

# La Voix de silence de Vergílio Ferreira dans Estrela Polar

Marie-Thérèse Elshoff





La "passion inutile"<sup>1</sup> d'Alberto dans *Aparição*, son projet d'être simultanément "en-soi" et "pour-soi" (c'est-à-dire pure plénitude d'existence et pure translucidité à soi-même), ainsi que le problème de l'incommunicabilité lié à sa situation d'"être-pour-autrui" se trouvent élargis et approfondis dans la figure d'Adalberto Nogueira, personnage-narrateur d'*Estrela Polar*.<sup>2</sup> L'aspect central de cette problématique existentielle, qui est en même temps une problématique du langage<sup>3</sup>, peut se résumer, d'après Sartre cité en épigraphe du roman, comme le désir de l'idéal impossible de "posséder la transcendance de l'autre comme pure transcendance et pourtant comme corps; de réduire l'autre à sa simple facticité, [...] mais faire que cette facticité soit une appréhension perpétuelle de sa transcendance néantisante."<sup>4</sup> "Como ser eu nos outros?"<sup>5</sup> est la question qui obsède Adalberto.

Nous reviendrons sur certains aspects de cette réflexion existentielle et poétique et sur ses formes symboliques. Auparavant, il convient de souligner que la "nature" du personnage-narrateur, telle qu'elle est décrite au lecteur, empêche de voir dans *Estrela Polar* une illustration "réaliste" des idées exposées par Sartre dans la troisième partie de *L'Être et le Néant*. L'existence d'Adalberto n'est pas, même dans le cadre du fantastique, une simulation d'existence réelle telle que la recherche le roman traditionnel. Elle est uniquement existence/conscience poétique. Captive du monde sensible auquel elle emprunte ses structures d'expression, elle est pure voix de silence de l'être en confrontation avec sa propre parole et avec les messages du monde extérieur qui s'y répercutent. "Adalberto" est un nom de "catalogue" (EP 21), l'attribut d'un Moi lyrique "sans sexe, sans genre grammatical, sans âge et sans dimension psychologique" (EP 127) "[...] Berto, Adalberto, Betinho, sou Beta - não tenho nome, apenas sou..." (EP 94); "fui também Alberto ou Berto, Beto, Betinho, Betinha... [...] Sou - uno, indiviso, princípio absoluto de mim e para

-----  
 (1) Terme emprunté à Sartre par Maria do Céu G. Z. Fialho. O Homem "Paixão Inútil" na *Aparição* de Vergílio Ferreira. In: *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Organização de Heider Godinho. Vila da Maia. 1982. P. 49.

(2) Roman publié en 1962. Nous utilisons ici la troisième édition. Amadora. Bertrand. 1978.

(3) "Le langage [...] est originellement l'être-pour-autrui, c'est-à-dire le fait qu'une subjectivité s'éprouve comme objet pour l'autre. [...] je suis langage. [...] Le problème du langage est exactement parallèle au problème des corps [...]" (Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*. Poitiers. 1961. P. 440-442). Tous les termes soulignés dans les citations de cette étude sont écrits en italiques dans le texte original.

(4) *L'Être et le Néant*. Poitiers. 1961. P. 463-464.

(5) *Estrela Polar*. P. 32.

*sempre. Sou de mim para outrem, não de outrem para mim.*" (EP 22-23). Il en est de même pour le "Toi", l'Autre en lequel le Moi reconnaît l'image inaccessible et fascinante de sa propre transcendance: "*Há um além para lá de ti, da pessoa que és. Trago em mim o apelo absoluto da identidade absoluta, a exigência da comunhão verdadeira. Porque eu sou de mais para mim-e tu. Jamais te saberei? [...] Para lá de todas as portas há uma porta ainda, e essa é que é a porta da nossa morada...*" (EP 34).

Comme le Moi désire échapper au solipsisme par la communion avec l'Autre, le poète désire identifier son être au langage. Mais la rencontre de l'Absolu par la néantisation dans l'Autre déplace l'espace du solipsisme sans l'abolir. Infiniment, le Moi appelle une "autre" transcendance, le regard-refuge d'un Dieu ou d'une Mère<sup>6</sup>, la voix d'un langage essentiel. Cependant, la seule transcendance qui répond à la recherche d'Adalberto est "le silence de la terre" (EP 84). L'irréductibilité de la dualité "essence"/corporéité et la structure narcissique de la relation érotique ou de l'élan du poète vers l'Idéal font fondamentalement obstacle à l'atteinte de l'Absolu. On trouve déjà cette problématique au centre des préoccupations de Paul Valéry, dont le "*Cimetière marin*" apparaît comme un leitmotiv du roman<sup>7</sup>: "*Tout ce qui peut se dire est nul. [...] rien de pur, rien de substantiel, rien de précieux et de réel n'est transmissible. La réalité est absolument incommunicable.*"<sup>8</sup> Cependant, le désir de transgresser l'impossible demeure.

*[A minha vida] é só uma interrogação - pergunta de nada [...] sou uma questão. Quero o impossível - sim eu o sei. Mas só o impossível é que vale a pena... (EP 53).*

*Sim, o meu arranque a Alda era para o impossível. Ah, com que fúria as minhas mãos te desnudavam! [...] toda a minha raiva se fixava na garganta, nos dentes pregados, nos olhos enterrados por mim adentro. (EP 217-218).*

C'est sur la base de cet absurde que se déroule la réflexion existentielle et poétique du personnage-narrateur d'*Estrela Polar*, créateur et "centre ordonnateur" (EP 203) d'un nouvel univers.

La forme labyrinthique et la fragmentation des structures narratives, phraséologiques et dialogiques du texte ne semblent donc pas seulement marquer l'interrogation de la conscience obsédée par l'absurde de son solipsisme<sup>9</sup>. Elles peuvent également traduire la lutte de la voix poétique contre le silence qui est d'une part sa source ontologique et son idéal de vie authentique, d'autre part son aboutissement négatif dans la pétrification à laquelle elle est condamnée en devenant facticité verbale. C'est sur le fond de ce conflit que le roman réalise l'intégration réciproque ou "intersection" des plans "discours" et "récit", "présent intemporel" et "passé

(6) Id. P. 84, 101.

(7) Id. P. 24, 61, 110, 198, 218.

(8) "Mon Faust. Le Solitaire ou les Malédiction d'Univers". In: Valéry, Paul. *Oeuvres*. Dijon. Vo. II. P. 389.

(9) Maria Alzira Seixo. "O Labirinto e a Voz". In: *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. II. Godinho. Vila de Maia. 1982. P. 336-338.

réinventé” qui forment ce que M.L. Dal Farra nomme une troisième instance de langage: “l’écriture”<sup>10</sup>. L’espace réel de celle-ci-la blancheur sans limites de la feuille de papier vierge<sup>11</sup> et le réseau des mot qui s’y inscrivent- devient l’objet référentiel reflété par l’espace romanesque. La réalité et le langage, l’Être et l’apparence s’entrecroisent indéfiniment dans un cercle de réflexion mutuelle sans que s’annule jamais la tension de leur polarité. La complexité et le caractère énigmatique du roman sont fondés sur l’irréductibilité de cette tension. Il nous semble donc utile d’examiner la fonction manifestement symbolique des personnages et des éléments constitutifs de l’espace narratif dans le cadre de leurs relations avec la problématique du langage et du silence, puis la nature des “Messages” présentés au lecteur.

