

L'ÉNERGIE DE L'INTRANQUILLITÉ

Et rien de moi ne serait réel. Mais tout y aurait une logique superbe, sérieuse, tout obéirait à un rythme de fausseté voluptueuse...

Bernardo Soares

Du post-symbolisme dont il est sans doute principalement issu, Pessoa a hérité un goût prononcé pour des notions-limites, non-rationnelles selon les normes de la raison en vigueur, qui travaillent son texte pluriel selon une déconcertante stratégie. Sa sensibilité exceptionnelle aux sons fait de la *vibration* l'un des outils opératoires les plus féconds de ce dispositif.

Alors que, dans la littérature symboliste et post-symboliste, la vibration sert trop souvent de prétexte à esthétiques délicieuses et alanguies, Pessoa lui sait d'abord gré d'être la manifestation d'une ambiguïté fondatrice, et cela dans un mouvement tour à tour (et en même temps) destructeur et créateur, propre à bouleverser — dans la mesure où il tourne sans cesse autour des pôles et brise toute dualité, toute logique binaire, toute entreprise d'exclusion — les vieilles dialectiques de l'absence et de la présence, du proche et du lointain, de l'être et du néant, du fini et de l'infini, etc. En somme, tout ce qui voudrait faire de l'*ici et maintenant* le champ d'une bataille que se livreraient, sans merci, de grandes entités métaphysiques, condition *sine qua non* de la viabilité de la vie même, justifiée par une vraie vie qui serait ailleurs, et ce, non pas au monde mais dans quelque transcendance...

Certes, il existe, et de Rimbaud et de Pessoa, des lectures qui recourent sans ambages à la métaphysique, voire à ce qu'on a appelé l'onto-théologie : pour ces interprétations, le flamboiement rimbaldien comme le kaléidoscope pessoen seraient la manifestation que notre vie, bornée dans un monde borné, ne saurait être pensée qu'en fonction d'une vie autre sise en un arrière-monde garant *in fine* de notre dignité ontologique. Les deux exemples marquant à l'extrême ces exégèses fondamentalement religieuses sont d'un côté la fameuse version claudélienne des « illuminations », de l'autre les entreprises de rattachement de Pessoa aux traditions occultistes qui en font comme un René Guénon en herbe ou en jachère sur les versants les plus occidentaux de l'Europe, ce Portugal en tant que « fin de la terre et terre de la fin » selon l'expression de Raymond Abellio...

Or loin de rendre nécessaire la supposition d'une transcendance chargée de fournir un socle à l'existence, la logique de la vibration, telle qu'elle œuvre chez Pessoa, ruine de fait tout recours à un autre monde pour prendre en charge celui-ci. Et ce, même s'il arrive qu'on rencontre ici ou là des considérations métaphysiques, dans la mesure où il ne faut guère les prendre au premier degré : comme toutes les affirmations qui abondent dans cette œuvre, elles sont soumises au travail de la vibration, qui les relativise en les mettant en porte-à-faux. Il naît en effet de cette espèce de tremblé de sens qu'est tout phénomène vibratoire un flou nécessaire à l'entreprise du poète « *findidor* », du poète du « feindre », en ce sens qu'ainsi s'opère un brouillage systématique des grandes idées générales, lesquelles en retour semblent résonner les unes dans les autres, perdant ainsi leur statut idéal pour se mettre à figurer parmi les tropes d'une sorte de rhétorique supérieure.

L'hétéronymie pessoenne relève bien de cette logique de tiers-inclus, qu'elle décline inlassablement et magistralement selon les catégories les plus variées. Tout lecteur un tant soit peu familier de cette œuvre sait bien que des images, des percepts, des affects, voire des concepts, apparaissent dans plusieurs de ces ensembles que sont les œuvres hétéronymiques et orthonymiques. Mais là où la dialectique binaire habituelle attendrait opposition de l'*autre* au *même*, ou répétition du *même* à travers un *autre* simplement apparent, le tout orienté comme il

