

## Lire Pessoa. Deux études sémantiques autour de son œuvre poétique

*Reading Pessoa. Two semantic studies about his poetic work*

**Lauro Gomes**

Escola de Humanidades - PPGL - PUCRS/CAPES<sup>1</sup> – Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brésil

**Giorgio Christopulos**

École des Hautes Études en Sciences Sociales – (CRAL/CNRS) – Paris – France



**Résumé:** Cet article vise à montrer à quel point l'interprétation est un phénomène qui – comme l'argumentation – est inscrit dans la nature même de la langue. Sur la base d'études et de recherches en Sémantique Argumentative, nous partons de l'hypothèse selon laquelle la *signification* des mots est un facteur déterminant aussi bien pour la construction du sens des énoncés que pour la mise en place d'un « chemin de lecture » possible, c'est-à-dire d'un moyen par lequel le sens global du discours est compris. Afin d'élucider – d'un point de vue sémantique – cette ressource essentiellement cognitive rendant possible l'interaction entre les hommes, nous analysons deux discours littéraires, à savoir : un extrait du *Le livre de l'inquiétude* de Bernardo Soares et le deuxième poème de *Le Gardeur de Troupeaux* d'Alberto Caeiro, tous les deux rédigés par ces deux hétéronymes de Fernando Pessoa. L'analyse de ce corpus littéraire montre que l'interprétation, nous le suggérons, « découle » plutôt directement de la *signification* des mots, des *relations* entre les *mots*, entre les *énoncés* et entre les *parties du discours*, ainsi que des *instructions* que l'énoncé donne par lui-même grâce à l'énonciation.

**Mots-clés:** Interprétation. Sémantique Argumentative. Lecture. Écriture.

**Abstract:** This paper aims to demonstrate that interpretation is a phenomenon that – like argumentation – is inscribed in the nature of language. Based on studies and researches in Argumentative Semantics, we start from the hypothesis that the *meaning* of *words* is a determining factor not only for the construction of the *meaning* of *utterances*, but also for the establishment of a possible "reading path", from where extracts the global meaning of the discourse. In order to elucidate – from a semantic point of view – this essentially cognitive resource that makes possible the interaction between men, we analyze two literary discourses: a fragment of Bernardo Soares' *The book of disquiet* (*O livro do desassossego*), and the second poem by Alberto Caeiro's *The Keeper of Sheep* (*O Guardador de Rebanhos*), both authored by these two Fernando Pessoa's heteronymous. The analysis of this literary corpus shows that the *textual interpretation* is subordinated to the *meaning* of *words*, to the *relations* between *words*, between *utterances*, between *parts of discourse*, as well as to the *instructions* that the utterance itself gives of its enunciation.

**Keywords:** Interpretation. Argumentative Semantics. Reading. Writing.

<sup>1</sup> Cet article – parce qu'il a été développé pendant le stage de Doctorat Sandwich de Lauro Gomes à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) – il a eu l'aide de la *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (CAPES), au moyen du *Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior* (PDSE).

## 1 Introduction

### (L.G.)

Parmi les thèmes liés à l'utilisation du langage humain, l'*interprétation* retient toujours l'attention de la recherche linguistique et littéraire. Nous suggérons « certains auteurs » différencient l'interprétation de la compréhension discursive / textuelle tandis que d'autres ne font absolument aucune différence entre ces deux termes théoriques. Pour les auteurs qui adhèrent à cette distinction, l'interprétation concerne, généralement, les opérations cognitives effectuées par le lecteur au cours de la lecture. Dans ce cas, l'interprétation elle-même a peu à voir avec la matérialité discursive et l'activité de compréhension est comprise comme un phénomène qui découle principalement des relations (entre les *mots*, les *énoncés* et les *paragraphes*) établies dans un discours.

La position que nous adoptons dans cet article est en accord avec celle des chercheurs qui considèrent l'interprétation et la compréhension comme des synonymes parfaits. Cependant, si on maintient cette différence, on doit entendre « compréhension » dans tous nos emplois du terme « interprétation ». Cette décision est d'accord avec les hypothèses de Ducrot (1991), pour qui l'interprétation n'est pas un objet, mais un moyen, c'est-à-dire un outil. De cette façon, c'est par l'interprétation que le linguiste sémanticien accède à la *signification* de la phrase – qui, selon l'auteur (1991, p. 307), en constitue l'objet – et, par conséquent, le *sens* des énoncés, élément récupérable notamment à partir des indications à propos de son énonciation.

Tout au long de cet article, nous cherchons à montrer à quel point l'interprétation est un phénomène qui, comme l'argumentation, s'inscrit dans la nature même de la langue. Ainsi, sur la base des principes et concepts de la Théorie des Blocs Sémantiques (TBS), nous examinons la *signification* et le *sens*, respectivement des *mots* et des énoncés du deuxième poème de *Le Gardeur de Troupeaux*, de Alberto Caeiro, et d'un extrait du *Le livre de*

*l'inquiétude*, de Bernardo Soares, tous deux hétéronymes de Fernando Pessoa.

Dans cette perspective, la principale justification de cette recherche est de réfléchir à ce que nous appelons « interprétation textuelle » d'un point de vue strictement linguistique.

## 2 Outils de la Théorie des Blocs Sémantiques pour l'analyse discursive (L.G.)

Créée par Marion Carel en 1992, la Théorie des Blocs Sémantiques (TBS) radicalise et approfondit la théorie de l'Argumentation dans la Langue (Anscombe; Ducrot, 1983), notamment dans la mesure où elle rejette les hypothèses de la Théorie des Topoi (1988), selon lesquelles certains éléments extralinguistiques sont nécessaires aussi bien lorsque l'on essaie d'expliquer le sens des énoncés d'un discours que lorsque l'on veut décrire la signification des mots de la langue. Par conséquent, étant donné que la TBS vise à expliquer la langue uniquement à partir des relations argumentatives établies dans le discours, on peut dire qu'elle est une théorie qui envisage une linguistique se concentrant seulement sur les mots et leurs relations.

Le sens de nos énoncés ne contient pas, selon cette perspective, une ligne qui divise la représentation du monde et l'énonciation du locuteur, car ce que nos énoncés expriment sont en fait des points de vue argumentatifs dans lesquels il est impossible de séparer la représentation du monde, d'une part, et l'énonciation du locuteur, de l'autre. Ainsi, la TBS suppose que le contenu de nos énoncés est paraphrasable par des *enchaînements argumentatifs*, également définis comme des *atomes sémantiques*, qui relient deux propositions par un connecteur du type de *donc* (*normatifs*) ou par un connecteur du type de *pourtant* (*transgressifs*). Cette théorie vise à fournir, enfin, ces paraphrases à partir de la signification des mots et de leur entrelacement.

D'une part, les séquences (1), (2) et (3) sont des exemples d'enchaînements argumentatifs normatifs:

- (1) *Le feu se propageant sur le mur, **donc** Pierre a appelé le service d'incendie.*
- (2) *La route était mouillée, **donc** Pierre a ralenti.*
- (3) *Pierre a pris précaution, **parce qu'il y avait danger.***

D'autre part, les séquences (4), (5) et (6) sont des exemples d'enchaînements argumentatifs transgressifs :

- (4) *La notion était très abstraite, **pourtant** Pierre l'a comprise rapidement.*
- (5) *La question était difficile. **Malgré cela,** Pierre l'a répondu rapidement.*
- (6) ***Bien que** le texte soit difficile, Pierre l'a compris rapidement.*

La TBS soutient que ces enchaînements argumentatifs (paraphrases du sens des énoncés) concrétisent des schémas abstraits appelés *aspects argumentatifs* (inscrits dans la signification des mots), construits selon la formule X CONNECTEUR Y. Ainsi, dans ce cas, on peut dire que (1) (2) et (3) concrétisent le même aspect normatif du type de DANGER DC PRÉCAUTION, inscrit dans la signification du mot « prudent ». Les enchaînements (4), (5) et (6) concrétisent le même aspect argumentatif transgressif DIFFICILE PT COMPRENDRE, inscrit dans la signification du mot « intelligent ».

