nomes, conhecendo-as, e cujo perfume a alma colhia, não nelas mas na melodia dos seus nomes... Flores cujos nomes eram, repetidos em sequência, orquestras de perfumes sonoros... Árvores cuja volúpia verde punha sombra e frescor no como eram chamadas... Frutos cujo nome era um cravar de dentes na alma da sua polpa... Sombras que era relíquias de outroras felizes... Clareiras, clareiras claras, que eram sorrisos mais francos da paisagem que se bocejava em próxima... Ó horas multicolores!... Instantes-flores, minutos-árvores, ó tempo estagnado em espaço, tempo morto de espaço e coberto de flores, e do perfume de flores, e do perfume de nomes de flores!...” (LD, *Na Floresta do Alheamento*, p. 461)

^{cxix} “Éramos impessoais, ocos de nós, outra coisa qualquer... Éramos aquela paisagem esfumada em consciência de si própria... E assim como ela era duas — de realidade que era, e ilusão — assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele próprio, se o incerto outro viveria... [...]

E assim nós morremos a nossa vida, tão atentos separadamente a morre-la que não reparámos que éramos um só, que cada um de nós era uma ilusão do outro, e cada um, dentro de si, o mero eco do seu próprio ser...” (LD, *Na Floresta do Alheamento*, pp. 461-462)

^{cxx} “Dávamo-nos as mãos e os nossos olhares perguntavam-se o que seria o ser sensual e o querer realizar em carne a ilusão do amor...” (LD, *Na Floresta do Alheamento*, p. 458)

Chapitre 5

^{cxix} “Dois, três dias de semelhança de princípio de amor...” (LD, § 113, p. 141)

^{cxxii} “Tudo isto vale para o esteta pelas sensações que lhe causa. Avançar mais seria entrar no domínio onde começa o ciúme, o sofrimento, a excitação. Nesta antecâmara da emoção há toda a suavidade do amor sem a sua profundidade — um gozo leve, portanto, aroma vago de desejos, e, se com isso se perde a grandeza que há na tragédia do amor, repare-se que, para o esteta, as tragédias são coisas interessantes de observar, mas incômodas de sofrer.” (LD, § 113, p. 141)

^{cxxiii} “[...] um complexo barulho que faço aos ouvidos da minha inteligência para ela não perceber que, no fundo, não há senão a minha timidez, a minha incompetência para a vida.” (LD, § 113, p. 141)

^{cxxiv} “Não amamos, senão que fingimos amar. O verdadeiro amor, o imortal e inútil, pertence àquelas figuras em que a mudança não entra, por sua natureza de estáticas.” (LD, § 368, p. 337)

^{cxxv} “Não me lembro da minha mãe. Ela morreu tinha eu um ano. [...] Meu pai, que vivia longe, matou-se quando eu tinha três anos e nunca o conheci.” (LD, § 30, pp. 69-70)

^{cxxvi} “Reconheço, não sei com que tristeza, a secura humana do meu coração.” (LD, § 30, p. 69)

^{cxxvii} “Vale mais para mim um adjectivo que um pranto real da alma. O meu mestre Vieira □ Mas às vezes sou diferente, e tenho lágrimas, lágrimas das quentes, dos que não têm nem tiveram mãe;” (LD, § 30, p. 69)

^{cxxviii} “Tal página, até, de Vieira, na sua fria perfeição de engenharia sintáctica, me faz tremer como um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida.” (LD, § 259, p. 259)

^{cxxix} “Não choro por nada que a vida traga ou leve. Há porém páginas de prosa que me têm feito chorar. 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 o fim, trémulo, confuso; depois rompi em lágrimas felizes, como nenhuma felicidade real me fará chorar, como nenhuma tristeza da vida me fará imitar. Aquele movimento hierático da nossa clara língua majestosa, aquele exprimir das ideias nas palavras inevitáveis, correr de água porque há declive, aquele assombro vocálico em que os sons são cores ideais — tudo isso me toldou de instinto como uma grande emoção política. E, disse, chorei; hoje, relembro, ainda choro. Não é — não — a saudade da infância, de que não tenho saudades: é a saudade da emoção daquele momento, a mágoa de não poder já ler pela primeira vez aquela grande certeza sinfónica.” (LD, § 259, p. 260)