se doit vers une union finale, on constate en fait de subtiles variations qui rendent le dispositif plus complexe. Tout se passe comme si, pour faire sens, ces images, percepts, affects et autres concepts devaient être légèrement déformés et infléchis d'un ensemble à l'autre afin d'entrer en vibration : un peu à la manière des harmoniques en musique, ou mieux encore, toujours en musique, comme ces notes qui, *presque* à l'unisson l'une de l'autre, produisent des « battements ». Bien des thèmes sont ainsi variés de Caeiro à Pessoa, en passant par Campos, Reis, Soares et les autres. Mais ce n'est pas le lieu de faire de ces vibrations inter-hétéro/orthonymiques une présentation détaillée : il s'agit, pour en venir à l'importance du *Livre de l'intranquillité* en tant qu'axiomatique d'une telle logique, ou encore en tant que laboratoire d'une telle pratique, de rappeler tout d'abord brièvement comment face à la vibration même, chacun des auteurs pessoens établit une stratégie spécifique, et comment il la met en œuvre.

Chez l'orthonyme, auteur d'une œuvre elle-même variée sous le rapport du genre littéraire mais aussi sous celui de l'esthétique, de la philosophie ou du style, il y a généralement le constat suivant : si le sens est phénomène vibratoire, ce ne peut être que sous les espèces de la confusion, de la nuit, du chaos et du brouillard. Ce drame de la vibration a lieu tout aussi bien dans les ruines monumentales de la « tragédie subjective » du *Faust*, où l'on assiste à l'éclatement de la conscience dans la vibration de l'univers et à l'atomisation de l'univers dans la vibration de la conscience, que dans l'épopée emblématique de *Message*, où désir et *saudade* s'écartèlent dans les tensions d'un monde héraldique situé entre présence et absence, ou encore dans le *Cancioneiro*, où la musique envahit tout de son charme suspensif et allusif, faisant de toute chose une apparition-disparition. Mais ce sont les quelques poèmes du « paülisme » et de « l'intersectionnisme » qui expriment le plus directement les tremblements du sens et des sens : ce n'est pas étonnant, car Pessoa est à l'époque de leur rédaction en pleine effervescence, au cœur même de sa jeunesse créatrice, manipulateur énergique d'un laboratoire inouï. On relira ainsi avec profit des poèmes comme *Impressions du crépuscule* ou *Pluie oblique*, car ils déploient, chacun à sa manière, comme des vibrations descellant tout ordre binaire sur leur passage, pour recomposer ailleurs, dans le tremblé des sens et du sens, une espèce de *Chaosmos* à la fois précaire et sensible, si l'on me passe cette expression aux échos deleuziens. C'est dans *Épisodes / La Momie V* que se trouve d'ailleurs le vers paradigmatique du dispositif vibratoire : *Sans bouger les murs me vibrent du sens*. La vibration en effet est bien ici le mouvement sans mouvement qui produit le sens. Mais le sens, en retour, ne peut être qu'indéterminé et tremblé, non inséré dans des catégories régies par le principe d'identité, non pas *tel* ou *tel* sens, mais *du* sens, c'est-à-dire, comme le poème le dit deux vers plus loin : *un abîme*. Toute l'œuvre de l'orthonyme chantera sur divers tons un abandon concerté au flux de la vibration.

Il est à ce propos intéressant de remarquer qu'Alberto Caeiro, le Maître reconnu par tous, orthonyme et hétéronymes confondus, oscille lui-même entre la détente postulée dans une vibration idéalement et asymptotiquement figée, et un usage plutôt ludique et hédoniste des phénomènes vibratoires. Le sommeil païen de la conscience dont Caeiro entend être le poète prétend accomplir une suspension de la vibration, sans jamais y parvenir parfaitement : en effet, même le silence, tout profond et grand qu'il puisse être parfois, est un phénomène improbable, puisqu'il est « comme un dieu qui sommeille », ce qui entraîne que la pensée, fille de la vibration, n'y disparaît jamais. Pas de silence sans résonance ni raisonnement. Donc, même très infime, la vibration est toujours là. Et l'attention du Maître de se porter vers des phénomènes sonores presque imperceptibles, capables de donner à entendre le silence même en tant que matière première de la vibration : la rumeur des rivières, « le calme profond des arbres lorsqu'ils remuent », le tic-tac minuscule de la pendule dans la nuit... Ce sont là encore des sons qui apparaissent et disparaissent, et les flux de la conscience deviennent alors plus imprécis et plus vagues au point d'épuiser non sans plaisir les mouvements évanescents

du son. Dans un tel dispositif, induisant certaines dispositions mentales, il semble n'y avoir plus désormais ni tremblement du sens ni tremblement des sens, ce qui permet dès lors d'investir les sons d'une certaine joie, soit qu'il représentent métaphoriquement une pensée heureuse (« comme un bruissement de sonnailles / Par-delà le tournant de la route, / Mes pensées sont contentes »), soit qu'ils élaborent un rituel où peut se fêter l'existence qui passe (« le murmure lointain des sonnailles / À la tombée de cette nuit / S'apparentait aux cloches d'une chapelle toute petite / En laquelle iraient à la messe les fleurs et les ruisseaux / Et les âmes simples comme la mienne »).

