

## Les mots sont des belvédères.

### Pessoa: une allégresse aigue.

*Words are belvederes. Pessoa: a sharp joy*

## Giorgio Christopulos

Centre de recherches sur les arts et le langage – CRAL – EHESS/CNRS – Paris - Paris



**Résumé:** Cet article vise à observer les relations entre les mots d'un texte et sa structure syntaxique. Les phénomènes linguistiques discutés seront, entre autres, le paradoxe, les relations de mise en avant et de mise en arrière et le procès de déparadoxalisation. Il est intéressant de voir comment, selon la position grammaticale que l'on assigne aux mots d'un texte, les éléments appartenant à leur signification peuvent être mis en avant ou mis en arrière. Nous nous situons dans la tradition des recherches en sémantique argumentative – et plus particulièrement dans le courant inauguré par Marion Carel et sa Théorie des Blocs Sémantiques (TBS). Le texte analysé est un fragment du *Livre de l'inquiétude* de Fernando Pessoa.

**Mots clés:** Pessoa. Sémantique argumentative. Paradoxe. Écriture.

**Abstract:** The present article aims to observe the relations between the words of a text and its syntactic structure. The linguistic phenomena which will be discussed are, among others, the paradox, the relations of foregrounding and backgrounding and the process of "deparadoxalisation". It's interesting to see how, depending on the grammatical position we assign to words into a text, the elements of their meanings change their order of appearance: some of those elements are moved forward, while others are pushed back. We use the conceptual framework of Argumentative Semantics – especially the one described by the Theory of Semantic Blocks (TBS) by Marion Carel. The text analysed is a fragment from *The Book of Disquiet* by Fernando Pessoa.

**Keywords:** Pessoa. Argumentative Semantics. Paradox. Writing.

...A acuidade dolorosa das minhas sensações, ainda das que sejam de alegria; a alegria da acuidade das minhas sensações, ainda que sejam de tristeza.

Escrevo num domingo, manhã alta, num dia amplo de luz suave, em que, por sobre os telhados da cidade interrompida, o azul do céu sempre inédito fecha no esquecimento a existência misteriosa de astros...

É domingo em mim também...

Também meu coração vai a uma igreja que não sabe onde é, e vai vestido de um traje de veludo infante, com a cara corada das primeiras impressões a sorrir sem olhos tristes por cima do colarinho muito grande.

Le fragment s'ouvre avec un paragraphe à la syntaxe complexe ; paragraphe qui, dans sa forme, ressemble plus à une prise de note qu'un passage complètement rédigé.

Après trois points de suspension, une proposition principale nominale est suivie par une subordonnée au subjonctif présent ; à ces deux propositions font suite deux autres propositions ayant la même forme et la même relation grammaticale : une autre principale nominale et une autre subordonnée au présent du subjonctif. Les deux constructions, reliées par un point-virgule, forment ensemble une seule pensée, pensée qui semble être mise en exergue des paragraphes qui suivent, eux narrativement reliés.

Le statut de ce premier paragraphe mis en exergue sera discuté par la suite; penchons-nous pour l'instant sur son sens. La première construction est explicitable par:

[1] La puissance de mon sentir me blesse, alors que ce que je ressens est de l'allégresse.

La proposition principale de cet enchaînement exprime l'aspect:

[2] BEAUCOUP RESENTIR DC NEG SUPPORTER.

Parallèlement, la deuxième construction est explicitable par:

[3] La puissance de mon sentir me donne de l'allégresse, alors que ce que j'éprouve est de la tristesse.

L'aspect exprimé par la proposition principale est le suivant:

[4] BEAUCOUP RESENTIR DC ÉPROUVER DE L'ALLEGRESSE.

Cependant, *BEAUCOUP RESENTIR* n'a pas le même sens dans les deux enchaînements ci-dessus.

Dans le premier des deux, *BEAUCOUP RESENTIR* signifie ici un excès de ressenti, et est donc substituable tout court par *EXCÈS*.

Or, le mot excès contient dans sa signification le quasi-bloc:

[5] EXCÈS(ÂRRETER)

*Excès* contient donc, au niveau de sa signification, l'alternative même entre deux aspects :

[6] EXCÈS DC ÂRRETER

et

[7] EXCÈS PT NEG ÂRRETER

Pour revenir maintenant à notre texte, dans l'enchaînement

[1] La puissance de mon sentir me blesse, alors que ce que je ressens est de l'allégresse.

la proposition principale exprime l'aspect *EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X* (X étant les émotions que l'on ressent).

On peut alors conclure que, au niveau de l'enchaînement, ce qu'il faut entendre dans *puissance*, c'est *violence*:

[8] La violence de mon sentir me blesse, alors que ce que je ressens est de l'allégresse.

Tel n'est pas le cas dans la deuxième construction. Au niveau de l'enchaînement

[3] La puissance de mon sentir me donne de l'allégresse, alors que ce que j'éprouve est de la tristesse.

ce que nous entendons dans *puissance* n'est pas *violence*, mais *force*.

Du coup, dans l'aspect exprimé par la principale de [3], *BEAUCOUP RESENTIR DC ÉPROUVER DE L'ALLEGRESSE*, *BEAUCOUP* ne communique plus *EXCÈS*, mais *VIVEMENT, DE MANIÈRE TRÈS INTENSE*.

Dans l'énoncé:

[9] La force de mon sentir me donne de l'allégresse, alors que ce que j'éprouve est de la tristesse.

La principale exprime l'aspect JE RESSENS BEAUCOUP DC J'ÉPROUVE DE L'ALLEGRESSE. Bien que ce soit de la tristesse qu'il ressent, le fait de *beaucoup ressentir* fait sentir vivant le narrateur, ce qui signifie un sentiment d'allégresse. Quoique trouvant son origine au niveau d'un sentiment de tristesse, cette sensation de vitalité suffit à lui faire éprouver de l'allégresse.