Les enchaînements de ces deux groupes partagent une propriété commune supplémentaire : celle d'être *explicitement évoqués*, puisque, comme l'explique Carel (2018), ces enchaînements sont évoqués par la signification des mots de l'énoncé. D'autre part, il y a des enchaînements *implicitement évoqués*, puisqu'ils résultent d'une interprétation, c'est-à-dire qu'ils vont au-delà de la signification des mots utilisés dans l'énoncé. Pour cette raison, ces enchaînements sont créés à partir du réseau argumentatif que la langue elle-même établit dans le lexique<sup>2</sup>.

Une propriété similaire à celle de *l'évocation explicite* ou *implicite* des enchaînements peut être observée au niveau des aspects. Dans ce cas, il s'agit d'une sorte de comparaison qui – comme le définit et le montre Carel (2017) – peut être banale, inattendue ou même absurde. On dit alors que le sens d'un énoncé est « décalé », lorsque l'enchaînement n'est pas préfiguré par l'aspect qu'il concrétise ; et c'est ce qui se passera tout au long de l'analyse du poème de Caiero. En fait, ce phénomène du décalage reflète une des richesses de la langue, car, comme l'explique Carel (2017: 14), « l'entrelacement des mots permet d'instaurer entre les termes des relations qui n'étaient pas préalablement inscrites dans leurs significations, et de ce fait permet de construire des textes qui ne sont pas le simple reflet du système de la langue ».

Aussi bien les enchaînements *évoqués implicitement* que le *décalage* révèlent un point de vue qui résulte d'une appropriation de la langue chargée de la singularité du locuteur. Par conséquent, il est très clair que l'énonciation et l'argumentation ne se séparent jamais du point de vue phénoménologique. Avec les contraintes épistémologiques appropriées, on pourrait même dire que ces deux phénomènes postulés au sein de la TBS clarifient la thèse saussurienne de l'inséparabilité *langue-parole*, présentée dans le *Cours de linguistique générale* et reprise dans les *Écrits de linguistique générale* (2002 : p. 277), notamment dans la *Note sur le discours*, où Saussure déclare que « la langue n'est créée qu'en vue du discours [...] ».

Méthodologiquement, *l'énonciation* et *l'argumentation* ont toujours été étudiées à l'aide d'outils distincts au sein de la Sémantique Argumentative ou, en tout cas, n'ont pas été examinées ensemble dans et par la théorie de Ducrot et d'Anscombe. Cependant, les argumentations énonciatives – tels que postulées par Carel (2018) – ont pour objectif d'inscrire effectivement l'énonciation dans le sens de l'énoncé. Bref, l'énonciation et le contenu de l'énoncé sont décrits au moyen des enchaînements argumentatifs.

<sup>2</sup> Des exemples de ces notions et propriétés des enchaînements se trouvent également chez Carel (2018: 111-113). Dans notre article, elles sont principalement appliquées dans l'analyse

du poème d'Alberto Caiero, comme on peut le voir à la section 2.1.

Le mode d'apparition du contenu est également un facteur déterminant lorsqu'on cherche à réfléchir sur des « argumentations énonciatives ». Principalement le mode du conçu – qui diffère du mode du trouvé et du mode du reçu (CAREL, 2011) – s'est révélé fondamental, par exemple, dans l'étude de Carel (2018) sur le poème *Nuit de Relève* de Marc de Larréguay de Civrieux. Sous-jacent à ce poème, le *mode du conçu* révèle différentes formes (tons), avec des unités représentées par des enchaînements contenant un *je dis*. Parmi ces formes, il y a le « ton du dire imposé » – qui est « simple », car il est reflété juste par un enchaînement argumentatif – et le « ton du reportage », qui est considéré « complexe », parce qu'il est reflété par plusieurs enchaînements.

Déterminer ce comportement qui se manifeste dans le discours – également compris comme un sentiment montré – est, selon Carel (2018), *un fait d'interprétation*. Un énoncé sur le *ton du dire imposé* évoque une concrétisation au présent et au *je* de X DC DIRE X. Une déclaration sur le *ton du reportage* évoque, d'autre part, une concrétisation dans le présent et au *je* de REGARDER DC SAVOIR et VOIR DC DIRE. Dans ce cas de reportage, la présence d'un *je dis* apparaît toujours dans un des enchaînements évoqués, dont la présence du dire actuel caractérise le mode du conçu. L'énonciation y apparaît comme une partie du sens de l'énoncé, de la même manière que le contenu communiqué. Donc, selon cette perspective théorique, l'énonciation n'est pas un phénomène qui peut être analysé par des outils externes à la langue.

### 3 La Théorie des Blocs Sémantiques appliquée à l'interprétation textuelle

#### 3.1 *Le Gardeur de Troupeaux* : analyse du poème II (L.G.)

Composé d'un ensemble de 49 poèmes écrits en 1914 par l'hétéronyme Alberto Caeiro du poète portugais Fernando Pessoa, *Le Gardeur de Troupeaux* n'a été publié qu'en 1925, à l'exception du poème VIII publié en 1931. La biographie de Caeiro – enregistrée par Pessoa lui-même – le définit comme un homme simple, sans éducation scolaire ni

profession, ayant vécu presque toute sa vie à la campagne. De là le fait que les éléments ruraux présents dans l'œuvre construisent un discours imprégné de panthéisme, dans lequel le locuteur observe les éléments de la nature aussi bien pour parler de la vie que pour les associer à la divinité qui apparaît dans chaque singularité de l'univers. Selon les mots de l'hétéronyme Álvaro de Campos, *Le Gardeur de Troupeaux* « était comme la voix de la Terre, c'est tout et personne ».

Ainsi, en redéfinissant poétiquement ce qu'il voit, Caeiro brise les paradigmes chrétiens du monde occidental, crée des paradoxes linguistiques, teste les limites de la compréhension et ouvre son discours aux interprétations les plus diverses. Pour cela, le poète laisse couler sa propre subjectivité fortement liée à la pureté, à la simplicité et à la naïveté. De manière différente d'un pseudonyme qui ne cache que le nom de l'auteur – il convient de le souligner ici – l'hétéronyme a une biographie et se présente effectivement en tant qu'une personne ayant une identité dans le monde. Les hétéronymes portugais connus tels que Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis et Bernardo Soares ont donc leur propre subjectivité ; cependant, tous sont la création d'un seul sujet réel.

La succession de textes dans *Le Gardeur de Troupeaux* ne contient aucune condition préalable. Bien que les 49 poèmes soient le résultat d'une seule nuit d'insomnie de Caeiro, l'indépendance qu'il y a entre les textes dénote d'un processus de création inspiré du hasard. Cet hétéronyme est considéré comme le principal déclencheur du processus poétique de Pessoa, dont la « science spontanée » créée prévoit que les sensations doivent généralement précéder l'intellect. Le langage est chargé de tensions : comment est-il possible de « penser, en ne pas penser » ou, en tout cas, de « ne pas penser, tout en pensant » ? On voit que l'entrelacement des mots chez Caeiro dépasse les classifications des figures rhétoriques et apparaît donc aux yeux d'un linguiste sémanticien comme une invitation à la recherche.

