

JUDITH BALSÒ

PESSOA,
LE PASSEUR
MÉTAPHYSIQUE

ÉDITIONS DU SEUIL
25, bd Romain-Rolland, Paris XIV^e

L'ORDRE PHILOSOPHIQUE

COLLECTION DIRIGÉE PAR ALAIN BADIOU
ET BARBARA CASSIN

ISBN 978-2-02-112651-8

© Éditions du Seuil, septembre 2006

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

Le surgissement hétéronyme

Fernando Pessoa est né à Lisbonne le 13 juin 1888, mort à Lisbonne le 30 novembre 1935 : entre ces deux dates, comme le dit un poème de Caeiro, sa vie lui appartient.

Sa naissance artistique, sa naissance comme poète, est complexe, elle traverse deux séquences. Premier temps : mars 1914, le surgissement aussi décisif qu'opaque des quatre poètes hétéronymes, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos et Fernando Pessoa-en-personne. Second temps : la grave crise intellectuelle des années 1915-1916, au cours de laquelle s'entrecroisent et se combattent volonté d'avant-garde et méditation sur l'intrication et la séparation de la métaphysique et de l'art.

La journée des hétéronymes

Surgir comme poète, selon l'injonction de son ami Sà-Carneiro en 1913 (« Oui j'ai pleinement raison dans ce que je vous dis depuis que je vous connais : il faut surgir comme poète »), ce fut, pour Pessoa, surgir en quatre poètes : Alberto Caeiro le maître, Fernando Pessoa-en-personne, Ricardo Reis et Álvaro de Campos. Ce sont ces auteurs distincts de quatre œuvres poétiques singulières qu'il nommera par la suite, bien plus tard, des « hétéronymes ». Mais l'apparition de ces poètes et de leurs poèmes, qui s'offrent d'emblée comme constellation et comme disjonction, a lieu antérieurement à toute pensée par Pessoa de ce que cet ensemble porte et signifie. Le poème se donne inauguralement dans une figure multiple et problématique. Penser ce que cette disposition poétique

singulière pense, interroger et nommer cette configuration sont des tâches qui s'imposent du même coup d'emblée au poète.

On possède de cette première naissance un récit dans lequel sont perceptibles l'antériorité foudroyante du surgissement, et le saisissement de Pessoa lui-même par l'hétéronymie. Le poète en fit en effet une description dans la lettre, devenue célèbre, du 13 janvier 1935 à Casais Monteiro, poète lui-même, qui l'interrogeait amicalement, quelque vingt ans après l'événement. Citer et commenter cette lettre dans son intégralité s'impose, dans la mesure où il s'agit d'un document capital sur l'hétéronymie et sa genèse (la mise en évidence par la typographie de ses différentes parties et des noms est de notre fait) :

- Aux alentours de 1912, si je ne me trompe (et ce ne saurait être de beaucoup), il me vint l'idée d'écrire quelques poèmes de caractère païen. J'ai ébauché certaines choses en vers irréguliers (non pas dans le style d'Álvaro de Campos mais dans un style semi-régulier) puis j'ai laissé tomber. S'était toutefois esquissé, dans une pénombre mal définie, un vague portrait de la personne qui était en train de faire cela. (Sans que je le sache, RICARDO REIS était né.)
- Un an et demi ou deux ans plus tard, j'eus un jour l'idée de faire une blague à Sà-Carneiro – d'inventer un poète bucolique, d'une espèce compliquée, et de le lui présenter, je ne me souviens plus comment, comme une sorte de réalité. Je mis plusieurs jours à élaborer le poète sans y réussir. Un jour où j'avais finalement renoncé – ce fut le 8 mars 1914 –, je m'approchai d'une haute commode et, prenant un papier, je me mis à écrire, debout, comme je le fais chaque fois que je le peux. Et j'écrivis trente et quelques poèmes d'affilée, dans une sorte d'extase dont je ne saurais définir la nature. Ce fut le jour triomphal de ma vie et je ne pourrai jamais en connaître un autre de pareil. J'ouvris par un titre, *Le Gardeur de troupeaux*. Et ce qui suivit fut l'apparition en moi de quelqu'un à qui je donnai immédiatement le nom d'ALBERTO CAEIRO. Excusez l'absurdité de la phrase : mon maître était apparu en moi. Ce fut la sensation immédiate que j'en eus.
- À tel point que, à peine écrits ces trente et quelques poèmes, je pris un autre papier et j'écrivis, d'affilée aussi, les six poèmes qui constituent la *Pluie oblique* de Fernando Pessoa. Immédiatement et