## SYMBOLISME DES PERSONNAGES

Un indice de la fonction symbolique des personnages peut être vu dans leur nom. Celui du personnage-narrateur, “Adalberto”, reflète son cheminement vers l’Idéal, l’Aube ou la Blancheur: “Ad”/”Alba” fait écho à “Penalva” (“Pena”/”alva” = “Roche blanche”), la ville-labyrinthe pétrifiée dans le silence et la neige où il erre “à la dérive” (EP 104, 263) comme le “Bateau ivre” de Rimbaud. On remarque également que les femmes aimées d’Adalberto portent des noms jusqu’à un certain point anagrammatiques du sien. Les noms d’Aida et de “l’autre” (EP 89, 125, 241), son sosie Alda qui passe pour être sa soeur jumelle, en sont des sortes de métamorphoses. En même temps, ils dédoublent le nom d’Adélia, tout premier amour d’Adalberto. Adélia L’a abandonné il y a longtemps. Elle existe seulement comme personnage absent. Son nom évocateur du soleil (“Helios”), symbole de la connaissance suprême ou de la divinité, peut être mis en relation avec “alba”, noyau morphologique d-”Adalberto”. Personnage-anaphore d’Adélia est Aida, qui la substitue dans le coeur du narrateur orphelin et a l’air de “quelqu’un qui sait déjà tout”. (EP 28). Les noms d’Aida et Alda ont encore une autre ascendance. Les jumelles ont en effet pour mères respectives -ou communes, le roman ne donne pas la clé de ce mystère- deux soeurs presque sosies: Aura, à demi-folle, et Alma, personnage absent comme Adélia. Dans ces deux figures maternelles, le lecteur peut reconnaître des allégories de l’Art et de la religion, deux faces humaines du sacré. Cette constellation de noms-personnages reflétant le Moi lyrique d’*Estrela Polar* fait penser à la quête du “double” essentiel décrite par Gérard de Nerval dans *Aurélia ou Le rêve et la vie*. Les deux oeuvres ont en commun un certain nombre de motifs, sur lesquels nous reviendrons. Ce qu’il nous importe de remarquer ici est que, sur le fond de cette parenté poétique, l’unicité de la lettre “A” au début et à la fin de tous les noms féminins d’*Estrela Polar* gagne une signification particulière. “A”, Alpha, est le signe initial, l’Origine de l’être que Vergílio Ferreira cherche à exprimer à travers l’Art<sup>12</sup>. Ce signe primordial qu’Adalberto, appelé aussi “Beta” (EP

-----  
 (10) *O Narrador Ensimesmado*. São Paulo. 1978. P. 89, 92.

(11) “E eu pergunto: qual é o limite do papel? O papel não tem limite. [...] A folha não está na mesa.” (EP 112).

(12) “[...] o mundo da arte é o do limiar da vida, o mundo inicial, mundo da aparição, do qual ela é o sinal sensível e o eficaz meio de acesso. [...] a arte fala a voz das origens, recupera ao homem o dom da iniciação, da evidência. [...] Raiando ao fundamental, corporizando o inesfável, a arte esgota a comunicabilidade possível [...]” (Vergílio Ferreira. *Do Mundo Original*. 2ª ed. Amadora. 1979. P. 20.).

94) -seconde lettre seulement de l'alphabet-, désigne par des périphrases: "*a palavra oculta, a palavra de silêncio, [...] a palavra de sangue*" (EP 22) par opposition à la "*verdade degradante do [...] nome*" (EP 22) de l'Être, est en même temps le signe final, l'aboutissement idéal de la recherche poétique. Dans *Aurélia*, Nerval déclare: "*L'alphabet magique, l'hieroglyphe mystérieux ne nous arrivent qu'in-complets et faussés soit par le temps, soit par ceux-là même qui ont intérêt à notre ignorance; retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé [...]*"<sup>13</sup>. Le poète romantique "inventeur" du "superréalisme" personifie cette lettre originelle de l'Harmonie perdue pour l'homme moderne sous les traits changeants de la "déesse", "Même" sous tous les masques de ses noms: *Aurélia*, Eurydice, Marie (anagramme de "aimer"), Vierge, Mère, Mnémosyne, Double du Je, Fleur mystique, Etoile d'Orient et Etoile du Soir...<sup>14</sup>, toutes incarnent "l'Unique" inaccessible. La "déesse" en qui Adalberto reconnaît son Double parfait se nomme Aida. Sa valeur en tant qu'Idéal persiste à travers l'altération de son nom et la confusion de son identité avec Aida. Mais la vérité transcendante de son être n'apparaît que dans le rêve du narrateur. Aida est alors comparée à la Bien-Aimée de Salomon et à Béatrice ouvrant la porte du Paradis au poète.<sup>15</sup> Dans *Aurélia*, Salomon, le "*prince d'Orient*"<sup>16</sup>, est une transposition mythique de Nerval. Le narrateur de cette oeuvre marche vers "*l'Etoile d'Orient*" comme Adalberto erre à la recherche d'Aida, puis d'Aida. La *Divine Comédie* est évoquée dans le premier chapitre d'*Aurélia*, de même qu'Amphytrion cité en épigraphe d'*Estrela Polar*. L'allusion à la *Divine Comédie* est particulièrement significative par sa relation avec une autre remarque de Nerval que nous citons en parallèle avec deux passages-clés d'*Estrela Polar*:

*Ce serait [...] la Divine Comédie du Dante, si j'étais parvenu à concentrer mes souvenirs en un chef d'oeuvre. Renonçant désormais à la renommée d'inspiré, d'illuminé ou de prophète, je n'ai à vous offrir que ce que vous appelez des théories impossibles, un livre infaisable [...] Me voici encore dans ma prison, madame; [...] toujours coupable à ce qu'il semble, et toujours confiant, hélas! dans cette belle étoile de comédie, qui a bien voulu m'appeler un instant son destin. L'Etoile et le Destin: quel couple aimable dans le roman du poète [...]*<sup>17</sup>

*Ah, escrever um romance que se gerasse nesse ar rarefeito de nós próprios, do alarime da nossa pessoa, na zona incrível do sobressalto! Atingir não bem o que se é "por dentro", a "psicologia", o modo íntimo de ser, mas a outra parte, a que está antes disso, a pessoa viva, a pessoa absoluta. Um romance que ainda não há... (EP 54).*

*Então pergunto-me, recolhido ao gabinete, [...] se eu nunca a amei a ela [Aida] nem a ninguém, se não amo senão a mim [...] Talvez que se eu*

(13) *Oeuvres*. Bourges. 1966. Vol. I. P. 387.

(14) *Id.* P. 399.

(15) *Estrela Polar*. P. 42.

(16) *Oeuvres*. Bourges. 1966. Vol. I. P. 380.

(17) "Les filles du feu" (Introd. "A Alexandre Dumas"). In: *Oeuvres*. Bourges. 1966. Vol. I. P. 151.

*pusesse um outro título a esta história. Por exemplo "O Traidor". Ou "O Criminoso", duas palavras breves negando ou moralizando os milhares de palavras em que me comprazi. Chamo-lhe apenas "Estrela Polar" [...] fugidio indício que me anuncie o meu lugar na vida... (EP 257-258).*

Les deux auteurs présentent ici une remarquable similitude dans leur conception poétique et dans les images qui la traduisent - le rêve d'un livre "infaisable" ayant pour sujet le poète interrogeant sa propre destinée, la situation d'emprisonnement, le motif de la culpabilité (associé ailleurs à la défense contre l'accusation de "folie"<sup>18</sup>), la marche vers l'Etoile.

L'idée de lumière originelle suggérée par les noms des personnages se retrouve dans la blancheur qui caractérise certains de leurs attributs: la main d'Aida, dont les doigts se recourbent en forme de fleur (mystique?, poétique?), sa gorge, son visage, la perle de son anneau d'or<sup>19</sup>. La perle est un motif structurel essentiel du roman, non seulement par sa répétition, mais aussi par son rapport possible avec la porte mystique. Dans *Estrela Polar*, les portes et volets sans cesse battus et fermés semblent constituer un leitmotiv de l'incommunicabilité obsédante de l'être. La perle d'Aida et d'Alda fait penser à "la porte de nacre de la Jérusalem nouvelle" dont parle le narrateur d'*Aurélia*<sup>20</sup>, porte du Paradis ou de l'Idéal poétique qu'Adalberto désire transgresser. Par la fascination que la main d'Aida exerce sur lui, Adalberto ressemble à "Pécrin" évoqué par P. Valéry pour définir son Ame dans une réflexion intitulée: "Mort -Survie- ou Mémoires de Moi / Que pourrait, que devrait aujourd'hui faire un "poète"?"