Le deuxième poème de *Le Gardeur de Troupeaux* a été choisi pour constituer le corpus de cette première partie de la recherche publiée dans cet article, car – en expliquant très bien les caractéristiques de Caeiro – ce poème est très significatif en vue de l'objectif de montrer, à travers un parcours de lecture théorico-méthodologique, que l'interprétation discursive est guidée par la signification des entités linguistiques. Les notions *d'enchaînement argumentatif* et *d'aspect argumentatif* sont les deux outils choisis pour guider l'analyse présentée ci-dessous:

### Le Gardeur de Troupeaux - II

- (1) Tout ce que je **vois** est net comme un tournesol.  
 (2) J'ai l'habitude d'aller le long des routes  
 (3) Tout **en regardant** à droite et à gauche,  
 (4) Et de temps en temps derrière moi ...  
 (5) Or ce que je **vois** à chaque instant  
 (6) Est cela même qu'auparavant jamais je **n'avais vu**,  
 (7) Et je sais fort bien m'en rendre compte ...  
 (8) Je sais maintenir en moi l'étonnement  
 (9) Que connaîtrait un nourrisson si, à sa naissance,  
 (10) Il remarquait qu'il est bel et bien né ...  
 (11) Je me sens nouveau-né à chaque instant  
 (12) Dans la sereine nouveauté du monde ...  
 (13) Je crois au monde comme à une marguerite,  
 (14) Parce que je le **vois**. Mais je ne pense pas à lui  
 (15) Parce que penser, c'est ne pas comprendre ...  
 (16) Le monde ne s'est pas fait pour que nous pensions à lui  
 (17) (Penser, c'est être dérangé des yeux)  
 (18) Mais pour que nous le **regardions** et en tombions d'accord ...  
 (19) Moi je n'ai pas de philosophie : j'ai des sens ...  
 (20) Si je parle de la Nature ce n'est pas que je sache ce qu'elle est,  
 (21) Mais c'est que je l'aime, et l'aime pour cela même,  
 (22) Parce que lorsqu'on aime, on ne sait jamais ce qu'on aime  
 (23) Pas plus que pourquoi on aime, ou ce que c'est qu'aimer ...  
 (24) Aimer est la première innocence,  
 (25) Et toute innocence ne pas penser ...

(In: PESSOA, Fernando. *Poèmes païens de Alberto Caeiro et Ricardo Reis*. Traduit du portugais par M. Chandeigne, P. Quillier et M. A. Camara Manuel. Présentés par M. Aliete Galhoz, P. Quillier et J. A. Seabra. Paris : Éditions Points, 2007)

D'un point de vue linguistique, on peut dire que le sens global de ce poème prend racines dans une relation profonde entre énonciation et argumentation. L'emploi répété de *voir* et de *regarder* tout au long du

discours – marqueurs de la présence du locuteur – constitue une preuve linguistique solide de la suprématie du *sentiment* par rapport à la *pensée*. Ainsi, le premier vers permet d'évoquer, au début, l'enchaînement implicite (1):

(1) *je vois tout clairement, donc je dis que mon regard est comme un tournesol*, compris comme concrétisant l'aspect pas décalé VOIR DC DIRE.

La comparaison actuelle dans cet enchaînement évoqué implicitement par le premier vers met en relation deux compétences : (1) la capacité du locuteur à voir clairement et (2) la particularité de la fleur (appelée *tournesol*) de suivre en permanence la lumière du soleil. Il s'agit d'une énonciation centrée sur le locuteur lui-même, puisqu'il utilise un « je vois », puisqu'il se sent autorisé à « dire », c'est-à-dire à énoncer ce qu'il voit. Ainsi, on peut voir à partir de là que l'aspect pas décalé VOIR DC DIRE est contenu dans la signification de « voir ».

Le groupe des cinq vers suivants (de 2 à 6) modifie, dans une certaine mesure, la façon d'exprimer l'énonciation du locuteur et concentre son accent sur le verbe « regarder », comme on peut vérifier dans l'enchaînement implicitement évoqué (2):

(2) *je marche en regardant à droite, à gauche et parfois à l'arrière, donc je vois ce que je n'avais jamais vu*, compris comme concrétisant l'aspect décalé REGARDER DC SENTIR

Bien que le temps grammatical de cet extrait du poème soit le présent – sécurisant le mode énonciatif du *conçu* –, le ton ici est essentiellement *factuel*. Selon les conclusions de Carel (2018), à partir de l'étude du poème *Nuit de relève* de Marc de Larréguy, les énoncés dans le *mode du conçu* et dans le *ton du reportage*, par exemple, évoquent une concrétisation dans le *présent* et dans le *je*. Ainsi, la principale différence entre Fernando Pessoa et Marc de Larréguy est que le *ton factuel* de Pessoa est simple et concrétise l'aspect REGARDER DC SENTIR, inscrit dans la signification du verbe « regarder ». C'est donc une différence discursive qui

se révèle dans et par la nature même argumentative de la langue.

Le processus interprétatif des vers suivants (de 7 à 12) – notamment dans le même *mode du conçu* et sur le même *ton factuel* de la section précédente – tend à évoquer un enchaînement implicite du type de (3), comme on peut le voir :

(3) *je sais garder en moi l'enchantement d'un nouveau-né, donc je me sens renaître, à chaque instant, dans la sereine nouveauté du monde*, comprise comme concrétisant l'aspect décalé GARDER L'ENCHANTEMENT ENFANTIN DC SE RENOUVELER

Cette analyse nous permet de vérifier que l'extrait en question demande un effort d'interprétation significatif, surtout si nous le comparons à l'extrait précédent. Par conséquent, il est nécessaire d'effectuer un décalage plus expressif de l'enchaînement vers l'aspect afin que la signification linguistique présente soit effectivement accessible à l'allocutaire. De ce phénomène linguistico-discursif révélé ici, on peut conclure que plus la manière d'expression du contenu dans le discours est chargée de la singularité du locuteur, plus la lecture effectuée par l'allocutaire doit être réfléchie. Ce n'est que de cette façon – au moyen du décalage – que l'on accède à la signification des mots et que l'interprétation discursive peut être réalisée avec succès.

Contrairement aux deux extraits précédents (2-6 et 7-12) – dont le sens global est observé dans un seul enchaînement – la représentation du sens construite dans le troisième extrait du poème (des vers 13 à 19) doit prendre en compte les significations des mots « voir », « penser », « être » et « sentir », qui sont des termes fondateurs des enchaînements (4) à (10) :

(4) *je vois le monde, donc je le crois* (implicite-ment évoqué)

(5) *je vois une marguerite, donc je la crois* (implicite-ment évoqué)  
VOIR DC CROIR (pas décalé)

(6) *penser, donc ne pas comprendre le monde* (explicitement évoqué)

PENSER DC NEG-COMPREDRE (pas décalé)

(8) *penser, donc être malade des yeux* (explicitement évoqué)  
PENSER DC NEG-VOIR (décalé)

(7) *être dans le monde, donc ne pas penser* (implicite-ment évoqué)

(9) *être dans le monde, pourtant ne le regarder qu'avec un accord* (implicite-ment évoqué)  
ETRE AU MONDE DC JUSTE ETRE D'ACCORD (pas décalé)

(10) *je n'ai pas de philosophie, donc j'ai des sens* (évoqué implicite-ment)  
NEG-PENSER DC SENTIR (pas décalé)

Les enchaînements évoqués de cet extrait du poème (vers 13 à 19) présentent des comportements énonciatifs distincts. D'une part, (4), (5) et (10) contiennent le *je* au *présent*, de ce fait nous défendons la thèse selon laquelle ils constituent des argumentations énonciatives sur un *ton factuel*, sur le *mode du conçu*. En revanche, les enchaînements de (6) à (9) se développent sur un *ton factuel*, sur le *mode du trouvé* ; par conséquent, ne constituent pas des argumentations énonciatives. C'est aussi ce qui se passe dans le passage qui clôture le poème (vers 20-24), comme on peut le vérifier :