- dans leur entier... Ce fut le retour de Fernando Pessoa-Alberto Caeiro à Fernando Pessoa seul. Ou mieux, ce fut la réaction de Fernando Pessoa contre son inexistence en tant qu'Alberto Caeiro.
- Alberto Caeiro ainsi apparu, je m'efforçais – instinctivement et inconsciemment – de lui découvrir des disciples. J'arrachai à son faux paganisme le Ricardo Reis latent, je lui trouvai un nom que j'ajustai à sa mesure car dès lors je le voyais déjà.
 - Et soudain, selon une dérivation inverse à celle de Ricardo Reis, surgit impétueusement un nouvel individu. D'un jet, et à la machine à écrire, sans interruption ni correction, jaillit l'*Ode triomphale* d'ÁLVARO DE CAMPOS – l'Ode avec ce titre et l'homme avec le nom qui est le sien.
 - J'ai créé alors UNE COTERIE inexistante. J'ai placé tout cela dans les moules de la réalité. J'ai gradué les influences, connu les amitiés, entendu en moi les discussions et les divergences d'opinions, et dans tout cela il me semble que ce fut moi, le créateur de tout, qui fus le moins présent. *Il semble que tout s'est passé indépendamment de moi.* Et il semble qu'il en est encore ainsi. Si je peux publier un jour la discussion esthétique entre Ricardo Reis et Álvaro de Campos, vous verrez combien ils sont différents et à quel point je ne suis pour rien dans l'affaire.

Plusieurs choses méritent d'être soulignées dans cet étonnant récit. Tout d'abord, le fait que, dans l'hétéronymie, le surgissement des poèmes de Caeiro soit premier. Ce poète apparaît sous le signe de l'abondance (trente et quelques poèmes sont écrits aussitôt); il manifeste une figure de maîtrise, y compris en regard de son créateur; enfin, son existence se déduit d'un titre, *Le Gardeur de troupeaux* – qui restera le titre du principal recueil de Caeiro –, et d'un nom propre.

Il paraît tout aussi essentiel de prendre la mesure du démêlé initial entre le maître et celui qui sera désigné comme l'orthonyme: loin de préexister à Caeiro ou de le précéder, Fernando Pessoa « en personne » doit sa naissance comme poète à Caeiro. Éclipsé par l'irruption de celui-ci, il jaillit dans une sorte de battement entre l'existence de Caeiro, qui seule l'autorise à être à son tour poète, et la dénégation que le poème du Gardeur inflige à sa poésie propre. Son surgissement est donc second. Que son sort soit d'« inexister »

lorsque Caeiro se manifeste le singularise d'emblée profondément parmi les hétéronymes. On pressent par ailleurs que l'orthonyme interrompt le déploiement linéaire des hétéronymes.

Le processus d'engendrement de Reis diffère de celui qui donne naissance aux trois autres. Dans son cas, le nom et la figure du poète précèdent les poèmes. Son étrangeté est en effet qu'il surgisse d'abord comme une personnalité fictive, et ceci, de surcroît, longtemps avant les autres hétéronymes. L'existence des autres précise le personnage du poète, sans néanmoins produire encore aucun poème lors de cette journée des hétéronymes. Sans doute faut-il déduire cette particularité du caractère « réactif » de Reis : au sein du quatuor, il est le critique des trois autres, non seulement par des prises de position sévères sur leurs poésies respectives, mais par la matière même de sa propre poésie qu'il conçoit comme une poésie de l'Idée. De Caeiro, Ricardo Reis est donc ce que l'on pourrait appeler un « disciple différé » : il surgit sous forme d'un programme esthétique auquel aucune œuvre ne correspond d'abord, parce que sa matérialisation dépend de l'existence des œuvres des trois autres poètes, et plus particulièrement de celle de Campos, le moderne. Lequel déploiera, contre l'esthétique de Reis, une ample opposition affirmative.