*Si tu veux, ma Raison, je dirai [...] que mon Ame qui est la tienne aussi, se sentait comme la forme creuse d'un écrin, ou le creux d'un moule et ce vide s'éprouvait attendre un objet admirable, une sorte d'épouse matérielle qui ne pouvait pas exister - car cette forme divine, cette absence complète, cet Etre qui n'était que Non-Etre, et comme l'Etre de ce qui ne peut Etre - exigeait justement une matière impossible, et le creux vivant de cette forme savait que cette substance manquait et manquerait à jamais au monde des corps - et des actes... Ainsi doit le mortel convaincu de son Dieu dont il conçoit les attributs qu'il forme par négations successives des défauts et des maux qu'il trouve dans le monde ressentir la présence et l'absence essentielles de Celui qui lui est aussi nécessaire que le centre l'est à une sphère impénétrable, que l'on finit par reconnaître sphère à force d'en explorer la surface et de raisonner sur les liaisons de ses points...*

*Mon oeuvre était cela.<sup>21</sup>*

(18) Oeuvres. Id. P. 149, 414. *Estrela Polar*. P. 73-74, 216.

(19) P. 27-28, 91.

(20) Id. P. 410. "Et les douze portes sont douze perles, chaque porte formée d'une seule perle;" (*La Sainte Bible*. Apoc. 21, 21).

(21) *Cahiers*. Dijon. 1974. Vol. II. P. 689.

La comparaison ici faite de l'Absolu -totalité et néant- avec une épouse dont l'existence ne peut être faite que d'absence correspond tout à fait à la figure bipolaire Aida/Alda. Les hallucinations d'Adalberto peuvent coïncider avec des visions du Non-Etre de la réalité sensible. Et la représentation de la divinité comme centre vital et "*sphère impénétrable*" trouve une équivalence dans la fonction d'Aida pour Adalberto et dans son emblème, la perle.

Comme la neige qui couvre Penalva d'un silence de monde initial, la blancheur des volants du corsage d'Aida peut être mise en rapport avec la page sur laquelle viennent s'inscrire les pas de la recherche poétique. "*Folhos*" est un quasi-homonyme de "*folhas*", feuilles de papier ou pages de l'album de photographies qu'est devenue la mémoire du narrateur.<sup>22</sup> Les volants blancs et noirs qui "scellent" (EP 91) l'intimité d'Aida/Alda sont analogues aux pages de la "lettre fermée" (EP 249) dans laquelle Adalberto a légué le secret de son être. L'ambiguïté du vocabulaire contribue à suggérer l'isomorphisme du corps humain et du langage, de l'acte érotique et de la création poétique. C'est ainsi que les dents d'Adalberto cherchent à détruire la divinité d'Aida<sup>23</sup>. Ses "doigts tremblants" la "dépouillent" de l'enveloppe terrestre qui la masque pour suivre les "lignes" de sa perfection et saisir "l'indicible esprit" (EP 81) qu'elles recèlent. La vision de la "fine courbe" des hanches éveille "au bout de [ses] doigts" une "mémoire aiguë d'étoiles" (EP 92). L'"humidité chaude" et la "blancheur intime" (EP 214) d'Aida substituent la "parole humide de tendresse" (EP 75) qu'Adalberto a désiré entendre de son père, le "*bom Ernestinho*" - le bon Dieu?, mort il a longtemps. Mais la transformation du rêve en réalité débouche sur la "nausée"<sup>24</sup>. L'humidité chaude du baiser, de la caresse, devient "viscosité froide" (EP 106-107) et répugnante. Les "rouleaux" de chair d'Aida ("*rolos*" (EP 176)) n'irradient plus la divinité de celle-ci. Ils sont semblables au "livre roulé" ("*rolo*" (EP 92)) que le cavalier de pierre de la "Place de silence" (EP 15) tend à une humanité absente dans l'ombre vacillante de la cathédrale.

Le motif de la blancheur qui caractérise Aida se retrouve chez Irene, la femme aimée du peintre Garcia, "*frère*" (EP 53) ou personnage-anaphore d'Adalberto. "*Irene é alta, alta e loura, branca [...]*" (EP 118). Chanteuse aveugle de l'Harmonie et de la Paix, elle est l'amie d'Aida. Adalberto rêve de la rencontrer et la cherche désespérément dans le labyrinthe des rues.

La blancheur est également un attribut essentiel de Clarinda, une enfant de sept ans dont le nom seul évoque l'innocence et la perfection. Elle contraste avec l'ombre de folie qui marque la solitude de son père Jeremias, autre "*frère*" (EP 55, 144, 264) d'Adalberto, du médecin Emílio et de Garcia. Dans son large manteau noir, Jeremias apparaît comme un personnage maudit. Ce patron d'auberge comparé à Yahvé violente son épouse Rosa sous prétexte qu'elle le trahit et blesse grièvement Clarinda dans une de ses scènes. Rosa, dont le nom-fleur évoque la Poésie, est qualifiée de "perle" (EP 144) par Garcia qui refuse de croire à son infidélité. Par là même, et par sa fonction de représentante de l'Inaccessible, elle peut être considérée comme un personnage-anaphore d'Aida. Elle rappelle en outre la Rose Blanche de la

-----  
(22) *Estrela Polar*. P. 58.

(23) *Id.* P. 35.

(24) On reconnaît ici l'influence de Sartre (*La Nausée*).



*Divine Comédie* et la "Perle rose"<sup>25</sup>, symbole de l'Âme éternellement vierge de l'univers, que le narrateur d'*Aurélia* mentionne dans le même contexte que "la porte de nacre de la Jérusalem nouvelle". Jeremias montre une attitude analogue à celle d'Adalberto en face d'Aïda et, d'une certaine manière, anticipe le meurtre sur lequel débouche son désir de transgresser les limites existentielles de l'Autre pour en atteindre la vérité transcendante.

## L'ESPACE NARRATIF: PRISON ET CHEMIN INITIATIQUE

L'espace de l'écriture -de la lutte de l'être-silence pour devenir Verbe- est essentiellement configuré par la prison de Penalva où Adalberto, accusé du meurtre d'Aïda, dit écrire son histoire. Cette image symbolique est omniprésente dans le roman, tout en variant de forme.

C'est d'abord un compartiment de chemin de fer où le narrateur traverse la nuit d'un "voyage absolu" (EP 12) - celui de son existence et de sa création poétique. Sa conscience "vigilante" et "illuminée", engluée dans le "magma" (EP 12) des corps endormis, foule humaine inconsciente d'elle-même ou, selon Mallarmé, "mots de la tribu"<sup>26</sup> attendant le regard et la main qui les rédimment, se sent submergée par la "nausée" (EP 11). Puis c'est l'autobus qui gravit la montagne de Penalva. Adalberto s'identifie à la route sinueuse qui l'élève lentement vers la "pureté" (EP 14).

La ville-labyrinthe de Penalva est simultanément prison et chemin initiatique. Adalberto parcourt sans fin le désert de ses rues silencieuses, reflets du vide qu'il porte en lui. Il remonte la "Rue de la Source", s'arrête sur la place centrale suggestivement nommée "Place de silence", et de là, contemple la terrasse de son appartement, située au septième étage d'une tour moderne. Si le septième étage peut rappeler le Paradis de Sainte Thérèse d'Avila (*Les Demeures*), le motif de la terrasse fait penser à la méditation poétique de P. Valéry que nous avons déjà citée et qui débute par ces mots: "Je suis monté sur la terrasse, au plus haut de la demeure de mon esprit [...] Et scintillent dans le ciel de nuit poétique les constellations, seulement soumises aux lois de l'Univers du langage [...]"<sup>27</sup>. C'est sur cette terrasse de la connaissance suprême de la Poésie ouverte à l'infini du ciel nocturne qu'Adalberto se souvient avoir jadis attendu Aïda. Il la revoit tourner une fleur vermeille vers le clair de lune. La lune suggérant le regard de la conscience et la mort, la fleur, symbole d'Amour ou de Poésie, semble dès le début du roman condamnée à vivre dans l'absolu d'une réalité néantisée. La demeure mystique d'Adalberto s'élève au-dessus du désert "inhumain" (EP 19) et glacé du monde moderne comme un lieu "invraisemblable" (EP 15). "Coup de poing vers le ciel" (EP 75), elle configure l'élan du poète vers l'Idéal.

