

ROMAN JAKOBSON

QUESTIONS DE POÉTIQUE

DEUXIÈME ÉDITION
REVUE ET CORRIGÉE
PAR L'AUTEUR



UNE CA 85

9 542
1000
6

SBD-FFLCH-USP



214035

ÉDITIONS DU SEUIL
27, rue Jacob, Paris VI^e

pour moi, comme on peut le constater dans les textes, non seulement d'une « nage à contre-courant » au point de vue formel, d'une protestation contre le poli et l'harmonie du vers conventionnel, mais déjà bel et bien de la tentative de montrer que les événements inter-humains sont emplis de contradictions, traversés de luites, nourris de violences. »

Traduit de l'allemand par
JEAN-PAUL COLIN

Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa^a

*No TEMPO em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu era feliz e minguém estava morto¹.*

I

Depuis sa mort le 30 novembre 1935, on a de plus en plus fêté l'anniversaire de Fernando Pessoa. Alors qu'il était mort pratiquement inédit et inconnu, même dans sa patrie, aujourd'hui la célébration du quatre-vingtième anniversaire de sa naissance, le 13 juin 1888, dépasse largement les frontières des pays de langue portugaise.

Le nom de Fernando Pessoa exige d'être inclus dans la liste des grands artistes mondiaux nés au cours des années 80 : Stravinsky, Picasso, Joyce, Braque, Khlebnikov, Le Corbusier. Tous les traits typiques de cette grande équipe se retrouvent condensés chez le poète portugais. « La capacité extraordinaire de ces découvreurs à surmonter sans cesse leurs propres habitudes à peine acquises, jointe à un don sans précédent pour saisir et façonner à neuf n'importe quelle tradition ancienne, n'importe quel modèle étranger, sans sacrifier la marque de leur individualité personnelle dans la polyphonie étonnante de créations toujours nouvelles, est intimement liée à leur sentiment unique pour la tension dialectique entre les parties et le tout unificateur, ainsi qu'entre les parties conjuguées, en particulier entre les deux aspects de tout signe artistique, son signifiant et son signifié². » Pessoa doit être rangé parmi les grands poètes de la « structura-

1. V. Fernando Pessoa, *Obra poética*, rééd. par Maria Aliete Dorez Galhoz (Rio de Janeiro, 1960), p. 343. A. Guibert, *Fernando Pessoa* (Paris, 1960), p. 160. [Au temps où l'on fêtait le jour de mon anniversaire, j'étais heureux et personne n'était mort].

2. V. R. Jakobson, *Selected writings*, t. I (La Haye, 1962), p. 632.

a. *Langages*, 1968, 12, p. 9-27. Écrit en collaboration avec Luciana Stegagno-Picchio.

tion » : selon son propre jugement, « dans ce qu'ils expriment ils sont plus complexes, parce qu'ils expriment en construisant, en architecturant, en structurant », et ce critère les situe avant les auteurs « privés des qualités qui font la complexité constructive » (lettre à Francisco Costa, 10 août 1925 ¹).

L'œuvre du poète portugais est un art « essentiellement dramatique » dont la complexité se trouve soumise à une structuration intégrale ².

Les prétendues incohérences et contradictions dans les écrits de Pessoa reflètent en réalité le « dialogue interne » de l'auteur que celui-ci tente même de transformer en une complémentarité des trois poètes imaginaires; Alberto Caetano et ses disciples Ricardo Reis et Álvaro de Campos — les « trois hypostases », comme les désigne Armand Guibert, traducteur et commentateur expert des textes de Pessoa — naquirent dans l'imagination du poète, qui dota chacun d'eux d'une biographie particulière et d'un cycle de poèmes très personnels par leurs tendances artistiques ainsi que par leur philosophie. De ces trois figures mythiques, Ricardo Reis et Álvaro de Campos, deux poètes antithétiques, paraissent à la fois embrasser et rejeter l'art poétique de leur maître, Alberto Caetano, et tous les trois libèrent leur auteur, selon sa profession de foi « multilatéral à l'excès », de la tutelle exercée par son propre passé littéraire ³. Les trois cycles en question occupent une place vaste et importante dans l'ensemble des écrits de Pessoa. Quelques mois avant son décès, le poète révéla dans une lettre à Adolfo Cassais Monteiro l'architecture de ce drame à trois personnages; nous citons, d'après la traduction de Guibert, ce que celui-ci appelle « un des plus saisissants documents de toutes les littératures ⁴ » : « Je créai alors une coterie inexistante.

1. Guibert, p. 212 s. — C'est un concept qui revient souvent dans les méditations esthétiques de Pessoa. Dans un manuscrit de 1925 nous lisons qu'une œuvre vit en raison de sa construction : « Uma obra sobrevive em razão de sua construção, porque, sendo a construção o sumo resultado da vontade e da inteligência, apóia-se nas suas faculdades cujos princípios são de todas as épocas, que sentem e querem da mesma maneira, embora *sinam* de diferentes modos. » *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias* (Lisbonne, 1966), p. 32. Cf. L. Siegaño-Pichio, « Pessoa, uno e quatro », *Strumenti critici*, I (1967), p. 379 et 386.

2. « Le point central de ma personnalité comme artiste c'est que je suis un poète dramatique; j'ai toujours, quand j'écris, l'exaltation infinie du poète et la dépersonnalisation du dramaturge », *Páginas de doutrina estética* (Lisbonne, 1946), p. 226.

3. Lettre à Armando Cortes-Rodrigues : v. Guibert, p. 209. Cf. *Obra poética* : Poemas completos de Alberto Caetano (p. 133-191); Odes de Ricardo Reis (p. 193-247); Poemas de Álvaro de Campos (p. 249-394).