Ce dernier disciple est une figure très libre. À la différence de Pessoa et de Reis, il puise en Caeiro une extrême latitude d'être et la force d'engager d'emblée une œuvre absolument singulière. L'usage de la machine à écrire place allégrement sur lui l'accent matériel de la modernité. Ce Campos possède une énergie initiale considérable qui s'usera lentement, dans une sorte de frottement au contact de l'œuvre du maître, comme si son mouvement était de s'épuiser dans la connaissance progressive qu'il acquiert des impasses ou des apories de son projet propre.

Ce qui surgit le 8 mars 1914 est donc une multiplicité problématique, une figure complexe et scindée du poème, lançant de l'intérieur de la poésie un débat qui s'avérera porter sur la poésie et sur la poésie comme pensée.

Datations

Les termes successifs à travers lesquels Pessoa se rapporte à l'invention hétéronyme sont bien évidemment très importants. Comment se constitue sa propre intériorité en pensée à l'hétéronymie ? Il est extrêmement significatif de savoir, par exemple, à partir de quand le mot « hétéronyme » lui-même, qui est un mot forgé par Pessoa, apparaît. Quand surgissent ces noms d'hétéronymie et d'orthonymie auxquels nous sommes habitués au point de les imaginer consubstantiels à l'œuvre ? À partir de quand Pessoa se meut-il lui-même dans ces nominations ? Et quelle clarification représente à ses propres yeux de désigner sous de tels noms cette configuration ?

Nous sommes en effet égarés par une illusion rétroactive : nous utilisons ces mots comme s'ils avaient été contemporains de la naissance des quatre poètes. Or leur apparition est infiniment plus tardive. N'oublions pas que, de 1914 à 1930, les œuvres hétéronymes publiées par Pessoa ne l'ont pas été de façon regroupée mais en ordre dispersé, dans des revues, selon ce que lui paraissaient exiger, ou autoriser, les conjonctures. Les poèmes de Campos ont ainsi largement précédé, dans leur existence publique, ceux du Gardeur et de Reis. Par la suite, dans les années trente, Pessoa s'interrogea sur l'opportunité de publier ensemble les quatre hétéronymes et sur la possibilité de maintenir, dans ce cas de figure, l'anonymat de leur créateur. Il existe plusieurs esquisses d'un tel projet qui, sous le titre de *Fictions de l'interlude*, devait regrouper les œuvres des quatre poètes et inclure la *Discussion en famille*, c'est-à-dire un ensemble de débats polémiques fictifs menés par Campos, Reis, Pessoa, Caeiro et un certain Antonio Mora – lequel devait jouer au sein des poètes le rôle du philosophe. Il semble que Pessoa s'orientait, d'après les documents dont on dispose aujourd'hui, vers une présentation dans laquelle les noms des hétéronymes eussent été maintenus, mais où son propre nom eût figuré également. Il avait entrepris en ce sens un travail de classement, probablement définitivement perdu, puisque les premiers éditeurs à prendre possession de ces dossiers,

Montalvor et Gaspar Simões, ont défait cet agencement sans en garder de traces.

Toutes les recherches faites n'ont pas permis de découvrir de texte antérieur à 1928 où le mot d'hétéronymie figure. Il semble donc bien que la *Table bibliographique*, publiée en 1928 dans la revue *Presença*, soit le premier texte qui propose à la fois le nom et une définition de ce nom, et que tous les autres documents essentiels aient ensuite été écrits entre 1928 et 1935. L'étude consacrée à l'orthonyme montrera la très grande portée de ce point. D'ores et déjà, l'analyse de ces dates et des décalages temporels donne la mesure du temps qu'il fallut à Pessoa pour identifier et nommer ce qui était en jeu dans l'événement hétéronyme.