Au pied même de la tour, est situé le bureau de la librairie qu'Adalberto a héritée de ses parents. Ce centre des idées et de la poésie cataloguées peut être considéré comme isomorphe de la prison dans laquelle le narrateur se remémore et écrit son histoire, ou de sa solitude existentielle. Adalberto s'y enferme pour "méditer"

(25) Nerval, Gérard de. *Oeuvres*. Bourges. 1966. Vol. I. P. 410.

(26) Mallarmé, Stéphane. "Le tombeau d'Edgar Poe". In: *Oeuvres complètes. Poésies*. Paris. 1983. P. 272.

(27) *Cahiers*. Dijon. 1974. Vol. II. P. 689.

et "signer" (EP 31, 91, 138) les papiers que lui apportent Aida ou Alda. De là, il entrevoit l'image d'une autre prison: celle des "murailles de silence" (EP 27) formées par les livres que l'homme d'aujourd'hui, oublieux du Sens de son existence, ne sait plus lire. Ces murs noirs sont analogues au mur de la nuit qu'il regardait, enfant, enfermé avec ses livres, ses cahiers et la conscience du Temps, de la fenêtre de la "chambre noire" (EP 25) où sa mère le consignait en lui refusant le droit de devenir adulte. Cette configuration de l'enfance emprisonnée ressuscitant dans la conscience-mémoire-imagination du narrateur fait penser à la chambre noire d'une caméra photographique ou à la chambre noire dans laquelle le film est révélé sur papier. La chambre finit par désigner l'enfant même d'Adalberto et Aida, l'oeuvre dans laquelle il a inscrit le secret de son être comme en une "lettre fermée" (EP 249)<sup>28</sup>. Cette lettre qu'il lègue à son fils et qui enferme son secret - le désir d'atteindre le mystère sacré de la Perfection et la conscience que l'Absolu, transcendant, ne peut être saisi que dans l'union absurde de l'amour et de la mort- constitue une "mise-en-abyme" du roman.

Autre espace clos: la chambre du septième étage où Adalberto mène Aida. Dans cette chambre "scellée d'intimité" (EP 81) suspendue entre ciel et terre, les doigts du narrateur dévoilent la face d'Aida et cherchent à saisir, dans la "mer de lait de sa gorge" (EP 81), la "flamme occulte [et] divine" (EP 81) de son être. Mais la plénitude poétique évoquée par la "mer de lait" et la "flamme" débouche sur la conscience du néant et de la solitude.

*Espírito indizível, forma va do meu apelo vão. Grita comigo, o paraíso é longe, a paz é longe. Um choro derrancado escorre-me por dentro como um ranho, o silêncio submerge-nos por fim. (EP 81)*

Ce passage n'est pas sans analogie avec certains vers de Pierre Emmanuel dans *La citerne et la source*:

*Boire à la source de l'être  
C'est s'allaiter de néant  
Ta seule façon de naître  
Est de mourir en naissant.<sup>29</sup>*

La chambre d'Adalberto a ainsi pour reflet le Château-cimetière bâti au bord de la mer où ont péri D. Aura, le Sr. Sousa -son époux- et Alda. L'écume des vagues, "bave blanche comme de la crème de lait" (EP 192), apparaît comme une image-synthèse de la gorge d'Aida et des pleurs d'Adalberto. L'allusion au *Cimetière marin* de P. Valéry ("[...] midi là-haut, midi sans mouvement, verdade perfeita, limite sem mais, limite de terra e depois o mar. [...] Cemitério marinho, esterilidade nítida, abrupto corte da vida e da terra e um eco ao longe da memória apaziguada..." (EP 198)) fait du Château le symbole d'une perfection poétique faite de la plénitude du silence - authentique expression de l'existence

(28) "Saio do quarto e estou presente lá dentro. Estranha revelação, estranha ubiquidade. Como uma hemorragia, mas sendo o sangue que me trasvaso. Possivelmente, nada mais sou do que eu - ainda, ainda." (EP 232).

(29) *Visage nuage*. Evreux. 1955. P. 75.

essentielle. C'est un Château mystique qui accueille dans ses murailles les cadavres de Paroles substitutives de la Parole de Dieu: D. Aura, Parole de l'Art déchu dans la folie, le Sr. Sousa, Parole sans voix de l'Idéologie politique, et Alda, porteuse de l'Harmonie naturelle. Le Château dressé dans le ciel "comme un héraut guerrier" (EP 192) et un flambeau éteint apparaît comme isomorphe du messager de pierre de la Place de silence qui évoque la Parole pétrifiée du christianisme. Dans le texte de l'Apocalypse, l'Agneau pascal "tient lieu de flambeau"<sup>30</sup> à la Jérusalem céleste. Ici, seul le petit phare orné de fleurs par son gardien - conscience vigilante et illuminée du poète, étoile polaire dans la nuit du monde désorienté - offre encore aux barques errantes un signe de lumière.

Autre homologue du Château-cimetière est le Château de Penalva, "tour carrée" (EP 111) comme la Jérusalem céleste, du haut duquel Adalberto appelle Aida, présente à ses côtés, en hurlant dans le silence<sup>31</sup>: l'Absolu de la divinité ou la transcendance de l'Autre, irréductiblement séparés du Moi par le corps, ne sont pas rencontrés dans la plénitude d'une communion, mais dans la conscience "ivre d'absence" (EP 110) dont parle Valéry. Le cheminement vers l'Idéal est une ascension vers le néant: marche d'Adalberto et d'Aida/Alda vers le silence du cimetière marin, lutte du peintre Garcia vers la vérité de l'Azur, passion absurde d'"alpinisme"<sup>32</sup>.

*Estrela Polar* présente donc la création poétique comme un processus d'initiation à l'Amour et à la mort. L'écriture est mise en équivalence avec un voyage absolu à travers la nuit et les étoiles, la vision d'une étoile mystérieuse, l'errance dans un labyrinthe de pierres et d'étoiles jusqu'à la rencontre finale de la Perfection dans la mort ("*porquê a morte como a estrela da perfeição?*" (EP 247)). Le regard d'Adalberto parcourt le désert des rues glacées et l'infini de la mer, "lisse [comme le] marbre" (EP 201) d'une tombe. La voix de pureté qu'il sent s'élever en lui résonne en écho de folie dans le silence de sa prison intérieure. C'est en vain qu'il crie vers quelqu'un qui lui réponde, en vain qu'il quête un regard capable de traverser le mur des mots qui enferment le mystère de son être et de donner ainsi un Sens à son existence.

*Como quem no deserto encontra um tesouro - dá-lo a alguém, transmite-lo a alguém [...] do deserto, ninguém responde [...]. Sei das palavras trocadas com quem tem palavras para trocar. Mas eu quero mais: a minha presença em alguém, a minha duração em alguém... (EP 72).*

L'image des portes, presque toujours fermées, rend sensible le problème de l'incommunicabilité. Elle constitue un leitmotiv du roman.

*Bato à porta timidamente - não ouço ninguém [...] bato ainda duas pancadas na porta para remate. Nada. (EP 134).*

*Bato com força até ao fundo da casa - ouço as pancadas até lá. Ninguém. (EP 170).*

(30) *La Sainte Bible*. Apoc. 22, 23.

(31) P. 35.

(32) P. 197, 205.