^{cxxx} “Tudo o que há de disperso e duro na minha sensibilidade vem da ausência desse calor e da saudade inútil dos beijos de que me não lembro. Sou postiço. Acordei sempre contra seios outros, acalentado por desvio.” (LD, § 30, p. 69)

^{cxxxi} “Como todos os grandes apaixonados, gosto da delícia da perda de mim, em que o gozo da entrega se sofre inteiramente. E, assim, muitas vezes, escrevo sem querer pensar, num devaneio externo, deixando que as palavras me façam festas, criança menina ao colo delas.” (LD, § 259, p. 259)

^{cxxxii} “Um colo ou um berço ou um braço quente em torno ao meu pescoço... Uma voz que canta baixo e parece querer fazer-me chorar... [...] E de tudo isto fico apenas eu, uma pobre criança abandonada, que nenhum Amor quis para seu filho adoptivo [...]” (LD, § 88, pp. 120-121)

^{cxxxiii} “Os mortos! Os mortos que me amaram na minha infância. Quando os evoco, toda a alma me esfria e eu sinto-me desterrado de corações, sozinho na noite de mim próprio, chorando como um mendigo o silêncio fechado de todas as portas.” (LD, § 197, p. 208)

^{cxxxiv} “Era, sem dúvida, nas alamedas do parque que se passou a tragédia de que resultou a vida. Eram dois e belos e desejavam ser outra coisa; o amor tardava-lhes no tédio do futuro, e a saudade do que haveria de ser vinha já sendo o luar do amor que não tinham tido. Assim, ao luar dos bosques próximos, pois através deles se coava a lua, passeavam, mãos dadas, sem desejos nem esperanças, através do deserto próprio das áleas abandonadas. Eram crianças inteiramente, pois que o não eram em verdade. De álea em álea, silhuetas entre árvore e árvore, percorriam em papel recortado aquele cenário de ninguém. E assim se sumiram para o lado dos tanques, cada vez mais juntos e separados, e o ruído da vaga chuva que cessa é o dos repuxos de para onde iam. Sou o amor que eles tiveram e por isso os sei ouvir na noite em que não durmo, e também sei viver infeliz.” (LD, § 342, p. 321)

^{cxxxv} “Quando criança eu apanhava os carrinhos de linha. Amava-os com um amor doloroso — que bem me lembro — porque tinha por eles não serem reais uma imensa compaixão...” (LD, § 237, p. 239)

^{cxxxvi} “Quando um dia consegui haver às mãos o resto de umas peças de xadrez, que alegria não foi a minha! Arranjei logo nomes para as figuras e passaram a pertencer ao meu mundo de sonho.” (LD, § 237, p. 239)

^{cxxxvii} “Lembro a minha infância com lágrimas, mas são lágrimas rítmicas, onde já se prepara a prosa. [...] Nunca amei ninguém. O mais que tenho amado são sensações minhas [...]” (LD, § 208, p. 218)

^{cxxxviii} “Nunca amamos alguém. Amamos, tão-somente, a ideia que fazemos de alguém. É a um conceito nosso — em suma, é a nós mesmos — que amamos.” (LD, § 112, p. 140)

^{cxxxix} “As relações entre uma alma e outra, através de coisas tão incertas e divergentes como as palavras comuns e os gestos que se empreendem, são matéria de estranha complexidade. No próprio acto em que nos conhecemos, nos desconhecemos. Dizem os dois «amo-te» ou pensam-no e sentem-no por troca, e

cada um quer dizer uma ideia diferente, uma vida diferente, até, porventura, uma cor ou um aroma diferente, na soma abstracta de impressões que constitui a actividade da alma.” (LD, § 112, p. 140)

^{cxl} “Junta as mãos, põe-as entre as minhas e escuta-me, ó meu amor.