Bien loin d'une telle quiétude, sans doute trompeuse, Álvaro de Campos se manifeste, quant à lui, comme un authentique drogué de la vibration. Là où le Maître tergiverse, ironise, prend ses précautions, le futuriste bisexuel boit le calice jusqu'à la lie, portant à l'incandescence l'usage hédoniste des phénomènes vibratoires que Caeiro avait inauguré tout en le restreignant. Songeons par exemple à l'obsession du « r.r.r.r. éternel » proclamée dans l'*Ode triomphale*, qui débouche sur cette profession de foi d'un jouisseur de vibrations : « comme je vous aime tous, tous et tous, / Comme je vous aime de multiples manières, / Avec les yeux, avec les oreilles, avec l'odorat, / Avec le toucher (ce que vous palper représente pour moi !). / Avec l'intelligence comme une antenne que vous faites vibrer ! / Ah ! comme tous mes sens sont en rut avec vous ! » Songeons aussi aux formidables vibrations de l'*Ode maritime*, avec cette « roue » intérieure, qui tourne et qui tourne, mouvement tout à fait puissamment vibratoire, vertige d'un derviche tourneur sado-masochiste ou grand masturbateur. Ne négligeons pas non plus la permanence de cette ivresse vibratoire dans les poèmes de la fin où notre homme se dépouille des oripeaux futuristes : il ne s'agit plus alors des flamboiements symphoniques du bruit et de la fureur, mais d'une délectation douce-amère dont on jouit selon les lois de ce qu'on pourrait appeler la crise blanche de l'auteur de *Bureau de tabac*, comme il y a des *voix blanches*, des voix sans voix, des voix ayant intériorisé leur propre vibration... Chez Campos la logique de la vibration, incendiaire dans les grandes odes du début, hébétée par la suite comme sous l'effet d'une ivresse rentrée, pervertit de façon systématique et théâtrale toutes les logiques fondées sur le tiers-exclu, sur le principe d'identité et sur l'enchaînement causal.

C'est à Ricardo Reis, le poète en qui Pessoa prétend avoir mis toute sa « discipline mentale », qu'il revient d'œuvrer à l'alchimie verbale de la vibration. Il s'agit en fait, dans un univers prosodique rigoureusement et systématiquement organisé — selon les patrons de la poésie gréco-latine —, d'opérer une *mise en formes* de la vibration. Cette dernière assemblera de la sorte d'innombrables allitérations et assonances, ces effets de son perpétuant dans la dure matière langagière du poème l'affolante évanescence de tous les tremblements sonores où le sens et les sens semblent tant vaciller. On n'aurait que l'embarras du choix pour citer des exemples de ce travail formel. En voici tout de même deux : « *O eco que oco coa* » (« L'écho qui creux s'écoule ») ; « *Somos contos contando contos, nada.* » (« Nous sommes contes contant contes, rien. »). Et renvoyons à « l'art poétique » de Reis constitué par le premier poème du « Livre I » publié par Pessoa dans la revue *Athena* en 1924, où l'on voit bien comment il s'agit de *mettre en forme* ce qui n'en a pas, et qui n'est que flou et flux du sens et des sens, tremblement du temps — tremblement que d'aucuns ont dit « admirable », et qui est en tout cas propre à décontenancer, à déformer et à désenparer. Que cette *mise en formes* après dissolution dans le langage soit *œuvre au blanc* toujours frustrée, toujours recommencée, cela n'est pas fort mystérieux, puisqu'aussi bien l'ambiguïté vibratoire, bien loin de finir dans les formes et les sons du poème, semble au contraire s'y perpétuer — *coagulée*, certes, mais pas encore, est-ce même possible ? — sublimée, par quelque *œuvre au rouge*, en liberté heureuse. Peut en témoigner, entre autres, ce poème :

*Dans la gloire du jour même les bruits sont clairs.
Sur le repos de la campagne immense, ils planent.*

*Murmurante, la brise fait silence.
Je voudrais tant, comme les bruits, vivre des choses
Sans être aux choses, conséquence ailée
Bien loin au-dessus du réel.*

Une telle vibration portée à la transparence d'une légèreté idéale demeure hors d'atteinte mais le désir qui la prend pour objet ne va pas sans une certaine euphorie.