4. Guibert, p. 26 s.

Je fixai tout cela en des gaudriers de réalité. Je graduai les influences, je connus les amitiés, j'entendis en moi les discussions et les divergences de points de vue, et en tout cela il me paraît que je fus, moi créateur de tout, de tous le moins présent. » Guibert insiste à juste titre sur l'impossibilité « de récuser en doute le ton d'assurance et d'authenticité d'un pareil témoignage ». Le récit du poète doit véritablement être pris à la lettre : « Après l'apparition d'Alberto Caetano, je m'inquiétai de lui découvrir — instinctivement et subconsciemment — des disciples. J'arrachai à son faux paganisme le Ricardo Reis qui était latent et je lui trouvai un nom, je l'ajustai à lui-même parce qu'à ce point je le voyais déjà. » La signature du maître *Caetano* entre, avec deux métathèses, dans le prénom et le nom, « ajustés » pour désigner le disciple *Ricardo Reis*, et parmi les onze lettres de cette trouvaille onomastique neuf (c'est-à-dire toutes excepté la consonne finale des deux thèmes) reproduisent celles de CAETANO. « Tout d'un coup, par une dérivation opposée à celle de Ricardo Reis, voilà que surgit en moi un nouvel individu. D'un seul jet, à la machine à écrire, sans interruption ni rature, surgit l'*Ode triomphale* d'Álvaro de Campos — l'Ode avec ce titre et l'homme avec le nom qu'il porte. » — Au niveau anthroponymique cette « dérivation » donne aux deux prénoms *Alberto* et *Álvaro*, ainsi qu'aux deux noms, *Caetano* et *Campos*, la même paire de lettres initiales, tandis que le prénom du disciple, *Álvaro*, se termine par la même syllabe que le nom du maître Caetano.

Cet envoi du 13 janvier 1935 fut écrit à la suite du recueil de vers *Mensagem* « Message » (décembre 1934), le seul livre portugais de Pessoa qu'il vit paraître. L'histoire des trois artistes imaginaires rendant leur créateur « de tout le moins présent » correspond de près au poème *Ulysses*, qui proclame la primauté et la vitalité du mythe par rapport à la réalité. Dans le *Message*, cette pièce de quinze vers chante Ulysse comme fondateur fabuleux de Lisbonne et de la nation portugaise et varie le caractère purement imaginaire de ses exploits; elle inaugure, malgré cette superposition du mythe à la vie réelle, l'histoire héroïque du Portugal, notamment elle se trouve suivie des nombreux poèmes glorifiant les hommes les plus fameux de la nation au long des siècles.

Voici le texte de ce poème, le premier dans le cycle héraldique *Os castelos* [les Châteaux] ¹ :

1. *Obra poética*, p. 8. Dans notre analyse du texte, l'orthographe des citations est modernisée.

ULYSSES

I, O MYTHO é o nada que é tudo.
 2, O mesmo sol que abre os céus
 3, É um mytho brilhante e mudo —
 4, O corpo morto de Deus,
 5, Vivo e desnudo.

II, Este, que aqui aportou,
 2, Foi por não ser existindo.
 3, Sem existir nos bastou.
 4, Por não ter vindo foi vindo
 5, E nos creou.

III, Assim a lenda se escorre
 2, A entrar na realidade,
 3, E a fecundal-a decorre.
 4, Em baixo, a vida, metade
 5, De nada, morte.

Traduction

(littérale dans la mesure du possible) :

I, Le mythe est le rien qui est tout.
 2, Le même soleil qui ouvre les cieux
 3, Est un mythe radieux et muet —
 4, Le corps mort de Dieu,
 5, Vivant et dénué.

II, Celui-ci, qui débarqua ici,
 2, Fut, puisqu'il n'a jamais existé.
 3, Sans avoir existé, il nous combla.
 4, Puisqu'il n'est pas arrivé, toujours il fut l'arrivant
 5, Et nous créa.

III, Ainsi la légende jaillit
 2, En entrant dans la réalité,
 3, Et en la fécondant elle s'écoule.
 4, En bas, la vie, moitié
 5, De rien, meurt.

II

Chacun des trois pentastiques du poème renferme deux rimes différentes dont l'une unit les clausules des trois vers impairs et l'autre celles des deux vers pairs de la strophe. La clausule englobe les deux dernières voyelles du vers dont la première est accentuée. Toutes les consonnes qui suivent chacune de ces deux voyelles riment, selon la norme traditionnelle. Dans les cas d'absence de consonne entre les

deux voyelles, la seconde voyelle est asyllabique : 1, *acéus* - *Deus*, II, *aportou* - *abastou* - *creou*. Comme seconde voyelle à la rime, tous les cinq vers à l'intérieur de chaque strophe emploient le même phonème dans ses variantes soit syllabiques, soit asyllabiques. Si la clausule est dépourvue de consonnes et si le phonème accentué est précédé d'une consonne, celle-ci participe à la rime. La première voyelle des rimes est arrondie (bénolisée) dans les vers impairs de toutes les strophes, non-arrondie dans les vers pairs.

De son début jusqu'à la clausule, le dernier vers de chaque strophe compte trois syllabes, tous les autres vers en comptent six. Ainsi chaque strophe comprend quatre vers complets suivis d'un vers tronqué. A la limite des mots toute union de deux voyelles dont au moins la première est inaccentuée subit une synalèphe, c'est-à-dire se trouve contractée en une seule syllabe par élision ou bien par fusion en une diphthongue. Cette règle traditionnelle réduit au minimum la présence des voyelles initiales non-précédées d'une consonne à l'intérieur du vers, et leur rareté rend particulièrement frappante l'apparition des initiales vocaliques au début du vers. La distribution des initiales vocaliques (V) et consonantiques (C) suit un dessin net et régulier :

	I	II	III
1.	V	V	V
2.	V	C	V
3.	V	C	V
4.	V	C	V
5.	C	V	C

On notera le parallélisme rigoureux des deux strophes marginales, le traitement identique du début de toutes les strophes (V V V) et la répartition antisymétrique des voyelles et consonnes initiales dans le cinquième vers des trois strophes (C V C) par rapport aux vers 2 - 4 (V C V). Les initiales consonantiques des vers sont sourdes dans la strophe centrale, sonores dans les deux autres strophes.

Le contraste entre la strophe centrale et les deux strophes marginales similaires se fait voir également dans la division syntaxique de chacun des trois pentastiques. La strophe centrale se partage en trois phrases : le vers médian de cette strophe et de tout le poème, II, *Sem existir nos bastou*, forme une phrase à lui seul et se trouve encadré par deux phrases de deux vers. Chacune des deux strophes marginales se compose de deux phrases dont l'externe est plus brève que l'interne. Le deuxième vers du poème partage avec l'avant-dernier l'absence de pause syntaxique à la fin de la clausule : 1, *O mesmo sol*

que abre os céus / *se um mito...* ; III, *Em baixo, a vida melado / De nada, morre*. Cette symétrie provoque une différence dans la longueur relative des deux phrases à l'intérieur de ces strophes : dans la première la phrase brève contient un seul vers (1) et la longue quatre (2 - 3), et le rapport analogue dans la troisième strophe oppose une phrase des trois vers initiaux (1 - 3) à la phrase des deux vers subséquents (4 - 5).