Eu quero, falando numa voz suave e embaladora, como a dum confessor que aconselha, dizer-te o quanto a ânsia de atingir fica aquém do que atingimos.

Quero rezar contigo, a minha voz com a tua atenção, a litania da desesperança.

Não há obra de artista que não pudera ter sido mais perfeita. Lido verso por verso, o maior poema poucos versos tem que não pudessem ser melhores, poucos episódios que não pudessem ser mais intensos, e nunca o seu conjunto é tão perfeito que o não pudesse ser muitíssimo mais. [...]

Porque Tu não amas o que eu digo com os ouvidos com que eu me ouço dizê-lo. Eu próprio se me ouço falar alto, os ouvidos com que me ouço falar alto não me escutam do mesmo modo que o ouvido íntimo com que me ouço pensar palavras. Se eu me erro, ouvindo-me, e tenho que perguntar, tantas vezes, a mim próprio o que quis dizer, os outros quanto me não entenderão!

De quão complexas ininteligências não é feita a compreensão dos outros de nós.” (LD, § 328, pp. 310-311)

^{cxli} “A delícia de se ver compreendido, não a pode ter quem se quer ver compreendido, porque só aos complexos e incompreendidos isso acontece; e os outros, os simples, aqueles que os outros podem compreender — esses nunca têm o desejo de serem compreendidos.

Ninguém consegue... Nada vale a pena.” (LD, § 328, p. 311)

^{cxlii} “Compreender é esquecer de amar.” (LD, § 48, p. 85)

^{cxliii} “Pensaste já, ó Outra, quão invisíveis somos uns para os outros? Meditaste já em quanto nos desconhecemos? Vemo-nos e não nos vemos. Ouvimo-nos e cada um escuta apenas uma voz que está dentro de si.

As palavras dos outros são erros do nosso ouvir, naufrágios do nosso entender. Com que confiança cremos no *nosso* sentido das palavras dos outros. Sabem-nos a morte volúpias que outros põem em palavras. Lemos volúpia e vida no que outros deixam cair dos lábios sem intenção de dar sentido profundo.

A voz dos regatos que interpretas, pura explicadora, a voz das árvores onde pomos sentido no seu murmúrio — ah, meu amor ignoto, quanto tudo isso é nós e fantasias tudo de cinza que se escoia pelas grades da nossa cela!” (LD, § 329, pp. 311-212)

^{cxliv} “Quão mais bela *A Gioconda* desde que a não pudéssemos ver!” (LD, § 330, p. 312)

^{cxlv} “A doçura do passado? O recordá-lo, porque recordá-lo é torná-lo presente, e ele nem o é, nem o pode ser — o absurdo, meu amor, o absurdo.” (LD, § 330, p. 313)

^{cxlvi} “O que se partiu hoje, pois, para uma terra galega que ignoro, não foi, para mim, o moço do escritório; foi uma parte vital, porque visual e humana, da substância da minha vida. Fui hoje diminuído. Já não sou bem o mesmo. O moço do escritório foi-se embora.

Tudo que se passa no onde vivemos é em nós que se passa. Tudo que cessa no que vemos é em nos que cessa. Tudo que foi, se o vimos quando era, é de nós que foi tirado quando se partiu. O moço do escritório foi-se embora.” (LD, § 279, p. 276)

^{cxlvii} “Dispenso-a de comparecer na minha ideia de si. [...]

Amo-a como ao poente e ao luar, com o desejo de que o momento fique, mas sem que seja meu nele mais que a sensação de tê-lo.” (LD, § 347, p. 324)

^{cxlviii} “Não o amor, mas os arredores é que vale a pena...

A repressão do amor ilumina os fenómenos dele com muito mais clareza que a mesma experiência. Há virgindades de grande entendimento. Agir compensa mas confunde. Possuir é ser possuído, e portanto perder-se. Só a ideia atinge, sem se estragar, o conhecimento da realidade.” (LD, § 271, p. 270)

^{cxlix} “Só uma vez fui verdadeiramente amado. [...]