Dans l'aspect exprimé par la principale on peut donc très bien substituer JE RESSENS BEAUCOUP avec VITALITÉ, car dans la signification de *vitalité* il y a déjà, tout entier, l'aspect suivant:

[10] VITALITÉ DC ALLEGRESSE.

Dans l'enchaînement *La puissance de mon sentir me donne de l'allégresse, alors que ce que j'éprouve est de la tristesse*, ce que la proposition principale exprime est donc l'aspect VITALITÉ DC ALLEGRESSE.

Par ailleurs, ce dernier aspect fait partie de ce que Carel appelait jadis, à un stade précédent de sa théorie, l'« argumentation externe » du mot *vitalité*.

Faisons maintenant un pas en arrière. Or, nous avons traduit et explicité le passage *...A acuidade dolorosa das minhas sensações, ainda das que sejam de alegria [ ]* par *La puissance de mon sentir me blesse, alors que ce que je ressens soit de l'allégresse*.

Cependant, le même passage aurait pu être traduit et explicité par :

[11] Bien que ce que je ressens soit de l'allégresse, mon sentir me blesse par sa puissance.

Ce type d'explicitation – tout aussi correcte, possible et pertinente que l'autre – a le mérite de faire entendre clairement l'aspect :

[12] RESSENTIR DE L'ALLÉGRESSE PT NEG SUPPORTER.

Cet aspect est évoqué par l'enchaînement tout entier, alors que l'aspect BEAUCOUP RESSENTIR DC NEG SUPPORTER n'est évoqué que par sa proposition principale.

On s'aperçoit alors que, selon que l'on mette la *puissance* en tête du groupe nominal sujet ou en complément d'agent (*par sa puissance*), l'argumentation interne à la principale (PUISSANT DC ME BLESSE) est mise en avant ou mise en arrière.

*La puissance de mon sentir me blesse, alors que ce que je ressens est de l'allégresse* met donc en avant l'aspect BEAUCOUP RESSENTIR DC NEG SUPPORTER, évoqué par la principale, et met en même temps en arrière l'aspect RESSENTIR DE L'ALLÉGRESSE PT NEG SUPPORTER, évoqué, lui, par les deux propositions ensemble.

Une réponse classique serait de dire que cette observation refléterait aussi l'ordre syntaxique: de par sa structure (la proposition principale devant, la subordonnée derrière), dans cette phrase c'est la principale qui exprime l'aspect mis en avant.

Cela dit, d'après nous la structure syntaxique a elle seule ne suffit pas à expliquer pourquoi on a ce sentiment de mise en avant de l'aspect exprimé par la principale et de mise en arrière de l'aspect de la subordonnée. Nous supposons qu'il y a plus.

Néanmoins, intéressant est de remarquer que c'est selon la position grammaticale qu'on décide d'assigner au mot *puissance* que l'on choisit finalement lequel des deux aspects est à mettre en avant et lequel en arrière. Quand la *puissance* se trouve en tête du groupe nominal sujet – comme dans le cas de l'enchaînement *La puissance de mon sentir me blesse, alors que ce que je ressens est de l'allégresse* –, c'est l'aspect évoqué par la principale à être mis en avant.

L'effort d'explicitation par reformulation dont les enchaînements sont l'aboutissement nous a poussé jusqu'ici à insister surtout sur l'explicitation *La puissance de mon sentir me blesse, alors que ce que je ressens est de l'allégresse* ; explicitation qui met en avant l'aspect BEAUCOUP RESSENTIR DC NEG SUPPORTER. Pourquoi a-t-on fini par privilégier en dernier ressort cet aspect, et non pas l'autre

(RESSENTIR DE L'ALLÉGRESSE PT NEG SUPPORTER) ? Au fond, RESSENTIR DE L'ALLÉGRESSE PT NEG SUPPORTER évoque le caractère paradoxal du passage avec lequel Pessoa ouvre son fragment ; ce qui ne fait pas, par contre, l'aspect BEAUCOUP RESSENTIR DC NEG SUPPORTER.

Précisément : l'aspect RESSENTIR DE L'ALLÉGRESSE PT NEG SUPPORTER garde la paradoxalité du passage tout entier ; tandis que l'aspect évoqué par la principale, BEAUCOUP RESSENTIR DC NEG SUPPORTER, est, lui, tout à fait doxal.

Nous avons affirmé que l'aspect BEAUCOUP RESSENTIR DC NEG SUPPORTER signifie EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X, et ce deuxième aspect montre bien à quel point ce que la principale exprime est doxal.

Même notre analyse penche vite du côté de la doxalité de l'aspect BEAUCOUP RESSENTIR DC NEG SUPPORTER : non pas par goût de ce qui est doxal – Nous n'avons aucune préférence personnelle en ce sens –, mais par nécessité ; car c'est en passant par la *doxa* qu'une première compréhension se met en place.

La démarche même qui oriente ce type de conclusion, et qui en établit les étapes intermédiaires. L'effort d'explicitation par des enchaînements a comme but final celui de permettre une compréhension globale du texte ; et l'effort de comprendre, si d'un côté est lancé par le questionnement même auquel un paradoxe nous met face, de l'autre s'aboutit uniquement au moment où l'on trouve cet (ou ces) aspect(s), doxal ou doxaux, qui permet(tent) de comprendre le paradoxe.

Autrement dit, le paradoxe se comprend seulement une fois complétée sa deparadoxalisation. Voilà pourquoi nous avons l'impression de vouloir arriver au plus vite à l'aspect doxal : car c'est là que tout effort herméneutique s'accomplit, aboutit. C'est vers cette direction là que, consciemment ou inconsciemment, notre volonté de comprendre nous conduit, voire pousse.