III

L'oxymore est la figure dominante de tout le poème, et cette alliance de mots présente deux variétés distinctes : un vocable est uni au terme contradictoire ou au terme contraire. La répartition de ces procédés dans le texte d'*Ulysses* est strictement symétrique.

La particularité de l'initiale dans les trois vers internes du second pentastique par rapport aux vers correspondants des deux autres strophes et aux deux vers externes du même pentastique trouve une analogie frappante dans la distribution des oxymores. Le troisième vers du pentastique central, autrement dit le vers médian du poème, et les deux vers adjacents sont les seuls à rapprocher deux termes verbaux : une structure positive subordonnée sous la forme d'un verbe au prétérit se trouve opposée à une structure négative subordonnée, à savoir à un infinitif muni d'une préposition : préposition privative par elle-même — *sem* dans le vers médian (11₃) ou bien suivie d'un préverbe négatif — *por não* dans les deux vers adjacents (11₂, 1). Le vers médian comporte une nuance concessive : « bien qu'il ne soit pas venu », tandis que les deux vers contigus forment des propositions nettement causales : « puisqu'il n'a point existé », « puisqu'il n'est pas arrivé ».

Quant aux significations lexicales des verbes confrontés, le poète proclame la nullité de l'existence phénoménale en faveur de l'être nouménal : II, *Foi por não ser existindo*; donc *foi*, le prétérit du verbe *ser*, est superposé à *ser existindo*, construction qui réduit le même verbe « être » au rôle d'une copule soumise à son attribut, le gérondif d'une nuance durative *existindo*. On pourrait presque traduire : « être vivant » et on noterait, avec Bachelard, que « tout n'est pas réel de la même façon » et que « l'existence n'est pas une fonction monotone » (*la Philosophie du non*). Le passage du négatif au positif est renforcé dans le vers suivant par l'introduction d'un verbe concret et totalisant — *bastou* — et finalement par l'opposition des deux formes nominales, homonymes, du verbe *vir* « venir » : le même

signifiant *vindo* dessert le participe passé et le gérondif : *har vindo*, infinitif du passé composé, et *foi vindo*, combinaison de la copule au prétérit avec le gérondif. La connotation d'une permanence mythique vient se superposer au démenti empirique d'un événement passager de jadis. Tout en gardant les composants grammaticaux du vers 2, le vers 4 — *foi-foi, por não ser-por não ter, (ser) existindo-(foi) vindo* — en renverse l'ordre et accentue le passage du négatif au positif en donnant au premier la position de protase et au second celle d'apodose.

Le héros de la strophe centrale, Ulysse, dont le débarquement légendaire à l'embouchure du Tage n'est dû qu'à un rapprochement paronomastique de son nom avec *Lisboa* et dont l'existence même garde un caractère mythique, s'était donné, suivant l'*Odyssée*, le nom de *Persome* (Ὀτρύς ἐπὶ τ'ὄνομα). Il n'est désigné dans les vers de Pessoa que par un renvoi anaphorique (II *este*) au titre du poème. Le triple oxymore du pentastique en question culmine dans l'apothéose de la puissance paternelle attribuée à ce personnage physiquement absent et non existant : II, *E nos creou*.

Le vers médian du poème concrétise et transpose en termes verbaux l'oxymore nominal du vers initial : le héros n'ayant pas existé, et ainsi n'étant qu'un *nada* « rien » au niveau historique, nous a pleinement comblé et donc fut un *tudo* « tout » au niveau surnaturel. En général les trois vers centraux avec leurs alliances de termes contradictoires font pendant aux deux extrémités du poème, le premier et le dernier vers. Ces vers centraux et marginaux sont les seuls à faire usage du négatif et à le confronter avec un terme positif, mais les types de négation diffèrent. La « négation nucléaire » faisant usage d'un substantif négatif — *nada* « rien » — caractérise les deux vers extrêmes d'*Ulysses*, tandis que les vers centraux recourent à la « négation connexionnelle » qui munit le verbe d'un marquant sousstratif¹.

L'oxymore du vers liminaire — I, *o nada qui é tudo* « le rien qui est tout » — subordonne formellement le terme positif au terme négatif, en revanche, du point de vue sémantique, c'est la totalité positive qui est superposée à la totalité négative. Dans le vers ultime du poème, le même substantif *nada* termine le syntagme — III, *metade, ade nada* « moitié de rien » — où le terme fractionnaire *metade* impliquant le concept d'un tout positif contredit le tout négatif de *nada* et donne à l'apposition le sens d'une hyperbole fantasque et morne. Un décalage identique entre la hiérarchie formelle et sémantique (la superposition sémantique du déterminant au déterminé) se montre à chacune

1. Cf. L. Tesnière, *Éléments de syntaxe structurale* (Paris, 1929), chap. 87 s.

des deux extrémités du poème, mais, d'autre part, la phrase finale renverse l'ordre interne de tous les oxymores antérieurs en imposant le passage du positif au négatif. Quant à la suite des termes dans la séquence, celle du début correspond à l'ordre du vers II₁ (négatif → positif), tandis que le vers II₂ et la fin du poème offrent l'ordre opposé (positif → négatif).

La confrontation des oxyèmes ainsi que de leurs composants dans les deux extrémités du poème d'une part et dans les deux vers adjacents au vers médian de l'autre met au jour une symétrie en miroir. Or les deux strophes marginales comportent deux autres oxyèmes, ceux-ci basés sur l'alliance des contraires et liés tous les deux au dernier couple de vers dans le pentastique, suivant le principe de symétrie directe. Soit dit en passant, le même couple de vers renferme dans les deux strophes marginales une apposition complexe. Mais quant à la succession des deux termes à l'intérieur de la figure et à leur hiérarchie sémantique ces deux oxyèmes à leur tour suivent le principe de symétrie en miroir. Tous les deux mettent en jeu les mêmes contraires : la vie et la mort¹.

Ainsi le corps mort de Dieu — *i, corpo morto de Deus* — est déclaré vivant — *i, vivo* — par une seconde épithète, cette fois-ci séparée du nom déterminé. C'est un exemple du mythe omnipotent, le lever du soleil ouvrant les cieux, qui s'unit, conformément à la symbolique ecclésiastique, à l'image de la résurrection. D'autre part, à la fin de la dernière strophe, la vie — *in, vida* — reçoit le prédicat « meurt » — *morre*. La succession verbale *morto-vivo* associée au mythe céleste du passage de la mort à la vie est supplannée par l'ordre inverse *vida-morre* et le motif terrestre (*in, em baixo* « en bas ») du triomphe de la mort sur la vie. Le trait caractéristique de tout le poème est une tension entre la négation et l'affirmation, et les contraires se transforment en termes contradictoires — la vie persistante et annihilée — et les termes négatifs des deux oxyformes embrassés — *nada et morre* — se joignent pour conclure le vers final du poème. Ainsi le *nada* « néant » qui s'oppose à l'être métaphysique vient se substituer au « rien » en tant que manque d'existence physique évoqué dans la définition du mythe au début du poème.