(11) *je parle de la Nature, pourtant je ne sais pas ce que c'est* (évoqué explicitement)  
PARLER DE X PT IGNORER X (pas décalé)

(12) *je ne connais pas la Nature, donc je l'aime* (explicitement évoqué)  
IGNORER DC AIMER (pas décalé)

(13) *aimer, donc rien à savoir* (explicitement évoqué)

(14) *aimer, donc être innocent* (explicitement évoqué)  
AIMER DC ETRE INNOCENT (pas décalé)

(15) *être innocent, alors ne pas penser* (explicitement évoqué)  
ETRE INNOCENT DC NEG-PENSER (pas décalé)

En tenant compte du fait que les enchaînements (11) et (12) contiennent la présence explicite du *je* – constituant des argumentations énonciatives sur le même *mode du conçu* et sur le même *ton factuel* du reste du poème – les enchaînements (13), (14) et (15) sont les trois sur le

*mode du trouvé*, sur le *ton factuel*. Par conséquent, ce ne sont pas des argumentations énonciatives.

### 3.2 Analyse d'un fragment du *Livre de l'inquiétude* par Bernardo Soares (G. C.)

*Surge dos lados do oriente a luz loura do luar de ouro. O rastro que faz no rio largo abre serpentes no mar.*

Le *Livre de l'inquiétude* par Bernardo Soares est une œuvre posthume et inachevée. Dans sa structure Le *Livre de l'inquiétude* est un *Zibaldone* à la manière de celui de Giacomo Leopardi – un recueil varié de pensées, aphorismes, fragments littéraires. Ce qui est aujourd'hui publié sous le titre *Livre de l'inquiétude* par Bernardo Soares est un ensemble de textes, plus ou moins courts, qui – malgré les efforts de reconstitution du corpus – suit un ordre assez aléatoire. Sa richesse est égale seulement à son extrême raffinement.

La traduction de ce passage, à la fois extrêmement simple et terriblement complexe, pose tout un tas de problèmes.

La traduction standard est la suivante:

*À l'est, la lumière blonde du clair de lune d'or naît. La trace qu'elle laisse dans le fleuve large ouvre des serpents dans la mer.*

Cette traduction est tout à fait possible et cohérente. Un traducteur qui traduirait ainsi ferait, selon l'opinion commune que l'on rencontre sur l'art et la science de la traduction, un choix précis : d'être littéral.

Personnellement, nous refusons l'idée selon laquelle les mots auraient un sens littéral et un sens figuré. La signification d'un mot contient un nombre plus ou moins élevé de traits sémantiques, que la Théorie des Blocs Sémantiques qualifie de «schémas». Ces schémas constituent la signification du mot. Or, tous ces schémas ont le même statut, hors contexte et en contexte : il n'y en a pas certains qui seraient plus proches de *la lettre* du mot, et d'autres qui s'en éloigneraient, qui iraient plutôt vers un emploi figuré où on dit *x* pour signifier *y*.

Refuser la dichotomie sens littéral/sens métaphorique signifie refuser la croyance en un «vrai sens». D'après nous, il n'y a que des choses que la signification des mots permet de dire, et des choses que la signification d'un mot ne permet pas de dire, sous peine de devenir incompréhensible.

Néanmoins, nous nous rendons compte que traduire c'est, entre autres, réorienter la lecture que le lecteur fera du texte. Face à la nécessité de trancher – intrinsèque à son activité même –, le traducteur doit très souvent décider d'une part ce qu'il veut que les nouveaux mots du texte continuent de signifier ; et d'autre part ce qu'il veut que ces nouveaux mots ne disent plus par rapport aux mots du texte original.

Or, disons-le tout de suite, toute traduction en français nous fera perdre ici quelque chose d'essentiel. Toutefois, avant d'arriver à indiquer ce que les nouveaux mots français ne permettent plus d'entendre, qu'est-ce que les mots du texte de Pessoa permettent de dire ?

Dans notre analyse, on opposera aux lectures traditionnelles – de nature référentialiste – une lecture guidée par la TBS.

Concentrons-nous immédiatement sur le premier mot du fragment : *surge*. *Surge* peut être deux choses en portugais : le présent de l'indicatif de la troisième personne du singulier du verbe *surgir* ou l'impératif de la deuxième personne du singulier. Ici, *surge* a comme sujet grammatical *a luz loura* : il s'agit donc d'un présent de l'indicatif.

*A luz surge*. Mais, en fait, qu'est-ce que fait la lumière ? *Surgir* a trois acceptions principales : a) *apparaître* ; ou *se lever*, dans le cas du soleil (ex. *O Sol surge no horizonte* – «Le soleil se lève à l'horizon») ; b) *sortir*, dans des expressions comme *surgir de doença* (littéralement «sortir de la maladie», donc «guérir») ou *surgir de perigos* («sortir d'une situation de danger», donc «échapper aux dangers») ; c) (NAUTIQUE) *accoster*.

Que fait la lumière dans le fragment de Pessoa ? Du moment qu'il s'agit de *a luz [...] do luar*, elle pourrait se lever ; c'est d'ailleurs le seul choix de traduction que nous avons trouvé jusqu'ici dans les différentes éditions de ce fragment. *A lua surge* est

effectivement la manière dont on dit en portugais que la lune se lève ; sa lumière participerait alors, par extension, à ce mouvement : ici ce ne serait pas la lune qui se lève, mais «la lumière du clair de lune».

Pour l'instant, acceptons cette lecture ; et continuons dans la lecture qui en découle. Où se lève la lumière de ce clair de lune ? *Dos lados do oriente*. En vrai, la lune se lève à l'est ; la lumière du clair de lune se lèverait elle aussi à l'est. Au bonheur des référentialistes et des stylisticiens, qui verraient une description du monde bien détaillée.

Quant à sa physionomie, cette lumière est *loura*, «blonde», et le clair de lune est, à son tour, *de ouro*, «d'or». Pour un stylisticien, dans le passage on retrouverait à la fois du (style) descriptif et une figure de rhétorique : de l'adjectivation (*loura*, *de ouro*) et de l'allitération (de la consonne *l*, et des voyelles *u* et *o*).

Toujours en suivant cette lecture, passons maintenant à la deuxième phrase du fragment : *O rastro que faz no rio largo abre serpentes no mar*. Les problèmes, là, commencent alors à faire surface.

*Fazer um rastro* signifie en portugais «laisser une trace, une traînée». Qui laisse cette «trace» dans le fragment ? Toujours *a luz*.

Cette trace est laissée *no rio largo*, «dans le fleuve large». Cette dernière est la traduction courante. Mais rien n'empêche que, en inversant le nom et son adjectif, on puisse traduire «dans le large fleuve» – on reviendra bientôt sur ce choix et ses conséquences sémantiques.

On arrive enfin à la conclusion du fragment : *O rastro que [a luz] faz no rio largo abre serpentes no mar*, et là, une chose est certaine : si on reste du côté d'une lecture référentielle ou stylistique, tout ce qu'on peut comprendre de ce passage, et affirmer à propos de lui, c'est que nous sommes en présence d'une figure : la métaphore.

Mais, à la limite, cette lecture peut donner une réponse à *serpentes* ; non pas au verbe *abre*, *abrir*. Là, même la figure de la métaphore et l'emploi figuré qu'elle fait des mots se taisent : on ne comprend vraiment plus le sens de ce choix lexical – *abrir serpentes*.