Il serait beau de pouvoir rester à contempler la qualité littéraire d'une œuvre, sans devoir se hâter en direction des aspects les plus doxaux. Mais s'il est vrai que c'est au niveau des enchaînements que la complexité d'une œuvre belle s'offre au lecteur, seulement les aspects doxaux peuvent assouvir, en dernier ressort, l'exégète et sa quête du sens.

Revenons maintenant au texte de Pessoa : que se passe-t-il dans le fragment que nous avons choisi ? Dans la construction *La puissance de mon sentir me blesse, alors que ce que je ressens est de l'allégresse* la principale exprime l'aspect EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X, et cet aspect est mis en avant.

La subordonnée exprime par contre l'aspect RESSENTIR DE L'ALLÉGRESSE PT NEG SUPPORTER, qui est, lui, mis en arrière. Mais, quoique mis en arrière, cet aspect n'est pas relégué à un rôle secondaire dans la construction du sens.

L'aspect RESSENTIR DE L'ALLÉGRESSE PT NEG SUPPORTER n'est pas qu'un simple rajout, c'est-à-dire une information accessoire qui se somme à ce qui est déjà exprimé par la principale.

La principale exprime certes EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X ; mais elle fait entendre aussi

[13] L'allégresse me blesse.

La principale exprime donc deux choses à la fois : l'aspect doxal EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X, mais aussi l'aspect paradoxal

[14] JE RESSENS DE L'ALLEGRESSE DC JE SUIS BLESSÉ.

Ce deuxième aspect est audible grâce à la présence de la subordonnée : c'est elle qui précise le sens de la principale. La subordonnée ne rajoute pas quelque chose à ce qui a déjà été dit par la principale. Elle ne se limite pas à adjoindre, *au niveau de la construction*, quelque chose que la principale n'exprimait pas ; *par l'enchaînement même* des deux propositions, la subordonnée complexifie directement le sens de la principale, et en complète le sens.

La proposition principale n'exprime donc pas d'une part EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X, et d'autre part JE RESSENS DE L'ALLEGRESSE DC JE SUIS BLESSÉ. Elle exprime les deux aspects en même temps, et cela grâce au rôle joué par la

subordonnée, qui est celui de compléter le sens de la principale, et non pas simplement de rajouter quelque chose au niveau de l'enchaînement des deux propositions. La subordonnée contribue donc à façonner le sens de la principale.

Bien que mis en arrière, l'aspect RESENTIR DE L'ALLÉGRESSE PT NEG SUPPORTER – exprimé par la proposition subordonnée – précise donc le sens de la proposition principale ; car à l'intérieur de celle-ci il fait entendre, outre l'aspect doxal EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X mis en avant, l'aspect paradoxal JE RESENS DE L'ALLEGRESSE DC JE SUIS BLESSÉ.

Ces observations spécifiques (car élaborées à partir de notre cas de figure) pourraient éclairer certains aspects complexes de la théorie que nous défendons. Les conclusions que nous venons de formuler nous permettent, peut-être, d'apprendre quelque chose de nouveau sur les rapports entre les aspects mis en arrière et les aspects mis en avant.

Ce que nous croyons comprendre, c'est qu'ici l'aspect mis en arrière joue un rôle précis et par rapport à l'aspect mis en avant – ce sera un premier point –, et par rapport au sens de la phrase toute entière – ce sera un deuxième point.

Commençons par le premier. l'aspect mis en arrière (RESENTIR DE L'ALLÉGRESSE PT NEG SUPPORTER, exprimé par la subordonnée) fait apparaître à côté de l'aspect mis en avant (EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X, exprimé par la principale) un autre aspect : JE RESENS DE L'ALLEGRESSE DC JE SUIS BLESSÉ.

L'aspect mis en arrière fait apparaître ce troisième aspect, JE RESENS DE L'ALLEGRESSE DC JE SUIS BLESSÉ, à côté de l'aspect mis en avant, et à l'intérieur même de la principale.

RESENTIR DE L'ALLÉGRESSE PT NEG SUPPORTER et EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X sont dans un rapport de, respectivement, mise en arrière et mise en avant.

Mais qu'en est-il des rapports entre l'aspect EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X et l'aspect JE RESENS DE L'ALLEGRESSE DC JE SUIS BLESSÉ (que l'aspect mis en arrière fait apparaître à côté de

l'aspect mis en avant, et – répétons-le – à l'intérieur même de la principale)?

Voici une première réponse : l'aspect EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X est un aspect doxal, l'aspect JE RESENS DE L'ALLEGRESSE DC JE SUIS BLESSÉ est, lui, paradoxal.

Une deuxième réponse serait la suivante : l'aspect EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X, doxal, est l'aspect qui permet au lecteur de déparadoxaliser l'aspect paradoxal JE RESENS DE L'ALLEGRESSE DC JE SUIS BLESSÉ.

Nous voilà face aux rapports sur lesquels on s'interrogeait plus haut. Non seulement EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X et JE RESENS DE L'ALLEGRESSE DC JE SUIS BLESSÉ sont dans un rapport respectif de doxalité/pradoxalité : le premier est, de plus, ce qui résulte une fois la déparadoxalisation effectuée.

Autrement dit, en déparadoxalisant l'aspect paradoxal JE RESENS DE L'ALLEGRESSE DC JE SUIS BLESSÉ, l'aspect doxal EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X est ce qui permet de comprendre le sens global du passage : le sens de la proposition ...*A acuidade dolorosa das minhas sensações, ainda das que sejam de alegria* prise dans son intégralité.