*Porque te violentaria eu a seres eu, a abrires-me a porta do muro sem portas, se o amor não estivesse para lá do muro? (EP 175).*

*[...] inchava em mim esse acesso do limite, essa violência que me atirava de porta em porta, essa tensão iluminada [...]. (EP 226).*

Ce heurt constant d'Adalberto à des seuils infranchissables rappelle les efforts sans cesse déçus de K. dans *Le Château* de Franz Kafka. Il arrive pourtant parfois que des portes s'ouvrent. Aida "apparaît" ainsi "dans une divinisation de lumière" (EP 60). Mais Adalberto prend aussitôt conscience de son erreur. En face de lui se tient seulement Alda, à laquelle il dénie d'abord toute beauté: "- Tu não és bela. E não tens profundezas, estás toda à superfície." (EP 62). Aida arrive seulement plus tard, encore porteuse du froid extérieur, mais rayonnante d'une intime "vapeur chaude" (EP 62). Cette première confusion du rêve et de la réalité initie la révélation de l'ambiguïté fondamentale de l'existence. Aida, incarnation de la Beauté et de la Connaissance, a pour mère D. Aura -l'Art "fou"- dont la voix comparée à une "plume" (EP 64) peut correspondre à l'écriture d'*Estrela Polar* dont le narrateur est accusé de folie<sup>33</sup>. L'équivalence de la vie à Penalva et de la mort insinuée par le dialogue des deux personnages correspond au principe bipolaire de l'Être que seule la suprême lucidité du poète est capable de "voir". "*Há um cume de duas vertentes - a do homem comum e a do louco. É donde se vê bem a vida*". (EP 64); "*[...] as verdades profundas, o apelo do sangue, só se explicam na linguagem da loucura*." (EP 32), déclare Adalberto. L'écart existant entre la violence de l'être et son expression verbale est une autre vérité bipolaire dont est témoin Adalberto dans cette scène. Ce phénomène est incarné par le Sr. Sousa, défenseur sans voix de la dictature. "*[...] o ardor do homem se não comunicava às palavras*." (EP 65). A l'apologie de l'oppression idéologique, Adalberto répond par celle de la liberté. Mais son "bon sens" (EP 67) aboutit au non-sens: "*Hoje sou contra a defesa da liberdade humana, porque sou a favor da liberdade humana*." (EP 69). Son extrême lucidité le conduit à un labyrinthe d'absurde. La dualité intrinsèque de l'existence découverte derrière cette première porte ouverte est finalement illustrée par la dispute qui survient entre Alda et Aida lors d'une partie de cartes. Alda accuse Aida d'avoir triché, ce qui anticipe structurellement la confusion d'identité dans laquelle Aida laisse Adalberto après le naufrage. D. Aura, l'Art "fou", sert de ligne de démarcation entre les deux vérités contraires que défendent Alda et Aida - la réalité sensible et la transcendance de l'être: "*[...] as duas irmãs se encontraram com D. Aura entre ambas, utilizada a boa velha como defesa mútua*." (EP 71). L'absurde est l'ultime vérité dévoilée par cette lutte symbolique de l'existence et de l'essence: D. aura, vêtue de noir, perd sa perruque dans la bousculade et sourit, immobile, comme un portrait de la mort.

A chaque porte qui s'ouvre, Adalberto découvre la même dualité fondamentale de l'existence. Les effets de clair-obscur et la profondeur du silence rendent immédiatement sensible le mystère d'une réalité absurde et fantastique. Les personnages portent les mêmes habits noirs fermés jusqu'au cou que D. Aura: Garcia "*vestia um camisolão preto de gola até às orelhas*" (EP 114); Rosa, au chevet

de Clarinda mourante "*Toda de negro, de xaille e lenço*" (EP 164); Frederica, mère d'Irene, "*uma mulher de negro [...] petrificada*" (EP 170); Aida, "*de luto, [...] camisolão de lã de gola alta como um cálice*" (EP 211). Ces images qui semblent figurer la mort de la Parole forment un contraste avec la lumière qui les éclaire: la "douce blancheur" (EP 62) d'Aida, la lueur du brasier dans l'atelier, le soleil irisé en "révélation" (EP 163) dans le parc de l'hôpital, la blême clarté d'une vitre, la pureté rayonnante du visage aimé d'Aida/Alda. Mais le monde qui se révèle à cette lumière-reflet du regard de "voyant" du poète a régulièrement le néant pour centre. De la plénitude qu'il ressent lorsqu'Aida lui prend la main, Adalberto ne garde plus que de l'amertume devant l'irréductibilité de sa solitude.<sup>34</sup> Lorsqu'il tente à son tour de saisir la main de celle qu'il aime, son geste se brise.<sup>35</sup> On peut trouver significatif que la robe d'Aida soit comparée à une coupe. La coupe rappelle d'une part la fleur vermeille qu'elle tourne vers la lune et sa propre main, en forme de fleur, d'autre part les coupes d'alcool mentionnées à diverses reprises au cours du roman: le verre d'eau-de-vie qu'Adalberto, enfant, boit tous les matins sur l'ordre de sa mère; les verres de cristal que Clarinda remplit de vin; le verre de rhum que Jeremias prépare "avec dévotion" (EP 98) pour Adalberto qui vient de tuer Aida; et les coupes de l'illumination artistique du peintre Garcia. Ce rapprochement de l'Amour/Poésie et de la mort que l'on retrouve suggérée dans la description du ciel nocturne ("*A noite é limpada e fina como um grande cristal, abre-se pelo céu como uma flor de vidrilhos*". (EP 47) part de la conscience "ivre d'absence" de l'artiste contemporain et rappelle la Quête du Graal, Coupe ou Livre de la Sagesse suprême.

Des portes de verre, franchies dans l'obscurité de salles d'hôpital, ouvrent sur une scène centrale de rencontre avec l'absurde du néant. Il s'agit de l'agonie de Clarinda, incarnation de la pureté et de l'innocence - principes fondamentaux de l'Art. La scène, presque absolument statique, parodie par sa composition figurative deux représentations antithétiques traditionnelles de la vie du Christ et de la Vierge: la Nativité et la Pietà. Cet effet de superposition iconographique abolit en une certaine mesure la discursivité de l'expression verbale. Des signes sacrés marquent les personnages figés dans le silence: des croix, une auréole. Le silence apparaît comme le seul langage possible devant l'absurde.

*A face escura da mulher corta-se de rugas, como um destino esgotado, com cruzeiros por cima. [...] O ar enegrece à sua volta como auréola de uma velha condenação. Silêncio final vibrando subtilmente nas faces nuas dos muros [...] velávamos agora os dois, a mulher e eu, a presença intacta da morte.* (EP 164).

Le discours du narrateur se poursuit cependant, par une protestation contre l'évidence finale du néant, puis par une allusion à l'enfant qu'il a engendré avec Aida/Alda dans le désir désespéré d'échapper à la finitude de son existence. L'enfant meurt au chapitre XXIX. Cette mort a été comme annoncée par un coup de revolver que l'enfant a tiré dans le vide - dans le silence intérieur du poète:

-----  
 (34) P. 63.  
 (35) P. 212.

*Contar tudo [...] como? O tiro foi a anúncio e eu ouvi-o no silêncio do meu corpo, do meu ser. Era um aviso que me crescia no sangue. Agora era só esperar. (EP 247-248).*

La chambre où dort l'enfant est située "au fond du corridor" (EP 141) de la maison du narrateur - au plus profond de lui-même. Elle présente ainsi une analogie avec la chambre du narrateur d'*Aurélia*<sup>36</sup> dont la folie, comme chez Adalberto, consiste en une conscience suraiguë de la solitude et de l'absurde de l'existence. Après le coup de feu et avant d'ouvrir la porte, Adalberto entend les pleurs de son fils et reconnaît à cela qu'il est vivant. Le coup de feu peut être entendu comme une image de l'inspiration, de l'impulsion initiale ou de la conception de "l'idée" qui, après gestation, donnera naissance à l'oeuvre d'art. "*La création poétique - c'est la création de l'attente.*", dit P. Valéry.<sup>37</sup> Et c'est bien en effet ce qui est décrit dans *Estrela Polar*.

*Agora era só esperar. A princípio não queria ouvir. Ideia má que se expulsa, que volta, se expulsa ainda, regressa de novo, se acomoda, enfim, e se pôe a viver conosco. Jaz imóvel, a noite cresce. Era uma noite de Verão, ampla, funda. E, no entanto, apesar de esperar tudo, foi tudo tão brusco! [...] Aida irrompe pela porta, louca, a boca encravada num grito [...] Cai sobre mim e só então grita, grita. (EP 248).*

La violence avec laquelle Aida fond sur Adalberto, puis ses cris, font penser à la "fureur poétique". La lente ascension d'Adalberto jusqu'à la chambre de l'enfant peut correspondre au processus de concentration intérieure et au cheminement difficile de l'écriture. Lorsqu'Adalberto arrive devant la porte ouverte - au terme de sa recherche artistique-, il découvre l'enfant mort dans son lit, la tête prise dans les barreaux: l'Idéal esthétique a traversé la barrière des mots pour s'incarner dans le livre, mais a été étranglé par eux. La réalité verbale est la dépouille de son essentialité. Par ailleurs, cette mort qui témoigne du caractère irréalisable de l'Idéal fait revivre celui-ci dans la perfection et l'éternité de l'Ineffable et du rêve. Si Adalberto se sent scindé en deux personnes par une muraille de glace et de feu lorsqu'il contemple le spectacle tragique qui s'offre à lui, c'est qu'il prend conscience du solipsisme fondamental de son être et de l'impossibilité de transposer celui-ci au langage de son oeuvre.