1. Ce type d'oxymore remonte à la tradition médiévale, on en trouve de nombreux exemples chez Goetfried de Strassbourg, comme *sus lebel ir leben, sus lebel ir toi, sus lebent sie noch und sint doch toi, und ist ir toi der lebenden brot*. V. H. Schaschubch, *Germanische Studien*, CXCVII (Berlin, 1938), p. 19 s. Cf. « A vida nao concorda consigo própria porque morre. O paradoxo é a formula típica da natureza. Por isso toda a verdade tem uma forma paradoxal » : F. Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretacao* (Lisbonne, 1966), p. 124. Réponse à une enquête littéraire, 30 avril 1916.

Dans les oxymoires de l'auteur les synonymes usuels se changent en antonymes, mais même la prétendue identité de son et de sens entre les éléments lexicaux des oxymoires correspondants vire à l'équivoque, en accord avec l'art poétique de Pessoa qui recherche le double sens dans les mots courants et les dédouble en couples d'homonymes. Ainsi « être clochard et mendiant à ma manière, ce n'est pas être clochard et mendiant à la façon commune », etc.¹. Autrement dit, les mots apparemment semblables ou quasi synonymes diffèrent dans leurs significations parce qu'ils prennent racine dans des idiomes divers bien qu'entremêlés dans notre emploi. En fait les oxymoires de Pessoa confrontent et délimitent ces dialectes fonctionnels et les conceptions irréconciliables qu'ils reflètent.

Dans les trois strophes du poème la disposition des sept oxytores ($2 + 3 + 2$) qui se dessinent sur le fond des sept lignes dépourvues de cette figure ($2 + 2 + 3$) forme un ensemble fixe et proportionné :

I	II	III
1 initial (A ₁)		
2	prépositif (C ₁)	
2	central (D)	
2	postpositif (C ₂)	
1 } terminal du prologue (B ₁)		terminal de l'épilogue (B ₂) et final (A ₂)

Les trois strophes sont liées par une chaîne de correspondances phoniques qui accentuent et entrelacent les oxytones du poème. Ainsi le vers liminal *O mito é o nada* que *é tudo* trouve sa réplique dans les phonèmes, surtout consonantiques, de l'apposition finale — *in,metade, ,de nada*. Aux six /m/ des quatre premiers vers (*mito - in,metade - mito - in,metade*) répondent les deux /m/ de la phrase finale (*in,metade-morre*) séparés du quatrain initial par neuf vers dépourvus de ce phonème. La fin des deux strophes marginales varie l'ordre d'une suite similaire de phonèmes : *la...morro de Deus, Vivo e desnado - in ...vida, metade ,De nada*. La même figure saillante, connue sous l'étiquette *Dorica castra* ², apparaît dans les

1. *Obra poética*, p. 414; Guibert, p. 16.

2. Cf. R. Godel, « Dorica castra : sur une figure sonore de la poésie latine », *To honor Roman Jakobson*, t. I (La Haye-Paris, 1967), p. 761 et s.

deux passages : I, de *Deus* et III, *metade*, *De nada* (avec les diverses variantes du même phonème /e/).

La facture phonique de toute la troisième strophe prépare la séquence du vers final — *DE NADA* — dont on entrevoit l'anagramme dans la forme II, *a redidade* et dans la répétition des syllabes *de* et *da*, celle-ci, précédée la plupart du temps d'un /n/ : *lenda* - *secunda-decorre* - *vida-metade*.

La combinaison d'une occlusive labiale et d'un /r/ se réitère avec variations dans les trois vers internes de la première strophe : *adre* - *brillante* - *corpo*; ce nom et son épithète assonante — *corpo morio* — ont l'air de se croiser dans le premier verbe de la strophe centrale — *aportou* — qui participe de chacun d'eux dans sa texture phonique et dont la syllabe initiale réapparaît deux fois dans les oxytores de cette strophe : *por* - *por*. Un groupe de consonnes trois fois réitéré lie les deux premiers oxytores de la même strophe : *existindo* - *existir* - *bastou*; enfin, pour terminer la liste des triples consonances, notons que le second terme du dernier oxytore de la première strophe — *vivo* — partage sa syllabe accentuée avec celles du dernier oxytore de la seconde strophe : *Por não ter vindo foi vindo*. La phrase continue — *E nos creou* — et la conclusion qu'en tire le début de la troisième strophe, « Ainsi la légende jaillit », s'appuie de même sur cette phrase contiguë dans sa texture phonique : II, *vindo*, *E nos creou* - III, *Assim a lenda se esconde*.

V

Les procédés analysés caractérisent *Ulysses* en tant que structure fermée avec un rapport ordonné entre le centre et les parties marginales du poème et les similarités manifestes entre les constituants marginaux. Or déjà les oxytores examinés et en particulier les phénomènes de symétrie en miroir, dans leur répartition, indiquent une différence significative entre les oxytores de la première strophe et ceux de la troisième, notamment le passage du négatif au positif au début et du positif au négatif à la fin du poème.

En fait, les phénomènes d'équilibre entre les trois strophes ne font que mettre en relief les traits particuliers de chaque pentastique et le jeu simultané des divergences et des convergences entre les trois strophes. Les tensions à l'intérieur de cette triade sont aussi complexes que les rapports entre les trois hétéronymes de Pessoa dans « l'œuvre Caetano-Reis-Campos ».

C'est l'enchaînement des catégories morphologiques et des struc-

tures syntaxiques qui nous fait remarquer l'individualité prononcée de chaque strophe et dévoile la trame de l'œuvre entière, bien qu'on soit plutôt porté à prêter attention à d'autres procédés dans l'agencement des classes syntaxiques et morphologiques, notamment à ceux qui unifient le poème et en font une composition symétrique et close.