Nous arrivons alors au deuxième point que l'on évoquait auparavant : le rôle joué par l'aspect mis en arrière par rapport au sens de la phrase toute entière. En résumant, à cet égard, que fait-il l'aspect mis en arrière?

Dans ce passage du fragment de Pessoa, l'aspect mis en arrière exerce deux fonctions fondamentales à la fois.

Un : en faisant apparaître à côté de l'aspect doxal l'aspect paradoxal, l'aspect mis en arrière lance l'effort de déparadoxalisation, et le guide jusqu'au bout. C'est l'aspect mis en arrière qui fait entendre le paradoxe *L'allégresse me blesse* dans la principale ; et, par là, c'est encore lui qui assigne à l'aspect doxal EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X sa fonction de *déparadoxalisateur*. En effet, l'aspect EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X est certainement un aspect doxal, mais il ne serait pas un aspect à la fonction déparadoxalisante (un aspect

*déparadoxalisateur*) si l'aspect mis en arrière ne contribuait pas à construire le paradoxe.

Deux, en faisant entendre JE RESSENS DE L'ALLEGRESSE DC JE SUIS BLESSÉ, l'aspect mis en arrière maintient, pendant la lecture, l'existence du paradoxe. Ainsi faisant, loin de nous pousser vers sa conclusion déparadoxalisatrice, l'aspect mis en arrière nous invite à rester dans la complexité du texte. Au lieu de vouloir monter immédiatement au dernier niveau de la compréhension (déparadoxalisatrice), le rôle de l'aspect mis en arrière est de nous inviter à nous enfoncer dans l'épaisseur du texte, de ses couches de sens. Bien que la compréhension s'arrêtera tout de même, en dernier ressort, sur l'aspect doxal qui déparadoxalise le paradoxe, l'expérience du texte est ainsi accrue.

Quant à ses rapports avec le sens global du passage, si d'un côté l'aspect mis en arrière guide donc l'effort herméneutique du lecteur – et permet la compréhension, qui ne peut être que doxale –; de l'autre, il est le gardien de la richesse du texte : en rendant visibles les différentes couches de sens, il permet au lecteur de vivre une expérience du texte qui, elle, se nourrit surtout de tout ce qui est en suspens, de tout ce qui n'a pas encore été saisi. Car si la compréhension du texte est un peu comme avoir attrapé un magnifique oiseau, c'est la grâce dont on se réjouit en admirant son vol qui correspond à l'expérience du texte. La joie n'est par ailleurs jamais dans l'accomplissement ; et à cet égard, le texte comme forme de vie ne fait pas exception.

Avant de passer au deuxième paragraphe, revenons un instant sur les mots du texte.

Imaginons de remplacer *puissance douloureuse* par *puissante douleur*. On aurait :

[15] La puissante douleur de mon sentir, alors que ce que je ressens est de l'allégresse.

Une première question à se poser est la suivante : [15] est-il encore explicitable par un énoncé du type :

[16] La puissante douleur de mon sentir me blesse, alors que ce que je ressens est de l'allégresse?

Nous en doutons. D'après nous, la phrase [15] pose problème à maints égards.

À l'intérieur de la proposition principale de [15] on finit par entendre quasi-uniquement *la puissante douleur*. Le *sentir* est maintenant relégué à l'arrière-plan, d'où il a du mal à sortir ; et quand il arrive enfin à se faire entendre par le lecteur, il est tellement écrasé par la présence de *puissante douleur* que ce qu'on entend n'est plus *mon sentir me blesse par sa puissance*, mais

[17] *Mon sentir est blessé par une puissante douleur.*

Un énoncé du type *La puissante douleur de mon sentir me blesse, alors que ce que je ressens est de l'allégresse* n'explicite plus [15], tout simplement parce que [15] n'exprime plus ce qu'elle exprimait auparavant. Maintenant ce n'est plus le locuteur qui est blessé par la puissance de son sentir ; c'est son sentir même qui est atteint par une puissante douleur. De plus, la principale n'exprime plus l'aspect EXCÈS DE X DC NEG SUPPORTER X : après la reformulation, cet aspect disparaît de la proposition.

L'idée d'excès n'apparaît plus. *Douleur*, renforcé en outre par l'adjectif *puissante*, prend toute la place, et argumente dans le sens de l'aspect :

[18] DOULOUREUX DC SOUFFRIR.

Dans le passage du fragment *acuidade dolorosa* faisait entendre à la fois *puissance* (d'où excès) et *douleur* (d'où blesser).

*Acuidade* faisait entendre *puissance*, et par là excès ; mais elle opérait aussi sur l'adjectif *dolorosa*. Le mot *dolor* tout seul aurait colonisé le sens de la principale ; l'adjectif *dolorosa*, tout en guidant le lecteur vers *douleur*, et par là *blesser*, s'appuie sur le substantif *acuidade*, mais il en garde la spécificité :

*puissance*, et avec elle *excès*, ne disparaissent pas phagocytés par *dolor*.

*Dolor* n'impose pas sa présence en faisant taire les autres mots, comme c'était par contre le cas après la reformulation. Dans *puissante douleur* on n'entendait plus que *douleur*: *puissante* était là uniquement pour renforcer *douleur*, et non pas pour faire entendre aussi l'idée d'*excès*. Dans *une puissante douleur* un élément seulement était exprimé: *blesser*; avec *acuidade dolorosa*, par contre, on exprime et *blesser* et *excès*.

Ici, *dolorosa* amène *dolor* sans l'imposer. *Acuidade* permet à *dolorosa* d'amener *blesser*, mais amoindrit l'exubérance sémantique de *dolor*: *puissance*, et par là *excès*, résistent.