Mas daquela vez em que uma malícia da oportunidade me fez julgar que amava, e verificar deveras que era amado, fiquei, primeiro, estonteado e confuso, como se me saíra uma sorte grande em moeda inconvertível. Fiquei, depois, porque ninguém é humano sem o ser, levemente envaidecido; esta emoção, porém, que parecia a mais natural, passou rapidamente. Sucedeu-se um sentimento difícil de definir, mas em que se salientavam incomodamente as sensações de tédio, de humilhação e de fadiga.

De tédio, como se o Destino me houvesse imposto uma tarefa em serões desconhecidos. De tédio, como se um novo dever — o de uma horrorosa reciprocidade — me fosse dado com a ironia de um privilégio, que eu me teria ainda que maçar, agradecendo-o ao Destino.” (LD, § 235, pp. 236-237)

^{cl} “A fadiga de ser amado, de ser amado deveras! A fadiga de sermos objecto do fardo das emoções alheias! Converter quem quisera ver-se livre, sempre livre, no moço de fretes da responsabilidade de corresponder, da decência de se não afastar, para que se não suponha que se é príncipe nas emoções e se renega o máximo que uma alma humana pode dar. A fadiga [de] se nos tornar a existência uma coisa

dependente em absoluto de uma relação com um sentimento de outrem! A fadiga de, em todo o caso, ter forçosamente que sentir, ter forçosamente, ainda que sem reciprocidade, que amar um pouco também!

Passou de mim, como até mim veio, esse episódio na sombra. Hoje não resta dele nada, nem na minha inteligência, nem na minha emoção. Não me trouxe experiência alguma que eu não pudesse ter deduzido das leis da vida humana cujo conhecimento instintivo albergo em mim porque sou humano. Não me deu nem prazer que eu recorde com tristeza, ou pesar que eu lembre com tristeza também.” (LD, § 235, pp. 237-238)

^{eli} “Como nunca descobri em mim qualidades que atraíssem alguém, nunca pude acreditar que alguém se sentisse atraído por mim.” (LD, *Diário lúcido*, p. 436)

^{clii} “É preciso certa coragem intelectual para um indivíduo reconhecer destemidamente que não passa de um farrapo humano, aborto sobrevivente, louco ainda fora das fronteiras da internabilidade;” (LD, *Diário lúcido*, p. 436)

^{cliii} “Conceber-me de fora foi a minha desgraça — a desgraça para a minha felicidade. Vi-me como os outros me vêem, e passei a desprezar-me — não tanto porque reconhecesse em mim uma tal ordem de qualidades que eu por elas merecesse desprezo, mas porque passei a ver-me como os outros me vêem e a sentir um desprezo qualquer que eles por mim sentem. Sofri a humilhação de me conhecer.” (LD, *Diário lúcido*, p. 437)

^{cliv} “— Amar é cansar-se de estar só: é uma cobardia portanto, e uma traição a nós próprios. (Importa soberanamente que não amemos).” (LD, *Máximas*, p. 454)

^{clv} “Nós não podemos amar, filho. O amor é a mais carnal das ilusões. Amar é possuir, escuta. E o que possui quem ama? O corpo? Para o possuir seria preciso tornar nossa a sua matéria, comê-lo, incluí-lo em nós... E essa impossibilidade seria temporária, porque o nosso próprio corpo passa e se transforma, porque nós não possuímos o nosso corpo (possuímos apenas a nossa sensação dele), e porque, uma vez possuído esse corpo amado, tornar-se-ia *nosso*, deixaria de ser outro, e o amor, por isso, com o desaparecimento do outro ente, desapareceria...

Possuímos a alma? Ouve-me em silêncio: Nós não a possuímos. Nem a nossa alma é nossa sequer. Como, de resto, possuir uma alma? Entre alma e alma há o abismo de serem almas.