Ainsi chaque strophe contient un seul verbe transitif et ce verbe est accompagné d'un complément direct : I, *adre os céus*, II, *nos creou*, III, *a fecunda-la*. On notera la notion inchoative inhérente à chacun de ces verbes. Aux deux phrases et aux deux sujets grammaticaux de la strophe initiale correspond le même nombre de phrases et de sujets dans la strophe finale, tandis que dans la strophe centrale la somme des phrases augmente et celle des sujets diminue : 2 + 1 pour les unes, 2 — 1 pour les autres. Ce changement d'un plus en un moins peut être qualifié d'antisymétrie.

Dans la strophe centrale la phrase du vers médian partage certaines propriétés syntaxiques des deux vers adjacents étroitement liés l'un à l'autre dans leur composition grammaticale (V, ci-dessus). Or le parallélisme des deux phrases marginales de cette strophe va encore plus loin : le verbe *foi* ouvrant le second vers est précédé par un autre prétérit, II, *aportou*, et le même *foi* fermant l'avant-dernier vers est suivi par un prétérit ultérieur, II, *creou*. En somme, chaque vers de la strophe centrale contient un prétérit; l'une de ces cinq formes appartient à la phrase médiane, et deux à chacune des deux phrases marginales; les trois infinitifs subordonnés sont distribués parmi les trois phrases. Au contraire, dans chacune des strophes marginales, il n'y a que trois vers qui font place à des verbes (I_{1,2,3}, et III_{1,2,3}). Dans la première phrase de chacune de ces strophes le verbum finitum est représenté par deux exemples.

VI

La singularité grammaticale de chaque strophe et les rapports particuliers qu'elle a avec chacune des deux autres strophes font ressortir le mouvement dramatique du thème.

Le vocabulaire de la strophe initiale comprend les seuls adjectifs (cinq en tout) du poème et sept substantifs (plus le substantif pronominal I, *tudo*), contre cinq substantifs dans la strophe finale et aucun dans la strophe centrale. Les deux pronoms relatifs « restrictifs » — « *que* (notions l'absence de virgules) — sont étroitement apparentés aux adjectifs. Comme chacune des strophes, la première a un

seul verbe transitif. A l'exception de ce verbe (I, *abre*) l'unique forme verbale de la strophe est la copule *é* employée trois fois — 1, *bras*, 2 — pour attacher un nom attributif au sujet.

A cet univers d'entités avec leurs caractères permanents la seconde strophe oppose une chaîne d'accidents et d'événements tour à tour nées et affirmées. Avec une maîtrise suprême, Pessoa construit les trois phrases de ce pentastique sans le concours d'un seul substantif ou adjectif. Cinq prétérits, trois infinitifs, deux gérondifs et un participe font le gros du lexique de cette strophe et, à l'exception de l'infinitif, ne se retrouvent pas ailleurs. Le verbe *ser* « être », réduit dans la strophe précédente au rôle d'une simple copule, sert dans la strophe centrale à désigner le fait d'être absolu et intégral — II, *foi* — et entre ensuite en une combinaison inusitée et captivante avec des gérondifs — II, *não ser existindo*, *foi vindo*.

La seconde strophe se distingue non seulement par l'absence des substantifs et adjectifs et par l'abondance des formes verbales, mais aussi par des termes, qualifiés par Tesnière d'anaphoriques, qui renvoient à des données dépassant le contexte du poème¹. Ainsi, rappelés que dans le vers — II, *Este, que aqui aporitou* —, le pronom *este* « celui-ci » se rapporte non pas aux vers du poème mais à son titre *Ulysses*; la proposition relative introduite par le pronom *que* et mise entre virgules n'est pas « restrictive », de sorte que ce pronom anaphorique garde sa valeur d'allusion autonome au héros en question. L'adverbe *aqui* « ici » comporte un renvoi au nom de la ville *Lisboa* qui apparaît en tête du livre *Mensagem*. Enfin le pronom personnel *nos* — complètement indirect devant le verbe intransitif II, *bastou* et complément direct devant le verbe transitif II, *creou* — implique à son tour une transgression des bornes du texte et notamment un renvoi à l'auteur et aux destinataires du message. Contrairement à tous ces anaphoriques, ceux de la strophe suivante — III, *assim, a fecunda-la* — ne renvoient qu'au texte du vers antécédent. Notons aussi que dans la strophe centrale l'anaphorique s'unit à une désignation déictique des objets proches dans le temps et dans l'espace, de l'acte de l'énonciation. En d'autres mots, le mythe héroïque établit une proximité temporelle et spatiale entre le héros fabuleux d'une part et le poète avec son entourage de l'autre. Les trois vers impairs qui renferment les anaphoriques contrastent avec les deux vers pairs munis de la négation *não*.

Les pronoms de la seconde strophe répondent à l'interrogatif *quem* « qu' ? » et sont les seuls mots du poème qui désignent des êtres

1. Cf. Tesnière, chap. 42 s.

humains. Les pronoms des autres strophes ne se rapportent qu'à des inanimés et les noms qui peuplent ces deux strophes et qui portent le poids du thème poétique appartiennent tous au genre inanimé excepté le surnaturel I, *Deus*. Celui-ci sert à déterminer l'apposition jointe à l'attribut et donc occupe la place la plus subalterne parmi tous les constituants syntaxiques du poème : ... *sol* ... *e un mito* ... — *o corpo ... de Deus*.

Si le mythe de la première strophe est à tout jamais lié aux cieus (*ceus*), celui (*este*) de la strophe centrale se trouve attaché au sol natal du poète en dépit des arguments empiriques que ces vers annulent. C'est à ce mythe que réagit le pentastique final en contemplant le rapport continu entre la légende et la réalité. L'une entre dans l'autre pour la féconder parce que la vie abandonnée à elle-même (ou peut-être toute vie en général?) est mise à mort.

A la prédominance des noms soit substantifs soit adjectifs dans la première strophe et au monopole des diverses formes verbales dans la seconde, la troisième répond par un nombre égal de substantifs et de verbes : cinq mots de chacune des deux classes, à savoir deux substantifs régis (*na realidade*, *de nada*) et trois indépendants (*lenda*, *vida*, *metade*), deux infinitifs subordonnés (*entrar*, *fecundar*) et trois ormes conjuguées indépendantes (*se escorre*, *decorre*, *more*). La confrontation des substantifs et des verbes est particulièrement saisissante dans le dernier oxymore du poème, le seul à confronter deux parties du discours opposées, III, *vida... morte* tandis que dans les oxymores antérieurs au *more* on observe d'abord une alliance de deux termes similaires-attributs (I₁) ou épithètes (I₁₋₂), ensuite une confrontation de deux formes verbales (II_{1,2,3}) ou nominales (III, *metade*, *De nada*) dont l'une est munie et l'autre dépourvue de préposition.