Ce n'est pas tout. L'aspect RESENTIR DE L'ALLÉGRESSE PT NEG SUPPORTER disparaît aussi de la proposition subordonnée. Après reformulation, tout lien se brise entre *la puissante douleur de mon sentir* et *ressentir de l'allégresse*.

*Je ressens de l'allégresse* a maintenant la nature d'un rajout: c'est comme si on disait que A) *mon sentir est blessé par une douleur puissante* et que B) *par ailleurs je ressens de l'allégresse*. La subordonnée n'intervient plus sur la principale, et l'enchaînement entre les deux n'est plus possible; malgré leur bizarrerie syntaxique (les deux propositions ainsi reformulées restent tout de même une proposition principale et une proposition subordonnée), ce qui est exprimé est ce qu'on exprimerait avec deux phrases distinctes. Les deux propositions sont devenues sans rapport.

Qu'en est-il enfin de l'aspect JE RESSENS DE L'ALLEGRESSE DC JE SUIS BLESSÉ? Cet aspect était exprimé par l'entrelacement des deux propositions; les deux n'ayant plus de rapport en termes de construction d'un sens partagé (c'est-à-dire construit ensemble) de ce type là, l'aspect JE RESSENS DE L'ALLEGRESSE DC JE SUIS BLESSÉ disparaît à son tour.

Mais avec la disparition de l'aspect ci-dessus s'affaiblit aussi le paradoxe qui avait été construit au moyen des deux propositions. Le rapport entre *mon sentir est blessé par une douleur puissante* d'un côté

et *je ressens de l'allégresse* de l'autre est certes ambigu. Mais le paradoxe tirait son existence d'un certain rapport entre les deux propositions, et ce rapport n'existe plus.

Un rajout est un rajout: la subordonnée n'intervient plus sur la principale. C'est indéniable: les deux propositions ont du mal à aller ensemble, ce qui donne encore une impression de paradoxe; mais un ajout est un ajout précisément parce que ce qu'on fait c'est de se contenter de rajouter un élément B à un élément A déjà existant et indépendant de ce nouveau élément B. Et la subordonnée n'est maintenant que dans un rapport de rajout avec la principale, ce qui annule le paradoxe: les deux propositions ne s'exprime plus à l'unisson, ensemble ne construisent plus rien. Une suit l'autre à l'intérieur d'un cadre mal défini. Pour ce qui est des rapports entre les deux propositions, on est vraiment à l'abord de l'incompréhensibilité.

Passons maintenant au deuxième paragraphe, qui s'ouvre avec ces mots:

Escrevo num domingo, manhã alta, num dia amplo de luz suave, [...].

*J'écris, un dimanche, en fin de matinée; un jour ample de lumière suave, [...].* Le verbe *écrire* est au *je* et au présent de l'indicatif.

Le passage s'ouvre avec ce verbe, *escrevo – j'écris –*, et on a l'impression que ce verbe conjugué à la première personne du singulier et au présent de l'indicatif suffit à lui-même; qu'il soit, comme le dirait Barthes, un *verbe intransitif* ne nécessitant de rien d'autre, et certainement pas d'un complément spécifiant l'objet de cette écriture dont il est question.

Néanmoins, les mots qui suivent semblent esquisser un long passage descriptif, à la manière des poètes lyriques qui chantent la beauté de la nature et l'enchantement qu'elle produit dans leurs âmes.

La structure de la phrase, elle aussi, a l'air de suggérer ce type de lecture. Au premier abord on dirait même qu'il y ait une reprise, après *manhã alta*; une reprise avec spécification: le segment qui va de

*num dia amplo de luz suave* à la fin spécifierait comment est ce jour où le *je* dit écrire. L'auteur serait alors juste en train de décrire le dimanche évoqué en début de phrase.

Tel n'est pas notre opinion. Le longue et détaillé passage qui suit ce *j'écris* intransitif n'est pas une simple description paysagère (au sens que la stylistique donne au mot *description*), ni une spécification du cadre qui entoure l'écriture du *je* du poème : si ce passage n'est pas descriptif, il n'est pas non plus déictique, car il ne désigne rien, ne trace aucun lien de référence.

Loin de décrire ce qui entoure l'expérience d'écriture, le passage qui suit le verbe *escrevo* précise le sens de ce verbe. Ce que nous entendons à la fin de notre lecture est en effet:

[19] Bien que ce soit un jour de beau temps, moi je reste enfermé.

Ou, plus précisément encore :

[20] C'est un jour de beau temps, pourtant moi je ne sors pas.

Du quasi-bloc BEAU TEMPS(SORTIR), ce deuxième enchaînement sélectionne l'aspect transgressif:

[21] BEAU TEMPS PT NEG SORTIR.

Mais c'est l'écriture – cet écriture qui retient le scripteur dans ce dimanche glorieux plein de lumière où le soleil peint le ciel de toutes les nuances possibles d'azur – qui permet au *je* aussi de vivre son dimanche (*É domingo en mim também...*). Le dimanche que l'on vit en dehors de la chambre n'a rien à voir avec le dimanche que l'écrivain vit à l'intérieur de lui. Il nous l'a dit clairement dans le long passage au deuxième paragraphe :

[22] J'ai plein de raisons de sortir, pourtant je ne sors pas.

Mais il nous le précise encore plus dans ce troisième, court, paragraphe qui est une charnière entre le deuxième et le quatrième, là où il nous dit que :

*É domingo en mim também...*

Ce *dimanche* n'est plus le dimanche du paragraphe précédent. L'autre *dimanche* était singularisant: *le jour de soleil qu'il ne faudrait pas rater*, mais auquel on a décidé de renoncer. Celui-ci, certainement pas plus référentiel que l'autre, incarne le *jour de fête*. Ce *dimanche* est constitutif: dans la construction du sens de l'énoncé, ce mot apporte sa signification, à l'occurrence le trait:

[23] DIMANCHE DC FÊTE.