Maintenant, recommençons dès le début, et essayons de sortir des lectures référentielles et de la stylistique. Essayons surtout de faire entendre la richesse du texte, et d'arriver à en comprendre à la fois le sens et les nuances. Nous le rappelons : nous nous proposons de pouvoir rendre compte *et* du sens local des mots et des locutions – leur signification, et quels schémas de celle-ci sont à l'œuvre à chaque endroit du fragment – ; *et* du sens global du texte.

Commençons par le sens du verbe qui ouvre ce fragment : *surge*, *surgir*. Nous avons souligné que ce verbe signifie certes *apparaître*, *se lever* ; mais aussi, dans le lexique marin, *accoster*. Remplaçons alors *se lève* par *accoste* : *la lumière accoste*.

Au premier abord ce choix peut paraître curieux. Mais faisons l'effort d'entendre ce que le reste du texte devient, si l'on fait ce type de choix. Nous avons maintenant «la lumière accoste» *dos lados do oriente*. Avant nous traduisions par «à l'est», car nous étions dans une vision fondée sur le recours à la référence. Mais, à bien voir, cette traduction référentielle finissait, afin de rester référentielle, par trahir sa propre âme. Certes, *oriente* devenait le très cardinal «à l'est», mais le sens de l'expression *dos lados de* était un peu étiré, car normalement on s'attendrait à entendre *do lado do oriente*, au singulier ; et non pas *dos lados do oriente*, au pluriel.

Une fois mise au pluriel, l'expression – *dos lados de* – ne signifie plus vraiment «côté est», donc «à l'est» tout court. Elle fait par contre entendre quelque chose de semblable à l'expression *de todos os lados*, qui elle signifie «partout», «aux quatre coins». Cela vient aussi du fait qu'en portugais les expressions qui emploient *lado* l'emploient très majoritairement au singulier. Il est très rare de tomber sur des expressions où le mot *lado* est employé au pluriel ; parmi celles-ci on rappelle *de todos os lados* et *de ambos os lados* («des deux côtés»).

Mais ici, il y a même plus ; car, ce pluriel très inattendu – *dos lados* – pousse le lecteur à reconsidérer aussi ce qui suit, à savoir (*do*) *oriente*. Comme on le soulignait, l'expression géographique du point cardinal devrait normalement se faire avec le mot *lado* au singulier :

[1] Do lado de oriente.

Deux questions s'ouvrent alors : a) pourquoi le mot *lado* se trouve au pluriel (*lados*) ?; b) comment interpréter le mot *oriente* – veut-il encore dire *est* ?

Le rapport entre les deux est crucial. *Do lado de oriente* aurait signifié à l'est ; mais la présence du pluriel (*dos lados*) nous oblige non seulement à reconsidérer l'expression *dos lados*, mais aussi le sens de *oriente*. Une indication interprétative vient de ce que signifie *lados*, c'est-à-dire *flancs*. Il y a notamment une expression portugaise qui sert de clé de voûte:

[2] Os lados da colina.

Cette expression signifie *les flancs de la colline*.

Qu'est-ce que nous entendons donc grâce à l'expression *dos lados do oriente* ? Nous entendons:

[3] *Les flancs de la ville*.

Mais, comme nous disions tout à l'heure, le pluriel *dos lados* fait entendre non pas «du côté de», mais une autre expression qui est *de todos os lados* «partout, aux quatre coins» ; nous pouvons maintenant rajouter que, grâce à la combinaison de tous les éléments que l'on vient d'énumérer, ce qu'il faut comprendre ici, c'est :

[4] Sur toutes les collines de la ville

donc

[5] Partout sur la ville.

Précisons maintenant quelques points.

Commençons par la présence de la préposition *dos* dans l'expression *dos lados de*. Même si en dernier ressort nous interprétons *surge* comme étant «accoste», et non pas «se lève», la préposition reste celle associée au verbe *se lever*: *dos (lados)*. La préposition associée à *accoster* aurait été en portugais *nos (em + os)*.

Voici les deux exemples banals (issus de la langue ordinaire, et grammaticalement au singulier)

qui servent de base à Pessoa pour construire le passage, lexicalement très complexe, que nous sommes en train de regarder:

[6] A lua surge do lado do oriente («la lune se lève à l'est»).

[7] O barco surge no porto («le bateau accoste dans le port»).

La préposition reste celle du verbe *se lever*; mais la syntaxe n'est que partiellement celle des emplois ordinaires (il garde la préposition *do*, mais il remplace son emploi ordinaire au singulier avec un emploi inattendu au pluriel).

Précisons aussi deux autres points. Le premier: comment apparaît le mot *Lisboa* dans le texte? Le deuxième: qu'est-ce que ce mot exprime?

Le mot *Lisboa* – grammaticalement, un nom propre – n'est pas présent dans le fragment ; toutefois, sa signification intervient dans la construction du sens. La signification du mot *Lisboa* contient *colinas* (au pluriel) ; et ce mot, bien qu'absent dans le texte, est disponible infratextuellement. Étant physiquement absent dans ce fragment, le mot *Lisboa* ne peut pas être présent dans la phrase ou dans la période argumentative en tant que terme constitutif<sup>3</sup> ; cependant, ce mot et sa signification sont disponibles infratextuellement dans *Le Livre de l'inquiétude*.

Dans ce fragment, Pessoa évoque le mot *Lisboa* grâce à la présence, dans le texte, du mot *lados*. Dans le fragment, *lados* évoque *colinas* et, par là, *Lisboa*.

Le mot *Lisboa* parcourt toute l'œuvre de Pessoa, le *Le livre de l'inquiétude* ; et une partie de la signification de *Lisboa* – l'élément *colinas* – se balade dans le fragment et contribue à la construction du sens. Donc, grâce au mot *Lisboa* on peut, dans le mot *lados*, entendre *colinas*.

Une précision de sémantique comparative. Dans notre analyse, nous faisons l'hypothèse que le mot *Lisboa* contient l'élément *colinas*. Cette considération est certainement vraie et vérifiable chez les lusophones du Portugal : pour le lusophone

<sup>3</sup> À ce propos, se référer l'article de Carel publié dans ce même numéro.

portugais le mot *Lisboa* évoque bien *colinas*. Les lusophones du Brésil, par contre, pourraient ne pas associer *Lisboa* et *colinas*: dans ce cas-là, on aurait une différence entre le portugais du Portugal et le portugais du Brésil.

Mais, pour revenir à notre problème référentiel, *orienté* ne nous fait pas entendre *Lisbonne*; *orienté* est une marque purement énonciative. Ce qui avait l'air d'être la plus classique des descriptions du monde se révèle en fait une énonciation. *Orienté* nous dit qu'il y a un point de vue; quelqu'un qui regarde et qui dit, en disant *orienté*, *je regarde*.

Toutefois, *orienté* n'est pas le seul élément énonciatif; bien au contraire. Le verbe qui ouvre le fragment, *surge*, est lui aussi énonciatif: il ne décrit rien du tout, il est là pour faire entendre:

[8] Je regarde la lumière blonde du clair de lune d'or (...).

*Je regarde* n'est bien sûr pas une manière d'attribuer la propriété de regarder à *je*; *je regarde* dit qu'il y a un *je* qui est en train de regarder, marque la présence d'un locuteur.

Une précision: *surge* exprime *regarder* (*guardar*); *dos lados de* évoque, par contre, *voir* (*ver*). *Dos lados de* fait entendre *là-bas* (*lá abaixo*), oblige le regard à aller loin, à chercher du regard.

Enfin, *a luz loura do luar de ouro* introduit le dernier élément de l'énonciation, à savoir le ton sur lequel le locuteur parle. Celui-ci énonce *en chantant* que:

[9] La lumière blonde du clair de lune d'or se répand partout sur la ville.