Or, au titre de ces variations traitant de façon complexe et d'un hétéronyme à l'autre des thèmes voisins (procédé mentionné plus haut et qu'on pourrait nommer : rhétorique vibratoire), un fragment du *Livre de l'intranquillité* vient battre subtilement avec ce poème de Reis :

Dans la vaste clarté du jour, le calme des sons lui aussi est d'or. On sent la douceur dans tout ce qui arrive. Si l'on me disait qu'il y a la guerre, je répondrais que non, qu'il n'y a pas la guerre. Par une telle journée, rien ne peut venir peser sur l'absence de toute réalité, hormis cette douceur.

L'entame de chaque texte est une version décalée de l'autre : à l'expression condensée de Reis correspond par contraste la phrase détaillée de Soares ; chez le premier le jour est d'emblée perçu comme une œuvre d'art (la « gloire » est en peinture une auréole lumineuse trouée de rayons et située en arrière-plan), quand le second semble ne décrire qu'un strict phénomène atmosphérique ; de fait le premier constate tout simplement que le paysage sonore est gagné par la transparence de la lumière, tandis que le second le rattache aux humeurs intérieures (« le calme des sons ») avant de le valoriser, à partir d'une expression connue, sur un niveau à la fois alchimique et artistique : comme le silence, il est « d'or ». Dans le poème de Reis, les bruits « planent », au bord du silence ; dans le passage de Soares, la seule pesanteur, paradoxale, qu'on puisse ressentir, est la douceur légère qui émane des sons et contamine tout.

On retrouve donc chez Soares ce tropisme qui traverse toute l'œuvre de Pessoa : l'endormissement idéal, obtenu par l'écoute flottante d'une musique ou d'une rumeur conduisant par paliers insensibles jusqu'à une sorte de léthargie ronronnante. Ici, l'intranquillité, toute tremblante de ses vibrations, aspire à « un souffle léger de musique ou de rêve, n'importe quoi pour nous faire presque sentir, n'importe quoi pour nous empêcher de penser. » Là, une prière retentit, qui demande instamment un retour au seul sommeil qui vaille, celui de l'enfance : « Rends-moi, ô Silence, ma nourrice, mon berceau, et cette berceuse qui si doucement m'endormait. » De ce tropisme Soares tire une théorie qui vise à faire du sujet un « créateur d'indifférences », comme le montre, parmi d'autres, la formule suivante, frappée au sceau d'une exigence éthique : « Le plus grand empire sur soi, c'est l'indifférence envers soi-même »... Toujours, et en toute circonstance, il s'agit de « trouver, pour chacune de nos sensations, le moyen de se réaliser sereinement. »

Or, comme il y avait pour René Char, une « sérénité crispée », autrement dit une « sagesse aux yeux pleins de larmes », il y a eu aussi pour Pessoa une sorte d'intranquillité sereine, faite de tous ces mouvements (qui ne sont pas des mouvements mais qui en sont quand même) dont est animée la vibration. Prenons en pour preuve l'exclamation suivante : « combien d'heures d'intranquillité heureuse nous ont là-bas offert leur simulacre ! » C'est ainsi qu'il lui arrive de conférer au moteur paradoxal de cette « intranquillité heureuse » l'emblème suivant, dans lequel l'adjectif vient faire effet d'art et de sérénité : « larmes rythmiques. » Ou de le définir comme un « pendule oscillant sans cesse, toujours en mouvement sans arriver jamais, n'allant que pour revenir, éternellement prisonnier de la double fatalité d'un centre et d'un mouvement inutile. » Devant le caractère presque absurde d'un tel mécanisme, il faudrait se garder d'être soupçonneux quant à son bien-fondé : dans le vertige qui en émane, il s'agit toujours de cesser de recourir à des paramètres figés selon les lois du binarisme et de l'exclusion. Au fond, le modèle peut être celui de la musique, en qui

les tensions et les détentes sont indissociablement mêlées, qu'elles se suivent ou se superposent. Telle formule de Soares invite en somme à s'y référer, puisqu'elle applique à l'assemblage des mots des principes relevant de la combinatoire des harmoniques, qui plus est accomplie par une oreille capable d'entendre en même temps les consonances et les dissonances qui sont à l'œuvre dans un même accord : « Prestige des mots isolés, ou rassemblés selon l'accord des sons, les résonances intimes et les sens divergeant au moment même où ils convergent »...