Les dernières lignes, celles du quatrième et dernier paragraphe le montrent bien. Dans le passage

[o] *coração vai a uma igreja que não sabe onde é [...]*

*Aller à l'église* est ici à entendre comme *sortir, faire une promenade* ; et non pas au sens de *aller d'un point A à un point B*.

Le cœur ne descend pas les escaliers de l'immeuble pour descendre de l'appartement à la rue et ensuite pour marcher jusqu'à l'église. Il ne marche pas vers un point précis ; le cœur *sort faire une promenade, voire flâner*. Le promeneur prend son temps. Le fait que l'adresse de l'église soit inconnue renforce cette lecture : l'énoncé *meu coração vai a uma igreja que não sabe onde é* évoque l'aspect :

[24] CHERCHER L'ÉGLISE DC S'ATTARDER.

Mais le cœur du *je* qui écrit assis dans son salon ne va pas simplement à l'église ; *ele*

*Vai vestido de um traje de veludo infante [...]*.

On n'est vraiment pas en train d'aller de la maison à l'église : on est en train de *sortir, aller faire une promenade pour admirer le spectacle du monde.*

Dans le passage *meu coração vai a uma igreja que não sabe onde é, e vai vestido de um traje de veludo infante* on entend à nouveau le sens du dimanche qui avait été évoqué plus en haut : DIMANCHE DC FÊTE.

*Um traje de veludo infante* fait résonner

[25] *o traje de domingo* (le costume, les habits, du dimanche);

tout comme l'expression *ir vestido de um traje de veludo infante* retentit la locution:

[26] *vestir o traje domingueiro, a roupa domingueira* (s'habiller de/en dimanche; s'habiller des vêtements de fête).

L'idée de promenade est renforcé aussi par l'expression :

*O meu coração va [...] com a cara corada das primeiras impressões.*

*Ir com a cara corada das primeiras impressões* est une certaine manière d'*aller*. c'est faire un trajet en faisant une promenade. L'agrément de cette façon d'aller se lit sur le visage du promeneur, un visage qui se « colore des premières impressions », – qui « rougit » même, dans une autre traduction possible – comme une toile sur laquelle la beauté qui l'entoure aurait laissé les traces de ses coups de pinceau.

Le protagoniste se promène dans la couleur, cette couleur qui avait déjà été évoquée au deuxième paragraphe (et qui n'avait rien de descriptif), et il s'en imprègne. Et la netteté de ces « impressions » qui teintent son visage le ramène à une forme d'enfance – *ir vestido de um traje de [...] infante* –, à ce moment où les impressions sont les plus puissantes, à ce moment où les impressions ne sont pas encore

chiffonnées par la routine, blasées par l'habitude ou d'autres formes de désenchantement.

Mais cet *air de dimanche, cet air de fête*, c'est l'écriture qui l'inaugure. Nous sommes passés de

*Escrevo num domingo*

à

[27] *Escrevo, portanto é domingo em mim também.*

Le deuxième paragraphe exprimait une idée qui était paraphrasable par l'enchaînement suivant :

[20] *Il fait beau, pourtant je ne sors pas.*

Le troisième paragraphe complète et précise aussi le sens du deuxième, avec la reprise lexicale de *domingo*. Ce qui, dans un *escrevo num domingo*, était un *domingo* purement singularisant devient maintenant un *domingo* constitutif. Loin de suggérer que, simplement, *il est dimanche dans le monde et il est dimanche à l'intérieur de moi*, cette reprise lexicale modifie le sens du texte. Le passage se paraphrase par l'enchaînement suivant

[28] *J'écris, donc c'est le dimanche en moi aussi.*

qui, à son tour, est explicitable ainsi :

[29] *J'écris, donc c'est la fête en moi aussi.*

Le passage exprime l'aspect

[30] *J'ÉCRIS DC JE RESSENS DE LA JOIE.*

On comprend maintenant que cet *escrevo* au présent de l'indicatif du début du deuxième paragraphe n'est pas narratif, mais énonciatif, car il rend présente l'énonciation d'un locuteur. Le locuteur (ou le scripteur plutôt) prend la parole non pas pour nous dire comment était cette journée au moment de la narration, de l'écriture ; il saisit la parole pour nous

communiquer l' enchaînement *Il fait beau, pourtant moi je ne sors pas*, qui, à son tour, précise le sens des deux paragraphes suivants.

En effet, le troisième et le quatrième, tout en ne présentant plus le verbe *escrevo* explicitement, reprennent ce verbe, ce *j'écris* énonciatif.

Le troisième paragraphe s'explique alors ainsi : *Escrevo, portanto é domingo em mim também.*

Le quatrième, quant à lui, se paraphrase ainsi : *Escrevo, portanto também meu coração vai a uma igreja que não sabe onde é, e vai vestido de um traje de veludo infante, com a cara corada das primeiras impressões [...].*

Or, le fait que *escrevo* soit énonciatif et non pas narratif, nous dit-il quelque chose à propos de l'expression *meu coração* ? En d'autres mots, *meu coração* est une figure de rhétorique – en particulier une métaphore ou une synecdoque ?

Dans le cas de la première figure, Pessoa voudrait juste dire que *Eu também vou a uma igreja que não sei onde é, e vou vestido de um traje de veludo infante... [...]*; mais, pour une quelque raison (*coração* est peut-être perçu comme plus poétique qu'un banal pronom personnel tel que *eu*?), substitue *eu* avec *coração*.

Dans le deuxième cas, on dirait *meu coração* tout en signifiant *eu* tout entier : on prendrait juste la partie pour signifier le tout.