Les allitérations (de la consonne *l*, et des voyelles *u* et *o*) sont là pour nous dire ça, tout comme la répétition de *loura* et *ouro*. «Blonde» et «d'or» seraient redondants s'ils étaient descriptifs, mais leur rôle ici est de créer ce rythme chantant qui établit le ton de l'énonciation.

Il n'y a qu'un élément qui manque, désormais, et c'est l'adverbe *lentement*:

[10] La lumière blonde du clair de lune d'or se répand lentement partout sur la ville.

D'où sort *lentement*? Il vient d'*accoster*, car ce verbe évoque l'élément «lenteur», le fait de «se déplacer lentement». La signification d'*accoster* contient en effet le schéma:

[11] BOUGER LENTEMENT DC ATTEINDRE.

Par le choix de ce verbe, «accoster», le locuteur explique non seulement qu'il voit la lumière du clair de lune comme «entrant» dans la ville; il précise aussi la façon dont la lumière se pose sur Lisbonne: lentement.

Nous pouvons maintenant passer à la deuxième phrase du fragment: *O rastro que faz no rio largo abre serpentes no mar*. Avouons-le sans réticences: dans tout le fragment, l'expression qui a le plus attiré notre attention, c'était *fazer o rastro*, «laisser la trace». C'est cette expression qui nous a invité à reconsidérer le sens du verbe *surgir*, et qui a donc orienté en dernier ressort notre interprétation du texte. Pourquoi? Parce que dans *fazer o rastro* ce qui est dit *linguistiquement*, c'est que c'est «derrière, et non devant».

*A luz faz um rastro porque ela surge*, «la lumière laisse derrière elle une trace parce qu'elle accoste, se dirige en direction de la ville»:

[12] A luz surge portanto faz um rastro.

C'est donc l'expression *fazer o rastro*, combinée avec la suite *abre serpentes no mar*, qui montre la lumière comme «entrant en ville».

Mais cette entrée en ville a un caractère particulier. Elle évoque non seulement, comme nous avons vu plus haut, l'idée de lenteur; mais aussi l'idée d'abri. Le côté «protection» de cette arrivée en ville est évoquée grâce à l'emploi du verbe *abrir*. Dans le poème, si la trace *abre (serpentes no mar)*, «laisse sortir» les serpents dans la mer, c'est parce que quelqu'un – la lumière – est entré. L'ouverture vers la mer – vers l'extérieur – est ce qui permet l'entrée à l'intérieur de la ville.

*Abrir* nous fait entendre par écho *voltar*; et *voltar* exprime ici l'aspect

## [13] RENTRER DC ÊTRE À L'ABRI.

Ce schéma, notons-le, vient aussi de la signification d'«accoster». À cet égard, les significations de *abre* et de *surge* participent à la construction de la même idée, celle d'abri.

Résumons et précisons quelques points. *Entrer* (*entrar*) vient de la signification de *surgir* entendu comme *accoster*. Mais *entrar* (*entrar*) se transforme en *reentrar* (*reentrar*) au moment (textuel) où le mot *ouvre* (*abre*) apparaît. L'idée d'"abri" exprimée par *reentrar* apparaît à ce moment-là. Avant, elle n'était pas encore présente, parce que *entrar* n'exprime pas l'élément "abri". Seulement *reentrar* exprime "abri" ; donc, c'est seulement au moment où *entrar* se transforme en *reentrar* grâce à l'emploi du verbe *ouvre* que l'idée d'"abri" se manifeste.

Continuons. Si la lumière, en accostant, se dirige en direction de la ville, elle laisse derrière elle – dans le large fleuve – une trace d'écume qui, une fois l'embouchure atteinte, se propage, étincelante : les serpents.

[14] A luz surge na cidade portanto o seu rastro abre serpentes no mar.

L'expression *no rio largo* est énonciative, en cela qu'elle signale que le locuteur regarde quelque chose de familier.

Le locuteur ne découvre pas que le fleuve est large. Il *redécouvre* que le fleuve est large : le locuteur rencontre à nouveau le fleuve qu'il connaît – et le reconnaît.

Ce n'est pas tout. Le locuteur voit le fleuve "large" car il le regarde : le fleuve est "large" parce que "vu". Le fait de dire que le fleuve est "large" rappelle, une fois de plus, qu'il y a un locuteur qui regarde le fleuve.

Le choix d'écrire *rio largo* (*fleuve large*), au lieu de *largo rio* (*large fleuve*), est significatif. Avec *largo rio* on n'entendrait plus le regard porté sur le fleuve. À titre de compréhension, prenons un exemple : celui de l'épithète. Dans le cas de l'épithète "*Le rusé Ulysse*" on n'a pas besoin de regarder Ulysse pour découvrir qu'il est rusé. De la même manière, dans le fragment,

on n'a pas besoin de regarder le fleuve pour savoir qu'il est large.

Avec *rio largo*, le locuteur dit reconnaître le fleuve. Dans le texte de Pessoa, le locuteur vit le plaisir de la familiarité. *Rio largo* est une marque de la proximité énonciative qui existe entre le locuteur et ce qu'il dit regarder. *Rio largo* indique une proximité ; une proximité qui se fait grâce aux mots : une intimité.

Le locuteur reconnaît *son* fleuve ; et, avec le fleuve, la ville, *sa* ville : Lisbonne. Cette proximité se fait par les mots : *largo* appartient à la signification du mot – qui est, comme le mot *Lisboa*, un nom propre – *Tejo* ; et, de cette manière-là, *Tejo* évoque à nouveau le mot *Lisboa*, parce que les significations des deux mots *Tejo* et *Lisboa* partagent le même trait sémantique *largo*.

Un effet d'écho se crée aussi entre cette sensation de familiarité et le verbe *reentrar*. Avant, nous avons affirmé que, grâce à l'emploi du verbe *ouvre*, *entrar* se transforma en *reentrar*. La lumière rentrait en ville, dans cette ville – *Lisboa* – qui, dans sa signification contient le trait sémantique *luz* (*luz*). Le locuteur regarde la lumière *reentrar* et reconnaît cette lumière : c'est la lumière de sa Lisbonne.

En résumant, la signification de *Lisboa* présente comme traits sémantiques *colinas* et *rio largo*, mais elle contient aussi *luz*, *loura* et *ouro*. Donc, on peut affirmer que ce fragment de Pessoa développe une bonne partie de la signification du mot *Lisboa*. Le fragment peut être vu comme un long développement de la signification du mot *Lisboa* – mot physiquement absent du texte, mais disponible grâce à l'intertexte, aux dynamiques intertextuelles.

Passons maintenant à la conclusion du fragment, *abre serpentes no mar*.

Commençons par le mot *serpentes*. D'un côté, *serpentes*, introduit dans le tableau que Pessoa est en train de peindre, un côté remuant, onduleux (comme dans l'adjectif *serpentin*) – et par là dansant ; de l'autre, le mot *serpentes* évoque le trait "danger".

En même temps, dans le fragment, existe quelque chose qui éloigne l'élément "danger", évoqué par *serpentes*. Sur Lisbonne se pose un silencieux

sentiment d'abri et de protection. On ne rencontre aucune trace de ce "danger" que le mot *serpentes* devrait exprimer. Qu'est-ce qui a éloigné les *serpentes* ? Où est passé le "danger" ?

D'un point de vue lexical, c'est le verbe *ouvir* (*abrir*) qui introduit les éléments "abri", "accueil", "abriter" ? Lexicalement, le mot *ouvir*, avec ses idées d'"abri" et de "protection", est plus fort que le mot *serpentes*, avec son idée de "danger". Ainsi, *ouvir* transforme *serpents* en *serpentin*.