Que possuímos? que possuímos? Que nos leva a amar? A beleza? E nós possuímo-la amando? A mais feroz e dominadora posse de um corpo o que possui dele? Nem o corpo, nem a alma, nem a beleza sequer. [...] Que possuímos nós? que possuímos?

As nossas sensações, ao menos? Ao menos o amor é um meio de nos possuímos, à nós, nas nossas sensações? [...]

Desenganemos até disto. Nós nem as nossas sensações possuímos. [...]

[...] Nós não nos possuímos nelas... (LD, § 363, p. 334)

^{clvi} “Toda a tragédia humana está neste pequeno exemplo de como aqueles em quem pensamos nunca são aqueles em quem pensamos.” (LD, *O rio da posse*, p. 472)

^{clvii} “O amor pede identidade com diferença, o que é impossível já na lógica, quanto mais no mundo. O amor quer possuir, quer tornar seu o que tem de ficar fora para ele saber que *se torna* dele e não é ele. Amar é entregar-se. Quanto maior a entrega, maior o amor. Mas a entrega total entrega também a consciência do outro. O amor maior é por isso a morte, ou o esquecimento, ou a renúncia — os amores todos que são o absorvimento do amor.” (LD, *O rio da posse*, p. 472)

^{clviii} “Não me lembro de ter amado senão o «quadro» em alguém, o puro exterior — em que a alma não entra para mais que fazer esse exterior animado e vivo — e assim diferente dos quadros que os pintores fazem.

Amo assim: fixo, por bela, atraente, ou, de outro qualquer modo, amável, uma figura, de mulher ou de homem — onde não há desejo não há preferência de sexo — e essa figura me obceca, me prende, se apodera de mim. Porém não quero mais que vê-la, nem olho nada com mais horror que a possibilidade de vir a conhecer e a falar à pessoa real que essa figura aparentemente manifesta.” (LD, *O amante visual*, p. 468)

^{clix} “Aprofundo a superfície só e no exterior, e quando anseio a profundeza, é em mim, e no meu conceito das coisas, que a procuro. [...] O conhecimento pessoal priva-me, também, da liberdade de contemplação, o que o meu género de amar deseja.” (LD, *O amante visual*, p. 469)

^{clx} “Eu não sonho possuir-te. Para quê? Era traduzir para plebeu o meu sonho. Possuir um corpo é ser banal. Sonhar possuir um corpo é talvez pior, ainda que seja difícil sê-lo: é sonhar-se banal — horror supremo.” (LD, § 345, p. 322)

^{clxi} “Sejamos castos como eremitas, puros como corpos sonhados, resignados a ser tudo isto, como freirinhas doidas...” (LD, § 345, p. 322)

^{clxii} “A mulher — uma boa fonte de sonhos. Nunca lhe toques.

Aprende a desligar as ideias de voluptuosidade e de prazer. Aprende a gozar em tudo, não o que ele é, mas as ideias e os sonhos que provoca. (Porque nada é o que é, e os sonhos sempre são os sonhos.) Para

isso precisas não tocar em nada. Se tocares, o teu sonho morrerá, o objecto tocado ocupará a tua sensação.” (LD, § 427, p. 383)

^{clxiii} “Saber não ter ilusões é absolutamente necessário para se poder ter sonhos.

Atingirás assim o ponto supremo da abstenção sonhadora, onde os sentidos se mesclam, os sentimentos se extravasam, as ideias se interpenetram. Assim como as cores e os sonhos sabem uns a outros, os ódios sabem a amores, os vigores a tédios, as coisas concretas a abstractas, e as abstractas a concretas. Quebram-se os laços que, ao mesmo tempo que ligavam tudo, separavam tudo, isolando cada elemento. Tudo se funde e confunde.” (LD, § 324, p. 309)

^{clxiv} “Só o que sonhamos é o que verdadeiramente somos, porque o mais, por estar realizado, pertence ao mundo e a toda a gente.” (LD, § 348, p. 325)