Cette attention donnée à des événements infinitésimaux relève d'une stratégie personnelle constante qui consiste à s'insérer dans la moindre sensation, afin de la déplier et déployer à l'infini et *ad libitum*. La formule-clef de cette stratégie (« Tout sentir de toutes les manières »), qu'on retrouve en bien des occurrences, par exemple chez Campos et Pessoa, se manifeste chez Soares d'une façon qui montre clairement que seule une sorte de rhétorique supérieure peut permettre à une écriture hantée par l'écoute de la vibration d'être le vecteur obligé d'une telle entreprise :

la description d'un idéal — une brève esquisse.

La sensibilité de Mallarmé coulée dans le style de Vieira ; rêver comme Verlaine dans le corps d'Horace ; être Homère au clair de lune.

Tout sentir, de toutes les manières ; savoir penser avec ses émotions, et sentir avec la pensée...

Outre le croisement, tout à fait conforme à la logique vibratoire, entre pensées et émotions, la « brève esquisse » proposée ici par Soares présente un programme intrinsèquement littéraire consistant à créer des écritures hybridées, entant par exemple les contorsions mallarméennes sur la périodicité oratoire de Vieira, les « petites voix » des mélodies verlainiennes sur la solide santé des rythmes horaciens ou encore l'élégie symboliste sur l'épopée homérique. C'est que seules de telles combinaisons, dans la lignée des enseignements délivrés par l'ouverture à la vibration, permettent de rendre compte de la moindre singularité, c'est-à-dire de « donner à chaque émotion une personnalité, à chaque état d'âme, une âme. »

C'est pourquoi on ne saurait surévaluer dans la lecture du *Livre de l'intranquillité* tout ce qui pourrait paraître relever d'une sorte de dérélition existentielle. Même la douleur est passée au crible d'une telle minutie d'écoute au point de devenir matière d'indifférence, comme peut en témoigner la réflexion suivante de Soares, laquelle, partant d'une constatation concernant sa façon de vivre, aboutit à relativiser toutes les affections, qu'elles soient douces ou amères :

Telle est ma morale, ou ma métaphysique, autrement dit, tel je suis : le Passant intégral, de tout et de son âme elle-même ; je n'appartiens à rien, ne désire rien, ne suis rien — centre abstrait de sensations impersonnelles, miroir sensible tombé sur le sol et tourné vers la diversité du monde. Après tout cela, je ne sais si je suis heureux ou malheureux ; et cela ne m'importe guère.

Il importe de prendre à la lettre cette revendication d'indifférence : trop de commentaires relèvent, non sans délectation morose, d'une fascination pour la douleur qui ne me paraît pas prendre acte de cette stratégie consistant à glisser à la surface diverse du monde, comme telle formule lapidaire du *Livre* le confirme si besoin est : « ... L'intelligence, fiction de la surface et de l'errance. »

Le travail sur les sensations opéré par le laboratoire de l'écriture privilégie donc sans cesse la transposition esthétique comme phase essentielle de la création d'indifférence. Le summum de ces opérations est celle qui produit le rythme (comme dans le cas des « larmes rythmiques »), car avec ce dernier c'est à la fois l'errance et la surface qui se mettent à danser, au point que toute part négative se trouve neutralisée et métamorphosée : Soares évoque par exemple, non sans tendresse, sa « tendance sensuelle à transformer toute pensée en

expression, ou plutôt, à penser comme expression chacune de [ses] pensées, à voir toute émotion avec forme et couleur, et même toute négation en rythme »...