Dans le passage, on doit entendre le verbe *ouvir* comme étant *laisser sortir* (*deixar sair*). De sorte que la phrase *O rastro que faz no rio largo abre serpentes no mar* se transforme en *O rastro que faz no rio largo deixa sair serpentes no mar*. Ainsi, on comprend pourquoi, grammaticalement, le verbe *ouvir* est employé comme verbe transitif : dans le texte la trace n'ouvre pas à *quelque chose* ; la trace ouvre *quelque chose* (*des serpents*).

En même temps, qui laisse sortir les serpents dans la mer, et comment ? C'est la lumière qui, *entrant* en ville, *laisse sortir* les serpents dans la mer. La lumière s'abrite en ville et, ainsi faisant, protège Lisbonne en transformant *serpents* en *serpentin* : de la signification de *serpents* ce qui est éloigné, mis en arrière<sup>4</sup>, c'est l'élément "danger".

En synthèse, ce que la lumière fait, c'est, d'un côté, s'abriter en ville ; de l'autre, protéger la ville grâce à son arrivée. Une arrivée qui *laisse sortir des serpents dans la mer* (*deixa sair serpentes no mar*), et qui transforme les serpents dans un mouvement, dans une danse.

Le mot *serpents* fut transformé en *serpentin* ; et de la signification de *serpentin* ce qu'on emploie sont les éléments "remuant", "onduleux" – et par là "dansant". Dans le fragment, un dialogue s'ouvre entre ce que le locuteur regarde et le ton sur lequel il *dit* ce qu'il est en train de regarder. Un écho se crée entre la parole chantante du locuteur et l'univers dansant qu'il dit regarder.

Nous l'avons souligné : dans son poème Pessoa n'a de cesse de multiplier les éléments

énonciatifs. Le poète nous dit voir. Plus précisément, il nous dit voir un monde qui bouge ; et qui, en bougeant, exprime un rythme : sa voix s'accorde alors avec ce rythme.

Grâce à l'énonciation, le poète nous prévient de son regard, et nous invite à l'emprunter. Au niveau des images, c'est une longue, complexe et détaillée chorégraphie que le lecteur a sous ses yeux. Dans ses oreilles, un chant retentit : c'est Pessoa qui siffle un air qui est à la fois gai et mélancolique...

... *L'acuité douloureuse de mes sensations, alors que ce que je ressens est de l'allégresse; l'allégresse de l'acuité de mes sensations, alors que ce que je ressens est de la tristesse.*

Finalement, on pourrait donc très bien voir le fragment comme une longue concrétisation d'un aspect qui serait le suivant (et qui résumerait le sens global du poème):

[15] L'UNIVERS DANSE DC MOI, JE CHANTE.

En conclusion, un fragment comme celui que nous avons disséqué ici suscite de nombreuses questions, à la fois de nature linguistique et stylistique, dont deux majeures.

La première question est celle du descriptif. Dans notre article nous avons refusé l'idée selon laquelle un fragment comme celui-ci aurait un caractère éminemment descriptif. Point après point, nous avons montré que tous les éléments que l'on pourrait qualifier de «descriptifs» ne le sont pas en réalité ; ces éléments ont dans le texte des tout autres fonctions, bien plus fines et complexes que celles que les théoriciens du descriptif leur reconnaîtraient.

Une dernière réponse reste à fournir, cette fois-ci par rapport aux figures de rhétorique ; et plus précisément par rapport à la métaphore – nous avons là la deuxième question majeure. Dans ce fragment il y a deux éléments qui pourraient être qualifiés de «métaphores» par les stylisticiens.

Le premier est *surge*. Bien sûr : si on lit *surge* comme étant «se lève», le problème n'existe plus. Mais dans le cas où l'on traduirait *surge* par «accoste», la question se poserait : y a-t-il

<sup>4</sup> À ce propos, se référer à l'autre article de Christopulos présent dans ce numéro.

métaphore ? Rendons claire une chose : toutes les théories de la métaphore proposées jusqu'à nos jours impliquent l'existence d'une dichotomie fondamentale, celle qui oppose le sens littéral et le sens figuré.

Nous – rappelons-le – refusons cette dichotomie ; d'après nous il n'y a qu'un sens : celui qui est produit à partir des éléments de la signification des mots (nous laissons ici la syntaxe de côté, car la métaphore est un fait lexical et non pas syntaxique). Certes, il y a différentes façons de manier les éléments de la signification des mots : on peut en effet créer du sens en exploitant ces éléments (totalement ou partiellement) ou en les niant (totalement ou partiellement) ; on peut en garder une partie (que l'on exploite), tout en laissant les autres intacts ; on peut les employer de manière indirecte, en effectuant une mise à distance, et ainsi de suite. Mais le sens est un, et il vient toujours des mots (et de la syntaxe, que nous ne prenons pas en compte ici).

Regardons maintenant *surge*. Bien sûr, dans le monde, la lumière ne fait pas ce que les navires font. Mais cette remarque purement référentielle suffit-elle à nous faire dire que «la lumière accoste» est une métaphore ? Admettons pour un instant que cela soit une métaphore. Qu'est-ce que nous apprend le fait de qualifier de «métaphore» «la lumière accoste» ? Rien de plus que ce qu'on savait déjà. Par contre, ce constat – «c'est une métaphore» – nous oblige à conclure que «la lumière accoste» ne signifie pas «la lumière accoste».

Cette conclusion est précisément ce contre quoi nous nous battons. «La lumière accoste» ne signifie pas quelque chose d'autre que «la lumière accoste» ; elle signifie ce que ces mots, mis dans cet ordre précis, signifient. Le sens que cet énoncé peut prendre selon le contexte linguistico-lexical dans lequel il est placé peut se paraphraser de multiples manières ; mais ce que cet énoncé signifie ne va pas au-delà de ce que les mots qui le composent signifient.

«Accoste» amène ici une partie de sa signification – les schémas ACCOSTER DC BOUGER LENTEMENT et RENTRER DC ÊTRE À L'ABRI. Dans le passage, la lumière est vue non seulement

comme s'abritant en ville, mais aussi comme rentrant lentement. Voici le sens de l'énoncé dans le passage ; voici son origine. Le sens vient des mots, qui ne signifient qu'eux-mêmes. «La lumière accoste» ne signifie que «la lumière accoste», dans le mesure où tout ce qui intéresse au niveau sémantique vient de la signification des mots employés. Il n'y a pas de sens littéral et de sens figuré ; il n'y a qu'un sens : celui produit à partir de la signification des mots utilisés. Et – plus important encore – la signification des mots est amenée en tant que telle. On ne dit pas X pour signifier Y, comme le voudrait les différentes théories de la métaphore ; on dit X et on signifie X. Le sens vient de la signification de X, de ce qui est dit : des mots que l'on choisit. On ne veut rien signifier *d'autre* ; on ne veut signifier que ce que l'on dit, les mots qu'on emploie. X étant ce que l'on dit *littéralement*, tout vient de la signification de X. Admettons-le : dans X il y a déjà de quoi se prendre à la lettre...

Le même discours s'applique à l'autre endroit du texte que l'on qualifierait traditionnellement de «métaphore» : *O rastro [...] abre serpentes no mar*. Nous avons déjà décrit en détails ce que chacun des éléments lexicaux de cet énoncé fait au niveau de la construction du sens. Ici encore, tout ce qui est produit au niveau du sens vient de la signification des mots, et des relations et effets que ces significations nouent et produisent ensemble. X – *O rastro [...] abre serpentes no mar* – est dit ; X ne signifie que X. Tout le sens vient des éléments dont X est formé.