^{clxv} “O meu mundo imaginário foi sempre o único mundo verdadeiro para mim. Nunca tive amores tão reais, tão cheios de verve, de sangue e de vida como os que tive com figuras que eu próprio criei. Que puros!” (LD, § 415, p. 375)

^{clxvi} Senhora das Horas que passam, Madona das águas estagnadas e das algas mortas, Deusa Tutelar dos desertos abertos e das paisagens negras de rochedos estéreis; Consoladora dos que não têm consolação, Lágrima dos que nunca choram, Hora que nunca soa; Ópio de todos os silêncios, Lira para não se tanger, Vitral de honjura et de abandono; Címbalo de Extrema-Unção, Carícia sem gesto, Pomba morta à sombra, Óleo da horas passadas a sonhar; Lírio fanando à tarde, Cofre de rosas murchas, Silêncio entre prece e prece; ó Acolhedora de todos os sonhos vagos; ó Água Corrente das Tristezas Vividas; ó Ladainha do Desassossegos, ó Missa-Roxa de Cansaços, ó Corola, ó Fluido, ó Ascensão!; Esplendor do nada, nome do abismo, sossego do Além... Virgem eterna antes dos deuses, e dos pais dos deuses, e dos pais dos pais dos deuses, infecunda de todos os mundos, estéril de todas as almas...; ausência de sol; brilha, luar que cessas...; sol que não brilhas, alumias as cavernas; lua que não há; Senhora dos Sonhos; Realizadora dos absurdos, Seguidora das frases sem nexos; ó heráldica do Além, ó imperial de Ausência, Virgem-Mãe de todos os silêncios, Lareira das almas que têm frio, Anjo da Guarda dos abandonados, Paisagem humana — irreal de triste — eterna Perfeição; Lua de memórias perdidas sobre a negra paisagem, nítida de vago, da minha imperfeição compreendendo-se; Chave perdida das portas do Templo, caminho encoberto do Palácio, Ilha longínqua que a bruma nunca deixa ver... (LD, *Nossa Senhora do Silêncio*, pp. 463-468)

^{clxvii} “É então que me interrogo sobre quem tu és, figura que atravessas todas as minhas visões demoradas de paisagens outras, e de interiores antigos e de cerimoniais faustosos de silêncio. Em todos os meus sonhos ou apareces, sonho, ou, realidade falsa, me acompanhas.” (LD, *Nossa Senhora do Silêncio*, p. 462)

^{clxviii} “Eu não sei quem tu és, mas sei ao certo o que sou? Sei eu o que é sonhar para que saiba o que vale o chamar-te o meu sonho? Sei eu se não és uma parte, quem sabe se a parte essencial e real, de mim?” (LD, *Nossa Senhora do Silêncio*, p. 463)

^{clxix} “Tu és do sexo das formas sonhadas, do sexo nulo das figuras □ [...] Tu não és mulher. Nem mesmo dentro de mim evocas qualquer coisa que eu possa sentir feminina.” (LD, *Nossa Senhora do Silêncio*, pp. 465-466)

^{clxx} “Nenhum fascínio de sexo se subentende no meu sonhar-te [...] O teu corpo é todo ele carne-alma, mas não é alma é corpo. A matéria da tua carne não é espírito mas é espiritual. És a mulher anterior à Queda [...]” (LD, *Nossa Senhora do Silêncio*, p. 465)

^{clxxi} “Quem sabe se sonhando-te eu não te crio, real noutra realidade; se não serás minha ali, num outro e puro mundo, onde sem corpo tátil nos amemos, com outro jeito de abraços e outras atitudes essenciais de posse? Quem sabe mesmo se não existias já e não te criei mas te vi apenas, com outra visão, interior e pura, num outro e perfeito mundo? Quem sabe se o meu sonhar-te não foi o encontrar-te simplesmente, se o meu amar-te não foi o pensar-em-ti, se o meu desprezo pela carne e o meu nojo pelo amor não foram a obscura ânsia com que, ignorando-te, te esperava, e a vaga aspiração com que, desconhecendo-te, te queria?” (LD, *Nossa Senhora do Silêncio*, pp. 465-466)

^{clxxii} “Caminhávamos, juntos e separados, entre os desvios bruscos da floresta. Nossos passos, que era o alheio de nós, iam unidos, porque uníssonos, na macieza estalante das folhas, que juncavam, amarelas e meio-verdes, a irregularidade do chão. Mas iam também disjuntos porque éramos dois pensamentos, nem havia entre nós de comum senão que o que não éramos pisava uníssonos o mesmo solo ouvido. [...]”