De là l'une des formules les plus significatives du *Livre de l'intranquillité* : « Mon âme est un orchestre caché ; je ne sais de quels instruments il joue et résonne en moi, cordes et harpes, timbales et tambours. Je ne me connais que comme symphonie. » L'intériorité y est présentée comme un événement orchestral de nature acousmatique (on appelle acousmate tout son, bruit ou musique dont la source est invisible) : cet événement est marqué par le déferlement des vibrations (puisque les timbres sont indistincts, voire inconnus) et par la mise en avant de sa transformation en musique de nature « symphonique », c'est-à-dire à la fois plurielle et unifiée. Il y a là une démonstration implicite du dispositif général qui préside à l'écriture du *Livre*, en tant que dispositif chargé d'appliquer, dans une création esthétique, la logique de la vibration.

D'autres formules allant dans le même sens pourraient être citées. L'une d'entre elles le mérite ici, dans la mesure où non seulement elle dit explicitement à quel point l'écriture fait basculer toutes les émotions, y compris les plus noires, vers le chatolement plastique d'une esthétique conquise sur l'abîme même, mais encore elle renvoie, par son expression initiale, à deux titres importants par ailleurs dans l'œuvre multiforme de Pessoa : « Fictions d'interlude, qui viennent couvrir, multicolores, le marasme et l'aigreur de notre intime croyance. » Les « Fictions de l'interlude » sont en effet le titre et d'un cycle de cinq poèmes orthonymiques et d'un livre qui aurait rassemblé l'ensemble de la production hétéronymique. Que ce double titre se retrouve mis en abyme dans le *Livre de l'intranquillité* relève de ce principe des vibrations-variations dont nous avons parlé plus haut.

C'est pourquoi des sous-titres tels que « Symphonie d'une nuit tourmentée » ou encore « Symphonie de la nuit angoissée », que l'on trouve dans le *Livre*, doivent être débarrassés de leur charge romantique pour être réévalués dans le cadre d'une sorte de composition musicale au second degré régulée par le souci d'enregistrer et de transcrire un paysage sonore en tant que tel, comme s'il s'agissait par là de désamorcer toute tendance au pessimisme.

Un passage souvent commenté réitère de telles dispositions :

Pas d'autre plaisir, au fond, que l'analyse de la douleur, pas d'autre volupté que le lent passage, liquide et morbide, des sensations qui s'effritent et se décomposent – pas légers dans l'ombre imprécise, doux à notre oreille, et l'on ne se retourne même pas pour savoir de qui sont ces pas ; chants vagues et lointains dont on ne cherche pas à saisir les paroles, mais qui nous bercent mieux encore par les mots indistincts qui vont être dits, et l'endroit incertain d'où ils nous parviennent...

On apprend ici que « la douleur » a partie liée avec l'évanescence et le passage labile d'un certain type d'événements sonores qui semblent émaner d'un lieu aux paramètres flous au point de frapper le réel d'une existence précaire voire douteuse.

Deux descriptions sonores nous permettront de préciser cela.

L'une s'attache aux effets tourbillonnaires induits par des rafales de vent. On remarquera le rôle central de la vibration dans leur propagation, ainsi que le dépliement-déploiement des sensations auditives, qui opèrent un creusement en profondeur, quasi acousmatique, dans « l'intervalle du vent », et une projection, non moins acousmatique, vers les « hauteurs » : « On sentait s'effiloche du rien du tout dans l'air bruyant des hauteurs, et les châssis des fenêtres secouaient les vitres pour qu'on entende bien vibrer les bords. (...) Et soudain (...) le vent sifflait dans un intervalle du vent, et on avait une idée endormie des mouvements tumultueux se déroulant dans les hauteurs. »

L'autre démarre sur une constatation de phénomènes voisins, opérant également un redoublement du champ acoustique par creusement acousmatique : « C'est tout d'abord un bruit qui fait un autre bruit, dans le creux nocturne des choses. » La description amplifie ces