Et quant à ceux qui s'attachent aux théories de la métaphore non pas pour le goût philosophique de la dichotomie, mais pour un pur souci de référentialisme... nous reportons le débat ainsi : peut-être dans le monde les traces n'ouvrent pas de serpents dans la mer ; néanmoins, à force de se répéter cet énoncé, on finit par y entrevoir quelque chose. Et ceci participe aussi de la dynamique du monde : la foi qu'on a dans ce dont on croit s'être aperçus.

## Conclusion

G. C.

Les études ici présentées partagent, entre autres, les mêmes outils descriptifs et analytiques. Ces outils sont majoritairement les outils fournis par la Théorie des Blocs Sémantiques (TBS) élaborée par Marion Carel.

Les outils proposés par la Théorie des Blocs Sémantiques sont particulièrement efficaces pour ce qui est du traitement des textes – et peut-être plus encore dans le cas de ces textes qui peuvent être extrêmement complexes dans leur construction et dans leur structure : à savoir, les textes littéraires.

À la différence d'autres théories descriptives et/ou analytiques – par exemple la théorie de l'isotopie, lancée par Greimas et continuée par Rastier –, la TBS n'insiste pas sur la notion de "répétition". D'après la TBS, un texte cohésif n'est pas un texte cohésif parce que certains traits sémantiques se répètent tout au fil du texte. En vue de sa cohésion, dans un texte on peut très bien retrouver non pas les mêmes traits, mais les différents traits d'un même mot. De plus, ce mot pourrait, lui, être absent du texte : ce n'est pas pour autant que le texte deviendrait incompréhensible<sup>5</sup>.

Dans une perspective TBS, un texte – et encore plus un texte littéraire – n'est pas non plus un amas de figures de rhétoriques qui imposerait au lecteur non pas une lecture, mais un véritable décryptage. Le texte présente – explicitement ou implicitement – des mots ; et tous ces mots, assemblés, créent ensemble un sens qui vient de leur contenu sémantique. Les mots d'un texte sont là pour *signifier*, et non pas – simplement – pour *faire style*.

Une des qualités majeures de la Théorie des Blocs Sémantiques est d'allier, en vue d'une compréhension globale du texte, la notion de "décodage" et celle d'"interprétation"<sup>6</sup>. Aussi bien dans le cas du "décodage", que dans celui de l'"interprétation", une notion centrale reste celle de

paraphrase argumentative. Or, comme l'affirme Carel, tout énoncé peut être paraphrasé par des enchaînements argumentatifs. C'est alors avec une réflexion sur cette notion – si importante pour la TBS – que nous souhaitons conclure notre article.

Dans le cadre de la Théorie des Blocs Sémantiques, les enchaînements argumentatifs sont, certes, un élément fondamental de toute compréhension – aussi bien au niveau de l'énoncé qu'au niveau des périodes argumentatives sur lesquelles un texte se répartit. Mais les enchaînements argumentatifs jouent un autre rôle, à nos yeux tout aussi important que celui de permettre au lecteur de comprendre. Ce rôle consiste à garder intacte la complexité du texte.

Les enchaînements argumentatifs sont cette étape intellectuelle dans laquelle le lecteur, sans vouloir immédiatement arriver à la compréhension globale du sens – compréhension qui est toujours de nature doxale –, hésite parmi les mots du texte. Les enchaînements se situent déjà à un niveau "intellectuel", car nous ne sommes plus uniquement dans le ressenti : en partie, l'effort herméneutique a déjà été lancé. Sauf que, au lieu de passer *aux mots qui expliqueront le sens des mots du texte*, le lecteur restent encore parmi les mots *du texte*.

La nature de cette hésitation est celle que le lecteur partage avec le voyageur. Le voyageur est perpétuellement en train d'hésiter entre le choix de rester – de rester encore un peu – et la possibilité de repartir. Le lecteur vit ce même sentiment. Faut-il repartir, et même se hâter, en direction de la fin de notre voyage herméneutique ?

Que la réponse à cette dernière question soit «oui» ou «non», le lecteur, comme le voyageur, savent que la beauté d'un voyage est de toujours pouvoir revenir à un endroit que nous avons quitté. Ça c'est le plus beau sens du voyage, de tout voyage. Non pas arriver, ou rajouter une étape ou une escale ; mais revenir. Le sens profond du *νόστος* est *revenir*, et non pas *rentrer*. L'intimité de toute nostalgie est dans le *retour*, et non pas dans la *rentrée*.

Voici alors le rôle des enchaînements dans le cadre de la Théorie des Blocs Sémantiques : assouvir

<sup>5</sup> Pour plus d'informations en ce sens, G. Christopoulos, (2018) « Au-delà de l'isotopie », SHS Web of Conferences, vol 46, article n°06004, 6<sup>ème</sup> Congrès Mondial de Linguistique Française, <https://doi.org/10.1051/shsconf/20184606004>.

<sup>6</sup> Se référer toujours à l'article de Carel publié dans ce même numéro.

notre nostalgie, restituer à l'exégète son âme de voyageur. Nous sommes tous reconnaissants à la TBS de nous permettre de pouvoir faire cela.

## Références

- ANSCOMBRE, Jean-Claude; DUCROT, Oswald. *L'argumentation dans la langue*. Bruxelles : Mardaga, 1983.
- CAREL, Marion. *L'Entrelacement argumentatif*. Lexique, discours et blocs sémantiques. Paris : Éditions Honoré Champion, 2011.
- CAREL, Marion. Introduction. In : CAREL, Marion. (Org.). *Argumentation et polyphonie* : de Saint Augustin à Robbe-Grillet. Paris: L'Harmattan, 2012. p. 7-58.
- CAREL, Marion; DUCROT, Oswald. *La semántica argumentativa*: una introducción a la teoría de los bloques semánticos. Edición: María Marta Negroni e Alfredo M. Lescano. Buenos Aires: Colihue, 2005.
- CAREL, Marion. Signification et argumentation. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 42, n. 73, jan. 2017. ISSN 1982-2014. Doi: <http://dx.doi.org/10.17058/signo.v42i73.8579>.
- CAREL, Marion. Les argumentations énonciatives *Letrônica*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 125-143, abril-jun. 2018. Doi: <http://dx.doi.org/10.15448/1984-4301.2018.2.30475>
- CAREL, Marion. Interprétation et décodage argumentatifs. *Signo*, Santa Cruz do Sul, à paraître.
- CHRISTOPULOS, Giorgio. « Au delà de l'isotopie », SHS Web of Conferences, vol 46, article n°06004, 2018, 6<sup>ème</sup> Congrès Mondial de Linguistique Française, <https://doi.org/10.1051/shsconf/20184606004>.
- CHRISTOPULOS, Giorgio. As palavras são miradouros. Pessoa: uma aguda alegria. *Signo*, Santa Cruz do Sul, à paraître.
- DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1984.
- DUCROT, Oswald. «TopoAet formes topiques», Bulletin d.tudes de linguistique française, n22, 1988, p.1-14.
- DUCROT, Oswald. *Dire et ne pas dire*: Principes de sémantique linguistique. 3ed. Hermann éditeurs des sciences et des arts. Paris, 1991.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Écrits de linguistique générale*. Texte établi et édité par Simon Bouquet et Rudolf Engler. Éditions Gallimard. Paris, 2002.

### COMO CITAR ESSE ARTIGO

GOMES, Lauro; CHRISTOPULOS, Giorgio. Lire Pessoa. Deux études sémantiques autour de son œuvre poétique. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 44, n. 80, ago. 2019. ISSN 1982-2014. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/13721>>. Acesso em: \_\_\_\_\_ . doi: <https://doi.org/10.17058/signo.v44i80.13721>.