La haute puissance symbolique des catégories verbales dans le texte d'*Ulysses* est en rapport avec le nombre restreint de celles que le poème accepte et met en œuvre : sept présents et cinq prétérits parfaits à la troisième personne du singulier (en tout douze formes conjuguées ce qui correspond aux douze noms substantifs du poème), cinq infinitifs y compris un infinitif au prétérit, composé du verbe auxiliaire *ter* et du participe passé, et finalement deux gérondifs.

Le présent atemporel de la première strophe, remplacé par le prétérit dans l'histoire d'Ulysse, est repris dans la strophe finale. D'autre part, ce sont des verbes d'action qui défilent dans cette strophe en continuant la série entamée dans la strophe précédente, avec la même hiérarchie syntaxique des formes conjuguées et des infinitifs. Les quatre verbes d'action concentrés dans la première phrase de la stro-

phe finale se rapportent tous au sujet III, *lenda*, tandis que c'est au sujet opposé, *vida*, que la seconde et dernière phrase lie le seul verbe d'état, *morre*.

Dans le choix des substantifs, cette strophe, consacrée à la vie d'ici-bas (*Em baixo*) diffère de la première strophe sous deux rapports. Dans celle-ci, à côté des noms abstraits, des mots concrets comme *sol*, *ceus*, *corpo*, jouent un rôle primordial, tandis que la strophe finale ne fait usage que de noms abstraits. Le masculin est le seul genre familier aux deux premières strophes; au contraire, dans les quatre vers complets de la strophe finale les quatre substantifs sont tous du genre féminin, et seul le substantif du vers tronqué III, *nada* « rien » est un masculin. Notons que le vers final du poème emprunte ce dernier substantif de tout le texte au vers initial et que c'est dans tout le poème le seul mot plein transféré d'une strophe à l'autre. D'ailleurs ce terme s'écarte des autres mots masculins du poème par sa forme distincte de la forme propre au masculin qu'on trouve, attestée dix-huit fois dans le texte d'*Ulysses*. Le contraste entre les noms féminins de la strophe finale et le masculin des strophes antérieures ressort particulièrement dans la substitution du fém. III, *lenda* « légende » au masc. I, *mito*. Cette disposition des genres dans le poème est trop ordonnée pour être fortuite mais, avant de hasarder une interprétation sémantique de l'état constaté, on notera un détail révélateur dans le traitement des substantifs masculins.

À l'exception de I, *ceus* tous les substantifs du poème sont au singulier et aucun substantif masculin au singulier n'assume le rôle de complément verbal direct ou indirect, c'est-à-dire aucun d'eux n'est supposé de supporter une action dirigée vers lui. D'autre part cette fonction de complément verbal se trouve être remplie par des noms ou pronoms du genre féminin — III, *entra na realidade*, *a segunda-la* — et par des noms ou pronoms au pluriel — I, *abre os ceus*, II, *nos* — (complément indirect) *bastou*, *nos* (complément direct) *crizou*. En portugais, le nom masculin au singulier est un substantif tout court tel quel, privé de toute marque supplémentaire, puisqu'il n'appartient ni au genre marqué ni au nombre marqué¹. Dans le système

symbolique du poème ce substantif est donc présenté comme indépendant de toute action extrinsèque et de toute interaction, indépendamment enfin, comme le dira la deuxième strophe, du joug de l'existence effective. Mais dès que se produit l'accouplement de la réalité et du mythe, celui-ci perd sa pureté et dégénère en une légende qui n'est qu'une traduction du *mito brilhante e mudo* dans le langage commun. Le poète laisse à dessein ouverte la question de savoir si la vie ici-bas meurt malgré l'intervention de la légende ou bien faute de son intervention. Quoi qu'il en soit, *nada*, « le rien » du dernier vers, perd son opposé primitif, *tudo* « le tout ». La tension entre les deux conceptions de la vie est la dernière des antinomies dialectiques qui structurent le poème.

O mito é o nada que é tudo, et tout substantif non marqué faisant partie de la première strophe, tel que *sol* et *corpo de Deus*, est un mythe — *É um mito* —, donc ce qu'il présente, c'est précisément un rien qui est tout. Dans *Ulysses*, comme nous venons de le constater, les noms masculins au singulier ne rendent jamais l'objet d'une action, mais, ce qui est aussi significatif, ils n'apparaissent pas non plus dans le rôle d'agent. Les seules fonctions syntaxiques que le poème assigne aux substantifs non marqués sont ou bien celle de terme primaire — sujet ou nom attributif — dans une proposition d'équation (nom — copule *é* — nom) ou bien celle d'apposition jointe à l'un des deux termes primaires, ou enfin ces substantifs exercent la fonction d'une « subordonnée épithétique¹ » qui détermine l'apposition : I, *corpo morto de Deus*, III, *vida, metade de nada*.

Dès qu'apparaît l'action avec sa marque temporelle, le prétérit, le substantif devient tabou et se voit supplanté dans la strophe centrale par des substitués anaphoriques; ensuite, quand l'activité se perpétue et se réalise au niveau inférieur, la strophe finale effémine les termes en jeu et se sert d'un enjambement abrupt pour aiguïser le double oxymore tragique qui met fin au poème :

Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.

On se rappellera l'aversion du poète pour les choses littéraires « qui ne contiennent pas une fondamentale idée métaphysique, c'est-à-dire par où ne passe pas, ne fût-ce que comme un vent, une notion de la gravité et du mystère de la Vie² ».

1. Cf. R. Jakobson, *Selected writings*, t. II (La Haye-Paris, 1968), p. 3 s., 136 s., 184 s., 187 s. et 213 : « Le féminin indique que, si le désigné est une personne ou se prête à la personification [et dans le langage poétique tout désigné se prête à la personification], c'est à coup sûr au sexe féminin que cette personne appartient (épouse désigne toujours la femme). Au contraire, la signification générale du masculin ne spécifie pas nécessairement le sexe : époux désigne ou bien, d'une manière restrictive, le mari (époux et épouse) ou bien, d'une manière généralisante, l'un des deux époux, les deux époux. »

1. V. Tesnière, chap. 65.
2. Lettre à Armando Cortes-Rodrigues : v. Guibert, p. 209.

VII

La grammaire des rimes reflète vivement la diversité ainsi que l'affinité des trois strophes. Dans les rimes du poème, les vers impairs d'une strophe n'usent jamais de la même classe de mots que les vers pairs. La table suivante illustre la distribution des catégories morphologiques dans les rimes des trois strophes :