effets jusqu'à l'émergence d'une atmosphère fantastique : « Suit un hurlement vague, accompagné du balancement paresseux des enseignes dans la rue. Puis il y a une montée subite dans la voix rugissante de l'espace, tout frémit, le balancement cesse, et un silence s'installe dans la peur générale, comme une peur sourde apercevant une autre peur déjà évanouie. » La suite appose une subtile chape de sourdine sur cet ensemble sonore, non sans maintenir l'indispensable fil rouge de la vibration : « Puis plus rien que le vent, uniquement le vent, et je constate, à demi assoupi, que les portes fermées tremblent, et que les fenêtres font tinter le verre qui résiste. » L'état de demi-assoupissement est, bien entendu, éminemment favorable aux tremblements des sens et du sens. C'est ce que constate la formule qui succède aux phrases déjà citées, par le biais d'un néologisme forgé sur le préfixe « entre », préfixe on ne peut plus cohérent avec la logique intervallaire de la vibration : « Je ne dors pas. J'entre-existe. » En effet, l'« entre-existence » fait fi de tous les binarismes et n'est évidemment pas dépourvue d'énergie. C'est précisément ce dont font foi les événements « intérieurs » rapportés désormais dans le texte. Un nomadisme léthargique se met en place, qui rend flous toute limite, toute identité et toute donnée de conscience : « Des vestiges flottent dans ma conscience. Je sens peser en moi le sommeil, sans que mon inconscience me pèse... Je ne suis pas. Le vent... Je m'éveille et je redors, et ne j'ai pas encore dormi. Paysage de sonorités aiguës et troubles, au-delà duquel je ne me connais pas. Je savoure, précautionneusement, la possibilité que je sois en train de dormir. En effet, je dors, mais sans savoir si je dors. » La conclusion de tout ce balancement circulaire fait la constatation que l'énergie vibratoire d'un son acousmatique anime toute chose, et que sa version intime se trouve, à même le corps, dans les mécanismes de la vie physique : « Il y a toujours, dans ce que nous croyons être le son, un son de fin de tout, de vent dans la nuit, et si j'écoute mieux, le bruit de mes poumons et de mon cœur. »

Le laboratoire de l'intranquillité n'est donc en rien purement abstrait, et il s'apparente bien à l'office du musicien : « j'enivre mes yeux et mes oreilles des couleurs et des sons du paysage, et je chante à mi-voix, pour moi seul, de vagues chants que je compose tout en attendant. » C'est ce qu'un extrait d'un fragment du *Livre* intitulé *Voie lactée* définit d'une autre façon, dans la lignée du symbolisme mais en en rejetant, comme cela a été dit plus haut, les délices faciles :

*je foule, d'un pas qui résonne durement, les allées qui conduisent au Confus.
J'ai fondé des Empires dans le Confus, à la lisière des silences, pour
mener la guerre fauve qui verra la fin de l'Exact.*

S'il s'agit de mettre fin à « l'Exact », c'est bien au nom d'une démarche volontaire, énergique, faisant de la vibration son moteur, au point qu'elle « résonne durement ». De plus, la réhabilitation du « Confus », qui passe par une « guerre », ne se fait pas au nom d'une esthétique décadente mais bien d'une stratégie d'ordre philosophique, qui entend, dans une perspective nietzschéenne, ruiner les fondements de la métaphysique et de la théologie.

Deux fragments illustrent dûment ces intentions :

*Peut-être découvrira-t-on que cela que l'on appelle Dieu, et qui se trouve de
façon si évidente sur un autre plan que celui de la logique ou de la réalité
spatiale et temporelle, est en fait un mode humain d'exister, une sensation de
nous-mêmes dans une autre dimension de l'être.*

*

*Le stade le plus élevé du rêve est atteint lorsque, ayant créé un tableau et des
personnages, nous les vivons tous à la fois — nous sommes toutes ces âmes
de façon conjointe et interactive. Il en résulte un degré incroyable de
dépersonnalisation de l'esprit, poudreusement réduit en cendres, et il est
difficile, je l'avoue, d'échapper à un épuisement total de l'être... Mais quel
triomphe !*

C'est là le seul, l'ultime ascétisme. Il n'abrite aucune foi, aucun Dieu.

Dieu, c'est moi.

Dès lors, chaque fois que le mot *Dieu* (ou *dieu* ou *dieux*) pointe dans le texte, il n'est pas inutile de se rappeler qu'il recouvre un concept tout relatif : cette divinité-là n'est pas très éloignée de ce qu'un René Char appelle « les dieux-dits », autant dire une sorte d'écho acousmatique de la vibration intérieure, et rien de transcendantal ou de théologique à proprement parler : « Nous étions impersonnels, creux de nous-mêmes, quelque chose d'autre et de mal défini... [...] chacun de nous était, au-dedans de soi, le simple écho de son être même... »