*Metera a cabeça entre as varas de ferro da cabeceira do leito, tombara de lado, tinha a língua de fora. [...] um vinco no pescoço tenro. [...] Sintome desdobrado e a outra pessoa de mim aterra-me. Há um muro de gelo a separá-las, há uma muralha de fogo. [...] Estou agora junto de mim, ao pé de mim. (EP 248-249).*

La vision de l'enfant étranglé est tout à fait comparable à la sensation qu'éprouve Adalberto devant l'irréductibilité de sa solitude.

-----  
(36) "Ma chambre est à l'extrémité d'un corridor habité d'un côté par les fous, de l'autre par les domestiques de la maison." Nerval, Gérard de. *Oeuvres*. Bourges. 1966. Vol. I. P. 405.

(37) *Cahiers*. Dijon. 1974. Vol. II. P. 1113.

*[...] a solidão absoluta [...] o vazio total, só em instantes evanescentes, em ápices infinitos nos aparece como a flagrância de uma evidência-limite. [...] o ficar-se suspenso, estrangulado, de olhar oco, horrivelmente separado de tudo [...] (EP 182).*

Comme dans l'Apocalypse des Saintes Escritures où l'Agneau, de par son sacrifice, est déclaré digne de briser les sceaux du livre roulé et de révéler au Prophète la Parole divine, la parole poétique d'*Estrela Polar* met en scène sa propre Passion et son propre égorgement. Par cet acte, elle situe le domaine de sa divinité ou de son essentialité idéale non dans la réalité positive du Verbe, mais dans l'absolu de néant d'une Poésie "pure". Captive de l'absurde, la Parole du roman dévoile le silence comme seule Vérité.

*Porquê a morte como a estrela da perfeição? [...] Penso, sonho, projecto-me, raio ao excesso e á perfeição: a morte guarda o reino do meu sonho para que a vida o não use... [...] Quase bela, a morte. Todos os limites da beleza, do sonho, do impossível, toda a perfeição que está para lá de tudo o que foi perfeito - ali, imobilizado, no milagre de um ser, de um espírito anunciado [...] (EP 249).*

Cette conscience du solipsisme de l'être, de son incommunicabilité à l'Autre, est à l'origine du meurtre qu'Adalberto est accusé d'avoir commis contre Aida. Aida est devenue progressivement "opaque" au regard d'Adalberto qui en recherche la transcendance. Sa corporéité "trahit" en quelque sorte la vérité transcendante qu'elle "est", de même que le langage "trahit" l'être du poète qu'il transcrit fidèlement. C'est pour échapper à l'absurde de ce dilemme insoluble qu'Adalberto "touche" finalement la gorge d'Aida: sous ses doigts, la Poésie se fait langage et meurt instantanément, pétrifiée (Aida meurt par arrêt du cœur<sup>38</sup>).

*[...] eu acreditava na sua palavra, eu acreditava que ela me não atraí-çoara. Mas houve um instante em que admiti que se eu acreditava, é porque queria que tudo se tivesse passado assim, era portanto porque de facto se não tinha passado assim. [...] E foi então que o gesto me saltou como quem liquida uma discussão. [...] mal lhe toquei - sei-o, juro-o. [...] E a tua língua... E estavas morta. (EP 262-263).*

Par la néantisation de la réalité corporelle, l'Idéal ressuscite dans le rêve, devient l'Autre parfait, éternellement possédable et possédant.

La veillée funèbre de l'enfant d'Adalberto et d'Aida offre les mêmes traits de composition que celle de l'agonie de Clarinda. Les personnages silencieux et immobiles de chaque côté du lit correspondent à ceux du tableau traditionnel de la Nativité. Mais le signe en est inversé: à la clarté de l'Etoile s'est substituée l'obscurité de la nuit. Les deux scènes mortuaires sont ainsi disposées comme les panneaux latéraux d'un triptyque dont la partie centrale représente la gloire de la Vierge et l'Enfant: comme la Vierge chrétienne, Mère de Dieu, le poète tient son fils dans le creux

-----  
(38) P. 216.

de sa main pour le présenter à l'univers. Mais "l'Univers" (EP 228) n'est ici que le monde intérieur du narrateur: celui-ci se contemple dans son oeuvre, scrute ce "Double" de soi-même auquel il a transmis, à travers et malgré le mur du langage, le mystère de son être, pour découvrir en lui le Sens de son existence. Cependant, son regard se réfléchit à l'infini dans l'interrogation que lui renvoie son image: l'enfant a pour nom celui de son père - "Adalberto"<sup>39</sup>...

*Um deus nasceu da minha carne, eu o fiz. Agora aterro-me à força excessiva que irrompe dele e me queima de fulgor. Assassino, triunfador, escarvo de miséria, esperança dos homens, imagem da sua degradação - interrogo-me naquele misterioso olhar. (EP 228-229)*

Ces tableaux symboliques semblent donc exprimer l'incapacité du langage à abolir le solipsisme de l'être. Aux divers seuils de son cheminement labyrinthique vers la réalité "authentique", l'écriture découvre sa structure tautologique et le seul Absolu de sa réalité.

## LES MESSAGES D'ESTRELA POLAR

Au cours de la précédente analyse, nous avons vu que le roman met en scène diverses "Paroles". Nous distinguerons celle, pétrifiée par le Temps, du christianisme; celle de l'idéologie politique, mutilée ou vidée de sens; celle du désir de communion, manifeste dans la fraternité, l'érotisme et la tendresse, de structures analogues à celle de l'Art. La Parole de l'Art, prisonnière de l'absurde, oscille entre la plénitude de la création et la conscience de sa non-Valueur; enfin, nous citerons la Voix de l'Harmonie cosmique, chant sans visage comme les cris des sentinelles, mais opposé à eux par la liberté de l'être qu'il proclame.

La Parole du christianisme est d'abord caractérisée par le lieu de sa proclamation: la vieille Cathédrale, dominée par la tour moderne de la Place de silence "oscille en ombre" (EP 58) comme une ruine. Sa silhouette est fantomatique au clair de lune. A côté, un cavalier de pierre tend à la ville déserte le message d'un livre roulé que personne n'est plus intéressé à connaître. Dans ce cavalier, le lecteur peut reconnaître une représentation du Christ victorieux de l'Apocalypse, le "Verbe de Dieu"<sup>40</sup>, pétrifié. Parallèlement, la statue peut problématiser la réception du Message poétique lui-même. En effet, Adalberto se juxtapose ou se contrepèse réflexivement au messenger muet, soit en s'asseyant près de lui pour contempler la terrasse de son septième étage, soit, inversement, en la regardant du haut de sa terrasse. La vérité qu'il tente de verbaliser et de transmettre est celle de la divinité de l'Homme et du mystère sacré qui l'habite: "[...] a divindade está no homem e não num código." (EP 156). Mais les mots l'emprisonnent comme dans une gangue de pierre. "[...] isto é uma pedra, isto é un livro. [...] é isto a vida? um monte de pedras; [...] Onde existimos nós?" (EP 217).

Le Sr. Sousa représente la voix aphone de l'Idéologie. Les sons qu'il profère à travers un appareil ressemblent à des coassements sans rien d'humain. Le

-----  
(39) P. 244.

(40) *La Sainte Bible*, Apoc. 19, 11-16.



président du parti réactionnaire auquel il appartient utilise le même appareil, tant pour prononcer son discours que pour exprimer son mépris de la foule qui l'acclame. L'inhumanité de la Parole idéologique est concrétisée de façon la plus flagrante par le refus de ses représentants d'aider à sauver Clarinda. Partout, des portes closes et des visages de haine s'opposent à la requête d'Adalberto. La Parole du parti adverse, tout aussi pétrifiée dans des slogans, se montre également incapable de promouvoir la justice et la liberté qu'elle prétend défendre. Le médecin Emílio, qui met ces idéals en pratique en dehors du strict cadre de leur codification, se fait huer.<sup>41</sup>

Le vide commun des idéologies concurrentes est illustré par la configuration symbolique des chemins qu'elles parcourent. Les regards du poète et de la lune illuminent de conscience lucide et de mort la marche des deux groupes: l'un remonte la Rue de la Source, l'autre descend la Rue du Commerce située en prolongement. Tous deux débouchent au même instant sur la Place du silence et vont tenir leur session au même premier étage de la tour d'Adalberto, dans une salle blanche et nue "comme une règle" (EP 152) qui reflète le néant du Verbe fait convention.