Nous ne sommes pas persuadé que ce soit ainsi dans le texte de Pessoa. Nous pensons que ce *meu coração* dit plus de ce que dirait un simple *eu*, et c'est pour ça que l'auteur a décidé d'employer le premier au lieu du deuxième.

*Meu coração* ne veut pas signifier *eu* sans le dire (comme dans le cas de la métaphore). *Meu coração* ne veut pas non plus signifier *eu* en prenant juste la partie pour le tout.

*Meu coração vai* (car le verbe est ici tout aussi important que le groupe nominal sujet) permet de faire entendre *eu estou aqui, eu fico aqui, eu fico em casa*. Il fait entendre à nouveau l'enchaînement *C'est un jour de beau temps, pourtant moi je ne sors pas*, évoquant l'aspect BEAU TEMPS PT NEG SORTIR. Il fait entendre à nouveau, d'une autre manière,

*escrevo*: il replace ce verbe si important dans la construction de l' enchaînement au début du long passage final. *Meu coração* n'est pas une figure; il construit l'opposition entre *Meu coração vai* d'un côté, et *Eu fico em casa* de l'autre. *Eu fico em casa*, et c'est pour ça que je peux écrire: *Eu fico em casa*, donc *escrevo*.

Nous avons cité Roland Barthes : *écrire verbe intransitif*. Regardons de près ce verbe, *écrire*. Or, commençons par dire que, si ce n'était pas pour la littérature, ce verbe n'aurait pas une signification particulièrement riche.

Commençons par dire que quand Pessoa dit *escrever*, il parle d'un certain type d'écriture : l'écriture littéraire. Quand *escrever* est employé comme un verbe intransitif, il s'agit de parler de littérature. Pessoa le sait par ailleurs très bien, lui qui avait accepté, comme boulot alimentaire, celui de rédacteur de courrier commercial. Quand Pessoa écrit *escrevo* ou *escrever* il n'est pas question d'écrire *quelque chose* (une lettre, un rapport, le bilan, ...), au sens transitif ; il s'agit d'écrire tout court. À ses yeux, la littérature, c'est ça : écrire tout court.

Cela dit, qu'associe-t-il à ce mot – *écrire*? Un premier aspect qu'il associe est le suivant:

### [31] ÉCRIRE DC ARRÊTER DE PARLER

Au premier abord cet aspect peut paraître naïf ; mais ÉCRIRE DC ARRÊTER DE PARLER prend chez Pessoa une importance capitale. D'après lui, *parler*, c'est *parler «as palavras sociais de moral»*. *Parler* n'est pas une activité innocente. *Parler*, c'est adhérer à certains discours, des discours convenus qui nous imposent un certain lexique exprimant une vision du monde que Pessoa refuse.

*Nada me pesa tanto no desgosto como as palavras sociais de moral.*

Bien entendu, le problème, ce ne sont pas les mots – les mots sont tout à fait innocents ; c'est la saisie sociale des mots dans le discours qui le déçoit.

Voilà pourquoi il écrit ; voilà pourquoi dans sa vie il a souvent remplacé la parole prononcée par l'écriture.

*Porque escrevi, nada disse.*

Pessoa a laissé parler les autres ; et même à ses hétéronymes à demander de ne s'exprimer que par écrit, par l'écriture. Écrire lui permettait de manier les mots différemment. La nature de cette différence est ce sur quoi nous allons nous concentrer maintenant.

Écrire, nous dit Pessoa, c'est se perdre. Dans un très beau fragment, l'auteur le dit clairement : "*Escrever, sim, é perder-me (...)*". À un autre moment, l'auteur précise sa pensée: écrire, c'est perdre le contrôle de ses propres mots, car:

[32] J'écris, donc j'échappe à la domination sociale de mes mots.

Écrire équivaut à créer une parole vagabonde, qui nous déserte aussitôt, qui erre, indépendamment de nous (de nous en tant que conscience ; et notamment en tant que conscience morale, c'est-à-dire consciente de l'existence des autres) :

*Na minha alma [...] registro, dia a dia, as impressões que formam a substância externa da minha consciência de mim. Ponho-as em palavras vadias, que me desertam desde que as escrevo, e erram, independentes de mim [...].*

Voilà pourquoi Pessoa peut arriver jusqu'à dire qu'écrire, c'est se mépriser. Aux yeux de Pessoa, écrire, c'est se mépriser principalement pour deux raisons. La première est que, en écrivant, on arrête enfin de chercher à avoir l'air de quelqu'un qui maîtrise la situation dans laquelle il se trouve. Nous ne maîtrisons pas les mots.

Écrire, c'est chercher indéfiniment ses mots : c'est comme répéter à l'infini «*Je ne sais pas comment dire*»..., sans rien ajouter. Écrire, c'est dire

que nous ne savons jamais comment dire ; c'est reconnaître que les mots nous échappent.

[33] ÉCRIRE DC DIRE QUE NOUS SOMMES EN TRAIN DE CHERCHER DES MOTS QUI NOUS ÉCHAPPENT.

La deuxième raison pour laquelle écrire équivaut à se mépriser est qu'écrire, c'est aussi accepter que non seulement nous ne savons jamais *comment dire*, mais que nous ne savons pas non plus quoi dire, en dehors de ce que nous disons. Nous ne disons rien d'autre que nos propres mots. Tout ce qu'on peut dire réside dans les mots que l'on emploie :

[34] ÉCRIRE DC DIRE QUE NE NOUS DÉCRIVONS QUE NOTRE PROPRE PAROLE.

Ou encore:

[35] ÉCRIRE DC DIRE QUE NOUS NE PARLONS QUE DE NOS MOTS (ET DE RIEN D'AUTRE).