Si l'on a commencé ce court essai consacré au *Livre de l'intranquillité* par un rappel de quelques traits distinctifs relatifs à l'hétéronymie sous le rapport de la vibration, c'est que le dispositif que nous venons, dans les paragraphes qui précèdent, de décrire rapidement, non sans recourir aux textes même de Soares, peut être à bon droit considéré comme le laboratoire par excellence de la différenciation hétéronymique, dès lors qu'on conçoit cette dernière ainsi : mise en œuvre de l'énergie de la vibration. Comme chaque auteur hétéronymique, le semi-hétéronyme Soares se présente parfois lui-même en tant que pluriel, capable à son tour de se partager en instances hétéronymiques, à l'instar de Pessoa lui-même. Quand il le fait, il ne manque pas de rapporter cette capacité de se multiplier soi-même au retentissement acousmatique, comme dans ce passage célèbre, dans lequel le mécanisme est nommé résonance :

Je me suis créé écho et abîme, en pensant. Je me suis multiplié, en m'approfondissant. L'épisode le plus minime — un changement né de la lumière, la chute enroulée d'une feuille, un pétale jauni qui se détache, une voix de l'autre côté du mur, ou les pas de la personne qui parle auprès d'une autre qui probablement l'écoute, le portail entrebâillé sur le vieux jardin, la cour s'ouvrant sur l'arc des maisons rassemblées sous la lune —, toutes ces choses, qui ne m'appartiennent pas, retiennent ma méditation sensible dans les liens de la résonance et de la nostalgie. Dans chacune de ces sensations je suis autre, je me renouvelle douloureusement dans chaque impression indéfinie.

Je vis d'impressions qui ne m'appartiennent pas, je vis autre dans la manière même dont je suis moi.

Ce que Soares appelle ailleurs « géométrie de l'abîme » est indissociable de la répercussion des échos intérieurs, autrement dit de la propagation de l'énergie de la vibration. C'est là le dynamisme paradoxal de l'intranquillité :

Mon âme est un maelström noir, vaste vertige tournoyant autour du vide, mouvement d'un océan infini, autour d'un trou dans du rien ; et dans toutes ces eaux, qui sont un tournoiement bien plus que de l'eau, nagent toutes les images de ce que j'ai vu et entendu dans le monde — défilent des maisons, des visages, des livres, des caisses, des lambeaux de musique et des syllabes éparses, dans un tourbillon sinistre et sans fin.

Et moi, ce qui est réellement moi, je suis le centre de tout cela, un centre qui n'existe pas, si ce n'est par une géométrie de l'abîme ; je suis ce rien autour duquel ce mouvement tournoie, sans autre but que de tournoyer, et sans exister par lui-même, sinon par la raison que tout cercle possède un centre. Moi, ce qui est réellement moi, je suis le puits sans parois, mais avec la viscosité des parois, le centre de tout avec du rien tout autour.

Que si des expressions comme « maelström noir », « tourbillon sinistre et sans fin » ou « centre qui n'existe pas » saisissent de crainte et de tremblement, il faut encore un coup se

rappeler que seul un fond vide et vertigineux peut être le conducteur d'une telle énergie, et que cette dernière n'est ni un vain mot ni une expérience malheureuse. Il y a là une ivresse certaine, confinant parfois à l'humour, à laquelle les commentateurs sont trop souvent insensibles, comme ils se montrent sourds aux sortilèges de la vibration. Sur les ruines des constructions mentales habituelles, recourant à d'autres principes que ceux de l'identité et du tiers-exclu, Pessoa-Soares fait des mouvements vibratoires de l'intranquillité le moteur d'une sorte de joie. Lui qui constate d'une part que « [l]a manie de l'absurde et du paradoxe est la gaieté animale des gens tristes » et d'autre part que « [l]a *reductio ad absurdum* est une de [s]es boissons favorites », il nous convie à larguer les amarres de l'étroitesse d'esprit et de la rigidité morale, afin de dériver au gré des résonances et des échos : « Les vagues de mers inconnues, à l'horizon sonore de notre écoute, léchaient des plages que nous ne pourrions jamais voir ; et c'était toute notre joie d'écouter, au point de le voir en nous-mêmes, cet océan où sans doute cinglaient des caravelles obéissant à d'autres desseins que les buts utiles et les ordres venus de la Terre. »

Telle est l'intranquillité : énergie de la vibration accomplissant l'étrange autant que précieuse odyssee d'un esprit sans repos.

Patrick Quillier