La Parole de l'Amour (fraternité, érotisme, tendresse, Art) se manifeste davantage dans les actes et la compréhension mutuelle des personnages que dans les mots qu'ils échangent. Le narrateur-poète et libraire Adalberto, son ami orphelin Emílio, le peintre alcoolique Garcia et Jeremias sont des "frères" luttant chacun à sa manière contre la solitude. Emílio la nie purement et simplement en faisant de sa vie un acte de solidarité. Présenté comme l'incarnation de l'Idéal humanitaire, il agit en "juste" (EP 264) sans pouvoir justifier son Absolu: "*A solidão vence-se com os outros, concretamente, inequivocamente [...] a solidão não existe, é uma invenção gratuita, é uma coisa abstracta. O que há é o "grupo."*" (EP 159-161). Il correspond en cela à l'Idéal néo-réaliste que défend Vergílio Ferreira au début de sa carrière d'écrivain.

Adalberto ressemble à Emílio en ce sens qu'il ne sait pas non plus justifier sa tendresse envers Clarinda. Lorsqu'il entreprend de la sauver, il obéit à une impulsion instinctive plus forte que toutes les raisons. Garcia, de son côté, se vante d'être assez fort pour accepter sa solitude existentielle en toute lucidité et reproche à Adalberto sa lâcheté: "*- Tens medo de viajar sozinho. [...] que é realmente a amada para ti sendo uma mamã? Não tenho medo de nada, eu!*" (EP 101). Mais la disparition d'Irene démasque l'illusion encore préservée à l'intérieur de cette conscience-savoir et l'oblige à se confronter à l'expérience véritable du solipsisme. Sa réaction ne diffère guère alors de celle d'Adalberto. Malgré la honte qu'il en éprouve, Garcia ne cesse de chercher Irene. La création artistique qui lui donnait auparavant le sentiment d'une plénitude devient un acte désespéré de survie. Quant à Jeremias, il avoue, comme Adalberto, souffrir de sa solitude. Il tente de s'en libérer en s'appropriant l'Autre par la violence. L'absurde de son acte est la cause même de sa répétition. Seule la mort de Rosa ouvre la porte à la transcendance qu'il désire atteindre et lui permet de communiquer avec elle dans l'Absolu.<sup>42</sup>

Dans *Estrela Polar*, l'Amour apparaît donc marqué des signes du sacrifice, de la solitude ou de la mort. Garcia en donne une définition désabusée d'intellectuel

(41) P. 154-155.

(42) P. 264.

lucide tout en cherchant à tromper son savoir: *"Amamos sem metafísica. [...] Havia uma muralha entre ambos [...] o amor, no instante exacto [...] que era senão uma cegueira de pedra, a totalização na morte"* (EP 118-119); *"Quando a gente se amava, [...] era esse o momento da máxima incomunicabilidade."* (EP 168). Aida, au contraire, croit à l'Amour comme au pouvoir de connaissance intuitive de l'âme et concrétise son rêve par des actes. En ce sens, elle est personnage-anaphore d'Emílio qui, contrairement à Adalberto, "voit" la transcendance de l'Autre. *"Sabes tu que Emílio me conhece?" Porque te iludes tu? [...] A verdade é amor, disseste tu uma vez. Mas então amar é reconhecer."* (EP 242), dit Aida à Adalberto. Ces deux conceptions présentées par le roman comme les deux faces également vraies d'une Vérité transcendante impénétrable valent tant sur le plan existentiel que sur le plan de la problématique du langage.

Le Message de l'Art, qui est celui du roman lui-même, est transmis par la peinture de Garcia. C'est un Message de silence, non seulement parce que l'image se substitue à l'expression verbale, mais aussi par le néant que cette création proclame comme Absolu totalisateur. Le tableau que Garcia est en train de peindre résume son discours labyrinthique sur l'Amour - un discours explicité par une gesticulation mystérieuse sans rapport apparent avec les mots. La force d'expression de son tableau réside tout entière dans son pouvoir suggestif. Le fond gris évoquant le sable d'une plage fait penser au vide, à la stérilité, au naufrage et à la mort. Sur cette étendue neutre se détachent la ligne bleue de l'horizon -rêve d'un Idéal éternellement inaccessible- et deux teintes jaunes-roses en éventail de chaque côté de la toile - symbole des âmes séparées, condamnées à s'appeler l'une l'autre sans pouvoir jamais se rejoindre. Leur réflexion mutuelle que Garcia compare au "bref dialogue de deux violons" (EP 115) peut être considérée comme une mise-en-abyme du regard interrogateur qu'Adalberto projette sur son oeuvre. La conception nihiliste de l'Amour exprimée par cette peinture ressemble assez à celle de Nerval dans *Sylvie*:

*Era un plaino cinzento, talvez areia do mar, uma fina linha azul na horizontal. E aos dois lados, em oposição, leques amarelos (ou rosados) sugerindo-me reflexos de água. (EP 115)*

*Amour, hélas! des formes vagues, des teintes roses et bleues, des fantômes métaphysiques!*<sup>43</sup>

La largeur inhabituelle de la toile empêche d'en saisir synthétiquement la totalité. Elle contraint le regard à cheminer du "début" à la "fin" dans un mouvement de perpétuel va-et-vient semblable à l'étrange d'Adalberto entre Aida et son "Double" Aida dans la ville-prison de Penalva. La fermeture sur soi de l'image, provoquée par la symétrie de ses éléments, coïncide avec la structure circulaire du roman. Par ailleurs, la ligne d'horizon creuse à l'infini la profondeur du vide et du Temps qui sépare le voyageur/spectateur de l'Idéal. De quelque côté qu'il se porte, le regard ne rencontre rien qui puisse le fixer. On pense à "l'Azur" de Mallarmé. P. Valéry, lui aussi, situe

.....  
 (43) "Les filles du feu". Id. P. P. 242.

"à l'horizon toujours, la poésie pure... Là le péril; là, précisément notre perte; et là même, le but."<sup>44</sup>

La Poésie s'épanouit donc au sein de cette négativité. Le rire sans joie de Garcia, sa calvicie et sa face cadavérique font de lui un personnage-anaphore de D. Aura, morte noyée dans la mer du Temps. Mais il tient une "fleur" dans ses "mains pourries" (EP 204) et peint la Beauté en dépit de la dégradation de toutes les Valeurs. Ses dents, symbole d'élan vital, "explosent" (EP 101) encore hors de sa bouche, "en désordre" (EP 99), "de travers" (EP 100), "tordues" (EP 169), "laidies [et] entortillées" (EP 204). Elles caricaturent celles d'Adalberto, avides de saisir la divinité d'Aida. Garcia ne rencontre plus l'illumination intérieure que dans le "paradis artificiel" de l'alcool. Il n'a que sarcasmes pour tout ce qui n'est pas la vérité profonde de son rêve. Son mépris pour l'inauthenticité de la réalité sensible est identique à celui d'Adalberto: "*A verdade maior é a do que não existe.*" (EP 205); "[...] *a realidade é um monturo.*" (EP 48). Cette attitude a pour conséquence l'affirmation de l'Absolu dans la négation du réel. Garcia lit la pensée secrète d'Adalberto et formule la nécessité de tuer Aida en tant qu'"incarnation" de la Poésie<sup>45</sup>. Adalberto doit détruire la corporéité du Verbe pour en libérer la transcendance, l'Être pur dont l'expression authentique est le silence. Pour affirmer l'Idéal, il lui en faut nier toutes les formes. "*Não deixamos que o mundo nasça, porque não deixamos que o mundo morra.*" (EP 254), dit Garcia. Adalberto se refuse d'abord à commettre ce meurtre. Mais son besoin inné d'exprimer l'Absolu ineffable qui l'habite pour le communiquer à l'Autre l'oblige à cet acte absurde. Comme Garcia qui fait et défait ses tableaux sans pouvoir les terminer, il relate interminablement son histoire, conscient de l'impossibilité de dire l'essentiel et d'échapper à son solipsisme.