STROPHE	VERS IMPAIRS	VERS PAIRS
I	pronom et adjectifs	substantifs
II	Verbes conjugués	formes nominales du verbe
III	Verbes conjugués	substantifs

Ainsi les vers impairs de la troisième strophe correspondent à ceux de la seconde et les vers pairs à ceux de la première. Or dans les deux cas l'affinité est contrecarée par une divergence : la troisième strophe oppose le présent au prétérit de la seconde strophe et le genre féminin au masculin de la première strophe. Le passage des rimes nominales de la première strophe à la confrontation des rimes nominales et verbales dans la strophe finale est accompagné d'une extension des correspondances grammaticales dans la rime. La première ne demandait qu'une identité du genre, soutenue ou bien par l'égalité du nombre et la même désinence univocalique ou bien par le seul fait d'appartenir à la même partie du discours (I, *céus* - , *Deus*). La seconde strophe fait rimer les désinences à deux voyelles. Les rimes de la troisième strophe introduisent l'identité du morphème préposé à la désinence (suffixe dérivatif : III, *realidade* - *metade*, ou racine : III, *escorre* - *decore*; une fois de plus la terminaison du poème, III, *more*, présente une exception.

On notera que les membres d'un oxymore ne riment jamais entre eux dans *Ulysses* et que la marche des rimes contrebalance celle des oxymores : au cours du poème les rimes, comme l'indique la table suivante, deviennent de plus en plus grammaticales, cependant que l'équivalence grammaticale entre les membres des oxymores, complète dans la première strophe, se dégrade ensuite et finit par se changer en une opposition du nom et du verbe :

MORPHÈMES IDENTIQUES DANS LES RIMES	RAPPORTS GRAMMATICAUX ENTRE LES MEMBRES DE L'OXYMORE
I désinences univocaliques	équivalence syntaxique et morphologique
II désinences bivocaliques	parties du discours identiques, fonctions syntaxiques différentes
III désinences et morphèmes préésententiels dans deux paires de mots correspondants	opposition syntaxique et morphologique dans l'oxymore final

VIII

Il est difficile de trouver « plus de perfection et de soin dans l'élaboration ¹ » d'une diversité rythmique conjointe à une rigoureuse unité du mètre que celle que déploie Pessoa sur cette brève étendue de quinze lignes à l'unisson de leur profil sémantique.

Dans les vers complets, la troisième et la sixième syllabe sont constamment atones; la quatrième, séparée par deux syllabes de la dernière syllabe accentuée, porte l'accent de mot sauf dans deux vers : I, *E um mito brilhante e mudo*, où l'accent de mot tombe sur la cinquième syllabe, et III, *A entrar na realidade*, où un seul mot avec son proclitique contient quatre syllabes prétoniques. La troisième et la sixième syllabe sont constamment atones. Quant au début du vers complet, la première syllabe est toujours atone dans les strophes marginales mais elle porte l'accent de mot dans les deux premiers vers de la seconde strophe. L'accent frappe la seconde syllabe dans les quatre vers complets de la première strophe et dans trois vers de la troisième strophe mais la même syllabe reste atone dans la seconde strophe. Ainsi les vers II_{1,4} et III₅ ne contiennent que deux mots accentués.

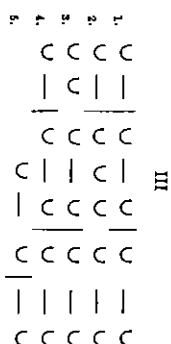
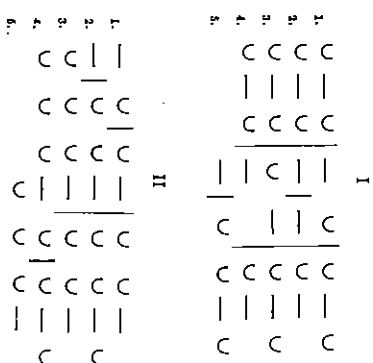
On notera que chaque déviation rythmique trouve une correspondance partielle dans un des deux vers adjacents : l'accent qui dans I₅ frappe la cinquième *au lieu* de la quatrième syllabe est anticipé par le vers I₄, qui attache l'accent de mot à la cinquième et de plus à la quatrième syllabe (*O mesmo sol que(e) abr (e) os céus*); le vers III₅

1. Même lettre de F. Pessoa : v. Guibert, p. 207.

qui n'a que deux syllabes portant l'accent de mot correspond sous ce rapport au vers III₂.

Les vers complets présentent trois traitements différents des deux premières syllabes : l'accent de mot affecte A) la seconde, B) la première ou C) aucune des deux. La strophe initiale reste fidèle au type A; à côté de lui le type C apparaît une fois dans la strophe finale (III_2), tandis que la strophe centrale est la seule à proscrire le type A et à faire usage du type B ($II_{1,2}$) qui alterne avec le type C ($III_{3,4}$).

Une fois de plus nous observons la tendance à un parallélisme binaire des variétés rythmiques. Dans les deux premiers vers de la strophe centrale l'accent initial met en relief l'essence même du mythe héroïque, son sujet et son prédicat, tous les deux exprimés par des termes abstraitement grammaticaux : II, *Estre...* ²*Foi*. Le vers III, partage comme nous l'avons déjà indiqué, le trait caractéristique du vers antécédent, III, : chaque vers du couple ne comporte que deux accents de mot, de même que le second couplet de la strophe centrale, II₂, : du point de vue de la structure verbale ces quatre vers se distinguent de tous les autres vers du poème : ils sont les seuls à commencer par un infinitif subordonné au verbe conjugué, ainsi (*assim*) la finalité affirmative des protases, III ²*A entrar na realidade*, *E a fecunda-la*, contre balance les protases circonstancielles et négatives des lignes II₂,. L'indivisibilité rythmique des strophes est due surtout aux coupes, endroits du vers où se disposent — obligatoirement ou de préférence — les limites des mots accentués (y compris leur entourage proclitique et enclitique). La table suivante illustre la distribution de ces coupes (!) et des syllabes sous accent de mot (—) et sans accent (∪) dans les vers d'*Ulysses* (les syllabes supprimées par la synalèphe sont naturellement omises dans le schéma) :



La voyelle accentuée de la rime n'est précédée d'une coupe ni dans les vers complets ni dans les vers tronqués du poème, à l'exception du dernier mot, III, *morre*, que ce découpage saccadé rend particulièrement expressif et oppose d'une façon frappante au segment final maximum doté de quatre syllabes prétoniques — III, *na realidade*.