Nenhum de nós queria saber do outro, porém nenhum de nós sem ele prosseguiria. A companhia que nos fazíamos era uma espécie de sono que cada um de nós tinha. [...] Nossos passos uníssonos seguiam constantes, e em torno do que ouvíamos das folhas pisadas ia um som vago de folhas caindo, na floresta tornada tudo, na floresta igual ao universo.

Quem éramos? Seríamos dois ou duas formas de um? Não o sabíamos nem o perguntávamos.” (LD, § 386, pp. 352-353)

^{clxxiii} “«Eu sou», disse ela, «o lume das lareiras apagadas, o pão das mesas desertas, a companheira solícita dos solitários e dos incompreendidos.” (LD, *Marcha Fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera*, p. 450)

^{clxxiv} «No meu império o amor não cansa, porque sofre por ter; nem dói, porque canse de nunca ter tido. A minha mão pousa de leve nos cabelos dos que pensam, e eles esquecem; contra o meu seio se encostam os que em vão esperaram, e eles enfim confiam.»

«O amor, que me têm», ela disse, «não tem paixão que consuma; ciúme, que desvaire; esquecimento, que deslustre. Amar-me é como uma noite de verão, quando os mendigos dormem ao relento, e parecem pedras à beira dos caminhos. Dos meus lábios mudos não vem canto como o das sereias, nem melodia como a das árvores e das fontes; mas o meu silêncio acolhe como uma música indecisa, o meu sossego afaga como o torpor de uma brisa.» (*LD, Marcha Fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera*, p. 450)

^{clxxv} «O amor não te busca, a glória não te procura, o poder não te encontra.» (*LD, Marcha Fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera*, p. 450)

^{clxxvi} ««Por que hás-de tentar ser como os outros, se estás condenado a ti? Para que hás-de rir, se, quando ris, a tua própria alegria sincera é falsa, porque nasce de te esqueceres de quem és? Para que hás-de chorar, se sentes que de nada te serve, e choras mais as lágrimas não te consolarem, que porque as lágrimas te consolem?» (*LD, Marcha Fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera*, p. 451)

^{clxxvii} «Vem ao meu carinho, que não sofre mudança; ao meu amor, que não tem cessação! Bebe da minha taça, que não se esgota, o néctar supremo que não enjoa nem amarga, que não desgosta nem inebria. Contempla, da janela do meu castelo, não o luar e o mar, que são coisas belas e por isso imperfeitas, mas a noite vasta e materna, o esplendor indiviso do abismo profundo!

Nos meus braços esquecerás o próprio caminho doloroso que te trouxe a eles. Contra o meu seio não sentirás mais o próprio amor que fez com que o buscassem! Senta-te ao meu lado, no meu trono, e és para sempre o imperador indestronável do Mistério e do Graal, coexistes com os deuses e com os destinos, em não seres nada, em não terem aquém e além, em não precisares nem do que te sobre, nem do que te falte, nem sequer mesmo do que te baste.

Serei tua esposa materna, tua irmã gémea encontrada. E casadas comigo todas as tuas angústias, regressado a mim tudo o que em ti procuravas e não tinhas, tu próprio te perderás em minha substância mística, na minha existência negada, no meu seio onde as coisas se apagam, no meu seio onde as almas se abismam, no meu seio onde os deuses se desvanecem.» (*LD, Marcha Fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera*, pp. 451-452)

^{clxxviii} «Senhor Rei do Desapego e da Renúncia, Imperador da Morte e do Naufrágio» (*LD, Marcha Fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera*, p. 452)