*Havia o gesto de criar, o acto puro de fazer, o acesso á iluminação: que importava o mais? O impossível da sua arte estava no ser artista por sê-lo, na necessidade do diálogo e no desejo de o anular, no cifrar-se rigorosamente a um acto solitário e na certeza de que esse acto visava outrem. Assim fazia e desfazia, falava e estava mudo. (EP 253-254)*

*E contei tudo outra vez desde o princípio. Havia decerto uma falhu na minha história e o juiz queria entender - e deixou-me contar outra vez. Eu dizia:*

*- O homem está só. Mas como há-de ele estar só? Isto é um absurdo e a vida não pode ser absurda. Toda a minha história começa aqui. (EP 216-217).*

Le nihilisme auquel conduit cette quête de positivité absolue a déjà été observé par Valéry. Selon ce poète, "l'Infini" mental s'oppose à la fixation de l'esprit dans quelque forme que ce soit et pousse indéfiniment à dépasser les limites atteintes. Le Moi construit ainsi son existence par sa propre destruction.

-----  
(44) "Avant-Propos à la connaissance de la déesse". In: *Oeuvres*. Mayenne. 1986. Vol. I. P. 1275.

(45) P. 254.

*En somme - Je cherchais à me posséder - Et voilà mon mythe - -à me posséder... pour me détruire -je veux dire pour être une fois pour toutes-<sup>46</sup> L'instinct de dévorer, d'épuiser, de résumer, d'exprimer une fois pour toutes, d'en finir, de digérer définitivement les choses, le temps, [...] de chercher par là autre chose que les choses, c'est là l'instinct extravagant et mystérieux de l'esprit [...] Nihilisme laborieux, qui ne juge avoir bien détruit que ce qu'il a pénétré -mais qui ne peut bien comprendre que dans la mesure où il a su construire- Nihilisme bizarrement constructeur... Il s'agit de refuser ce que l'on peut (faire) mais ce pouvoir doit d'abord être acquis et vérifié.<sup>47</sup>*

Finalement, Adalberto tue Aida. La réponse apparemment cynique de Garcia à la nouvelle du meurtre: "*Mataste-a, hem? Sempre te decidiste. Então olha-me este quadro.*" (EP 99) ne fait que saluer la libération de l'Idéal de sa gangue de pierre, l'affranchissement de l'existence devenue pure essence, ou du texte devenu image, pur langage poétique, non trahi par les supports matériels de la parole. L'harmonie de silence que Garcia montre victorieusement dans son tableau fonctionne comme une mise-en-abyme du roman "infaisable" que rêve d'écrire le narrateur d'*Estrela Polar*.

Le chant d'Irene est isomorphe de la composition picturale de Garcia, d'ailleurs décrite par lui en termes musicaux<sup>48</sup>. Associé aux leitmotifs du silence et de la solitude, il transmet le Message de la pureté originelle de la vie qu'Adalberto reconnaît présente dans son acte poétique. "*Canto na manhã original com esta voz ignorada sobre uma cidade desértica como a aparição do espírito da terra. Um instante esqueço que o milagre o crio eu nesta carne perecível.*" (EP 93). Même après avoir disparu, Irene continue à vivre dans sa mémoire et dans celle de Garcia. Présence faite d'absence, appel vers une Perfection supra-terrestre, étoile polaire dans un monde orphelin de ses dieux, la voix d'Irene résonne en écho dans leur silence intérieur, et donne ainsi encore un Sens à leur existence: "*Irene reagrupava-se ao teu destino, ao teu sonho: olhar de pedra, só a sua voz era ela, auréola do silêncio e da morte.*" (EP 204).

Cette voix d'harmonie naturelle s'oppose aux cris des sentinelles qui se relaient autour de la prison d'Adalberto: "*Pela noite, as sentinelas, de guarita em guarita, lançam um cerco farpado - "sentinela alerta", "alerta está", "passe palavra" - unem um cerco de olhos fitos, iluminam na sombra a evidência da minha reclusão.*" (EP 21). Ces cris identifiés à des regards présentent le réseau invisible des conventions sociales qui, intériorisées par le poète narrateur qui ignore leur "mot de passe", isolent son être derrière le mur infranchissable de leurs interdits. Mais la Lune qui surgit "sur l'esplanade du ciel" (EP 236) comme la grande sentinelle de la nuit du monde "sacre" (EP 236) du signe de la mort tout ce que touche son regard. Les sentinelles ont une fonction analogue à celle du policier muet qui condamne Adalberto du regard. Comme celui-ci et comme le cavalier de pierre, il

(46) Cahiers. Id. P. 183.

(47) Id. P. 1042.

(48) P. 115-116.

attend, immobile à un carrefour de rues désertes, que quelqu'un le regarde et, recevant son message de signes, donne un sens à sa présence. Il règne en dieu sur un univers d'absence. Sa sentence est formulée par le juge qui condamne Adalberto à la réclusion. Ce personnage peut être considéré comme un représentant de l'ordre social intériorisé par le narrateur. Il "exile" le poète qui se soustrait aux normes de la communication et aux conventions littéraires. Mais il peut également représenter le dieu intérieur de l'artiste, l'exigence esthétique. Dans ce cas, le crime d'Adalberto est lié à la finitude insurmontable de sa condition humaine et à son incapacité de créer la Perfection dans le cadre de la vie réelle. Adalberto devient son propre juge et s'accuse d'avoir tué la Poésie en l'incarnant dans le langage.

Le roman *Estrela Polar* montre donc que le message "positif" de la divinité humaine qu'Alberto tente de transmettre à l'Autre dans *Aparição* est en même temps un message "négatif": l'Être, la transcendance du Moi, première et ultime vérité de la Parole poétique, ne peut être atteint que dans "l'au-delà" du langage. La poésie pure, l'Absolu de perfection que l'artiste cherche à saisir, n'existent que dans l'univers d'une réalité absente ou néantisée. Pour exprimer la transcendance du Beau, le poète en doit nier toutes les incarnations; créer en annulant l'oeuvre. Cette conception poétique explique que les plans du discours et du récit ne soient plus placés face à face comme dans *Aparição*, mais fondus l'un dans l'autre. Le langage qui résulte de cette synthèse entre le "dire" et le "non-dire", l'écriture, est l'expression "absolue" de la voix poétique. Dans *Estrela Polar*, l'éloquence muette de l'image-symbole se substitue encore davantage que dans le roman précédent à l'expression "dénotative" de l'énoncé verbal. Le processus de création poétique mis en scène par le roman est présenté comme un chemin d'initiation au mystère sacré de l'Amour (ou de la Vie) et de la mort. Le Moi, dans sa projection vers l'Infini du Beau et du Vrai -son "Double" essentiel- se heurte à la finitude irréductible de sa condition humaine. L'absurde de cette problématique est visualisé par une atmosphère fantastique et par l'imbrication des éléments d'ombre et de clarté. La blancheur, la lumière et la transparence sont des leitmotifs qui s'opposent à la couleur noire, à la nuit et à l'opacité. Le labyrinthe et la prison, reproduits à différents niveaux structurels du texte, configurent la démarche spirituelle du Moi qui tente d'échapper à son solipsisme. La parodie de tableaux religieux antithétiques transpose la vérité de la Parole sacrée chrétienne au domaine poétique et met leur mort commune en évidence. L'univers et Dieu sont désormais réduits au Moi. Tandis que la Parole idéologique propage la désunion et l'inhumanité, l'Art, comme l'instinct de solidarité, garde le rêve de l'Harmonie et de l'union. La triple mise-en-abyme du roman par une peinture, l'écho d'un chant et une lettre scellée transforment le texte en pure image et pure voix de silence. L'évocation répétée du poème de Valéry sur l'Être et le non-Être de la création poétique ne livre pas seulement une clé de lecture. Elle rapproche aussi le roman de ce modèle littéraire de Poésie pure.