Les vers complets de la strophe initiale ont toujours une coupe après la troisième et la septième syllabe et manifestent une prédilection pour des paroxytons à l'intérieur du vers (six parmi les huit mots suivis de l'une de ces deux coupes). Au contraire, dans la strophe centrale, la coupe ne précède jamais la quatrième syllabe mais la suit dans les trois premiers vers. Dans cette strophe quatre sur six accents intérieurs tombent sur la dernière syllabe du mot, et ces coupes masculines font ressortir le caractère masculin de la rime qui unit les vers impairs : il *aportou* - *bastou* - *creou*. Le monosyllabisme de la clause l'emporte sur sa structure bivocalique.

La strophe finale n'a pas de coupe après la quatrième syllabe et dans les trois vers où cette syllabe porte l'accent la coupe suit la cinquième syllabe d'après le modèle de la strophe initiale. D'autre part, l'absence de coupe après la troisième syllabe oppose les deux strophes non initiales à l'initiale. A côté de ces caractères qui lient la troisième strophe à l'une des deux autres, la troisième strophe présente un trait qui n'est qu'à elle : quant l'accent est attaché à la deuxième syllabe, celle-ci se trouve suivie d'une coupe. Par conséquent, dans la strophe finale, les trois mots qui accentuent la deuxième syllabe du vers sont tous les oxytons, tandis que les trois accents de mot qui tombent sur la quatrième syllabe du vers appartiennent à des paroxytons. Le contraste entre les paroxytons de la première strophe et les oxytons de la seconde se change en une alternance régulière de ces deux types prosodiques à l'intérieur de la troisième strophe, qui synthétise les traits divergents des strophes antérieures.

La première strophe, consacrée à l'exaltation du Mythe, excelle par la netteté de son dessin métrique. C'est cet arrangement très distinct qui a dû inspirer l'harmonisation vocale de toute la strophe. Les deux dernières voyelles des paroxytons initiaux forment un réseau de correspondances constantes avec les deux voyelles des rimes. Le

phonème /u/ est ici la seule voyelle post-tonique à la fin et au début du vers. Les voyelles sous le premier et le dernier accent de mot dans les trois vers impairs de la strophe initiale réalisent les phonèmes /i/ et /u/, tous les deux diffus mais en même temps opposés l'un à l'autre par leur tonalité. Ces six mots se découpent sur le fond des vers paires de la strophe qui ne tolèrent aucune voyelle diffuse dans leurs syllabes accentuées : 1. *mito* - *tudo*, 2. *mito* - *mudo*, 3. *vivo* - *desmudo*. Ils mettent en relief le premier substantif et le motif conducteur du poème, MITO, le seul terme lexical répété à l'intérieur d'une strophe et marqué de plus par un jeu d'interversion : 1. *O MITO é... que é...*, 2. *O... que...*, 3. *é um mito*. La triple alternance phonique extrait les mots les plus efficaces à l'exaltation du mythe qui est acclamé comme tout-puissant (*tudo*), ineffable (*mudo*), vital (*vivo*) et dénué de tout déguisement (*desmudo*).

IX

L'étude d'*Ulysses* nous fait observer, sans même qu'il soit nécessaire de considérer d'autres exemples, ce que représente dans l'œuvre et dans la doctrine esthétique de Fernando Pessoa un vrai « poète de la structuration » ; un tel poète lui paraît nécessairement plus *limité* que les poètes de la *variété* en ce qu'il exprime, ainsi que moins profond dans l'expression : par là même, il est plus complexe, parce qu'il exprime, selon les propres mots de l'auteur, « en construisant, en architecturant, en *structurando* » (voir ci-dessus).

Nada, le mot réitéré qui encadre les trois strophes d'*Ulysses*, nous laisse entrevoir la fermeté monolithique du principe architectural qui gouverne l'expression poétique de Pessoa. *Nada*, « rien », totalité négative, se trouve opposé à *tudo*, « tout », totalité positive, et ces deux quantificateurs totalisants sont opposés, à leur tour, à un quantificateur parcellant, *metade*, « moitié », et le contraste des deux genres, le masculin de *nada* et *tudo* en face du féminin de *metade*, vient renforcer cette opposition. Dans deux poèmes de Pessoa, écrits tous les deux en 1933, peu avant la composition du recueil *Mensagem*, on retrouve les trois mêmes personnages du drame, mais leurs rôles et leurs rapports mutuels semblent varier. Dans le sizain attribué à Ricardo Reis et daté du 14 février 1933 (période où Pessoa a souffert de graves troubles névrotiques), c'est l'entier, le tout, qui met le rien hors de jeu, et chaque parcelle incorpore le tout et se fonde en lui :

LES OXYMORES DIALECTIQUES DE FERNANDO PESSOA

PARA SER GRADE, sê inteiro : nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.

[Pour être grand, demeure entier : rien
De toi n'exagère ni n'élimine.
Sois tout en chaque chose. Ce que tu es, mets-le
Dans le moindre de tes actes¹.]

Par contre, dans la strophe finale d'une poésie portant la date du 13 septembre 1933 et incluse dans le *Cancioneiro*, la réduction du tout (*tudo*) à sa moitié (*metade*) aboutit à l'image globale d'une métamorphose de l'infini (*infinito*) en un rien (*nada*) :

Tudo que faço ou medito
Fica sempre na metade.
Querendo, quero o infinito.
Fazendo, nada é verdade.

[Tout ce que je fais ou médite
Reste toujours à l'état de moitié.
Quant au vouloir, je veux l'infini.
Quant au fait, rien n'est vrai².]

Au fond, ces trois drames du Tout, du Rien et de la Moitié sont des variations sur le même thème. « Je veux l'infini », le tout est la visée de « ce que je fais ou médite » ; les cinq impératifs incantatoires du sizain cité veulent abolir le rien et intégrer le moindre (*minimo*) au tout ; enfin, c'est le « qu'il en soit ainsi », la vérité intentionnelle du mythe qui, au début d'*Ulysses*, transforme le rien en un tout, tandis que les faits qui existent *in actu* parcellent, désintègrent, anéantissent le tout : *Fazendo, nada é verdade*³.

1. *Obra poética*, p. 239. Guibert, p. 200.

2. *Obra poética*, p. 106.

3. Il nous reste l'agréable devoir d'exprimer notre reconnaissance à ceux qui nous ont assisté dans ce travail, à Haroldo de Campos, Joaquim Mattoso Câmara et Nicolas Ruwet.