Quand nous essayons de décrire quelque chose, nous ne décrivons que notre description :

*Em certa altura da cogitação escrita, já não sei onde tenho o centro da atenção – se nas sensações dispersas que procuro descrever, como a tapeçarias incógnitas, se nas palavras com que, querendo a própria descrição, me embrenho, me descaminho e vejo outras coisas.*

Nous croyons dire quelque chose de quelque chose, mais nous ne disons que quelque chose de ce que nous disons : on ne parle de rien, sinon de nos propres mots.

Écrire, c'est accepter que la parole est une activité en elle-même ; que les mots ne sont pas des outils.

Quand nous écrivons, il n'y a rien en dehors de notre perception linguistique : pas de faits qui ne

soient pas linguistiques ; pas de liens qui ne soient pas linguistiques ; pas de jugements qui ne soient pas linguistiques. Tout est linguistique. Nous mettons des mots, et puis c'est tout. On ne peut que mettre des mots, car il n'y a rien de valable en dehors de ça : dès que l'on emploie des mots, de vrai – d'existant réellement –, il n'y a que ça.

Écrire, c'est reconnaître que le monde n'est qu'un cadre que nous remplissons avec nos sensations et, quand on décide de dire ce que nous vivons, avec nos mots.

*O mais que há no mundo é paisagem, molduras que enquadram sensações nossas, encadernações do que pensamos. E é-o quer seja a paisagem colorida das coisas e dos seres – os campos, as casas, os cartazes e os trajos – quer seja a paisagem incolor das almas monótonas, subindo um momento à superfície em palavras velhas e gestos gastos, descendo outra vez ao fundo na estupidez fundamental da expressão humana.*

Nos mots ne peuvent aucunement prétendre à décrire nos émotions ; à la limite, ils s'y ajoutent. À l'intérieur de ce cadre, il y a les émotions – muettes, car uniquement vécues : suffisantes à elles-mêmes – et les mots qui en parlent. Parler des émotions, ce n'est pas accéder aux émotions, et encore moins les décrire.

Dire, c'est mettre des mots en plus de nos émotions, c'est rajouter quelque chose de langagier à quelque chose qui existent en dehors de ce langage, et qui n'a aucun rapport avec lui. Ce que nous nous entêtons à appeler *monde* n'est que ce qui contient cet assemblage, souvent curieux – toujours mal fichu, mal bâti –, d'émotions et de mots. Le cadre est quelque chose que l'on met au mur : pareillement, ce que nous appelons *monde* est une invention bricolée qui est censée nous permettre de regarder de plus près, et plus sûrement, nos émotions et nos mots. Mais jamais un cadre ne nous a appris quoi que ce soit de la toile qu'il entourait.

Du coup, au moment même où l'on décide de dire quelque chose à propos du *monde*, le monde devient simplement un paysage, c'est-à-dire une

description de ce que l'on dit ; et à aucun moment le contraire. Au moment même où il est *dît*, le monde ne reste qu'en tant que description de nos mots.

Prenons le quasi-bloc:

[36] CHERCHER LES MOTS QUI PARLENT POUR EUX-MÊMES(TROUVER LES MOTS QUI PARLENT POUR EUX-MÊMES).

Le schéma

[37] CHERCHER LES MOTS QUI PARLENT POUR EUX-MÊMES DC TROUVER LES MOTS QUI PARLENT POUR EUX-MÊMES

décrit la version aboutie de l'écriture.

Le schéma

[38] CHERCHER LES MOTS QUI PARLENT POUR EUX-MÊMES PT NEG TROUVER LES MOTS QUI PARLENT POUR EUX-MÊMES

par contre, décrit l'écriture qui n' pas encore abouti; donc la nécessité pour l'écrivain de continuer d'écrire (pour trouver les «bons mots»).

L'emploi du verbe *écrire* que nous venons de décrire prend, à l'intérieur de l'œuvre de Pessoa, une importance fondamentale, car il révèle ce que l'écrivain pense non seulement de l'écriture, mais aussi de la parole *tout court*.

*...A acuidade dolorosa das minhas sensações, ainda das que sejam de alegria; a alegria da acuidade das minhas sensações, ainda que sejam de tristeza.*

*Escrevo num domingo, manhã alta, num dia amplo de luz suave, em que, por sobre os telhados da cidade interrompida, o azul do céu sempre inédito fecha no esquecimento a existência misteriosa de astros...*

*É domingo em mim também...*

*Também meu coração vai a uma igreja que não sabe onde é, e vai vestido dum traje de veludo infante, com a cara corada das primeiras impressões*

*a sorrir sem olhos tristes por cima do colarinho muito grande.*

## Références

- CAREL, Marion. L'Entrelacement argumentatif. Lexique, discours et blocs sémantiques. Paris : Éditions Honoré Champion, 2011.
- 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/10.15448/19844301.2018.2.30475>
- CAREL, Marion. Interprétation et décodage argumentatifs. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 44, n. 80, jul. 2019.
- CHRISTOPULOS, Giorgio. « Au delà de l'isotopie », SHS Web of Conferences, vol 46, article n°06004, 2018, 6ème Congrès Mondial de Linguistique Française, <https://doi.org/10.1051/shsconf/20184606004>.
- GOMES, Lauro; CHRISTOPULOS, Giorgio. Ler Pessoa. Dois estudos semânticos em torno de sua obra poética. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 44, n. 80, jul. 2019.

### COMO CITAR ESSE ARTIGO

CHRISTOPULOS, Giorgio. Les mots sont des belvédères. Pessoa : une allégresse aigue. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 44, n. 80, jul. 2019. ISSN 1982-2014. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/13722>>. Acesso em: \_\_\_\_\_ . doi: <https://doi.org/10.17058/signo.v44i80.13722>.