Cependant, c'est très tôt qu'il appréhenda l'importance décisive de ce qu'il avait écrit, à partir de ce jour de mars 1914, sous les noms des poètes hétéronymes. La profonde crise intellectuelle qu'il traverse presque immédiatement après la naissance de ces poètes trouve en effet son dénouement dans l'élection de ces œuvres contre l'ensemble de ce qu'il avait entrepris, de façon infiniment plus spectaculaire et publique, sous les enseignes successives du paülisme, de l'intersectionnisme et du sensationnisme. Au terme de la séquence tourmentée qui s'ouvre sur le projet, qui le réunit à Sà-Carneiro, de créer un mouvement littéraire d'avant-garde, le poète opte pour l'œuvre hétéronyme. Et dans ce choix se joue sa seconde naissance comme poète. Car différentes conceptions de la poésie et de l'art s'affrontent autour du poète et en lui, au cours des années 1915-1916. Ce sont là pour lui de terribles années : il s'agit d'endurer la guerre – l'effondrement et l'abaissement qu'elle est, dont témoigne violemment l'*Ultimatum* de Campos ; l'angoisse de devenir fou et la tentation de se laisser captiver par les doctrines théosophistes. Il faut en outre soutenir l'ami Sà-Carneiro, en fuite, à Paris, où le suicide le rattrapera.

Pessoa et Sà-Carneiro ont respectivement vingt-huit et vingt-six ans. La naissance des hétéronymes a donné au premier suffisamment d'assurance pour qu'il fonde en mars 1915, en compagnie de cet ami et de quelques autres, la revue *Orfeu* [Orphée]. S'ouvre alors une période de tumultes, de scandales divers et, pour Pessoa, de grand ébranlement intellectuel et subjectif.

6 décembre 1915, lettre inachevée à Sà-Carneiro :

Psychiquement, je suis encerclé. [...] Je suis dans un désarroi et une angoisse intellectuels que vous imaginez mal. [...] Je suis hanté par l'idée que la vérité est peut-être réellement là, dans la Théosophie. Ne jugez pas que je glisse dans la folie ; je ne le crois pas. Il s'agit d'une crise grave d'un esprit *heureusement* capable d'avoir de ces crises. [...] C'est l'horreur et l'attrait de l'abîme coexistant dans l'au-delà de l'âme. Une épouvante métaphysique, mon cher Sà-Carneiro !

14 mars 1916, du même au même :

Je suis dans un de ces jours *où je n'ai jamais eu d'avenir*. Il n'y a qu'un présent immobile, avec un mur d'angoisse autour. [...] Il y a aussi l'état de guerre avec l'Allemagne, mais la douleur faisait souffrir bien avant.

C'est dans cet état de tourment que Pessoa croise l'idée des mouvements dans l'art. L'œuvre hétéronyme n'est encore pour lui qu'une donnée parmi d'autres : il la traite comme une réserve, une sorte de trésor caché, dont il tire quelques pièces, quelques munitions, quelques combustibles, qui suffisent pour provoquer explosions, crépitements, feux d'artifice. Tel un prestidigitateur, il sort de son chapeau deux ou trois poèmes de Campos (*Opium à bord, Ode triomphale, Ode maritime*) et quelques œuvres de l'orthonyme (*Le Marin, Pluie oblique*). En revanche, ni le maître, Cairo, ni Reis ne se font encore connaître de ce public : ils attendront respectivement les années 1925 et 1924 pour qu'une partie de leur œuvre soit publiée. Ces choix résultent de la volonté explicite d'agir dans l'art, et d'agir dans l'art par des « mouvements ». Dans un tel moment, Campos est la figure centrale, tant par ses poèmes que par ses interventions tapageuses dans la presse, ou encore par ses proses provocatrices, dont *Ultimatum* est la pièce maîtresse. Campos est l'homme de circonstance, le porte-parole public d'une hétéronymie tenue secrète. Il est celui en qui opère une jonction avec les avant-gardes littéraires et artistiques euro-

peennes et qui intègre leurs matériaux. Mais il est aussi celui qui annonce la séparation.

L'*Ultimatum* contre la guerre de 1914-1918 (publié par Campos en 1917 dans la revue *Portugal futurista*) sera le point extrême d'entrée de Pessoa dans le projet avant-gardiste. Or il est frappant de constater qu'en dépit d'aspects formellement futuristes – l'*Ultimatum* est violent, provocant, constamment insultant pour toutes les autorités, qu'elles soient étatiques ou intellectuelles –, ce texte se démarque du futurisme dans chacune de ses références. En philosophie, haine de Bergson, qui est au contraire l'objet d'un véritable culte futuriste ; dédain et mépris pour les « ismes » de toutes sortes, et les idoles européennes tapageuses et creuses ; condamnation et critique de cette même guerre que Marinetti faisait profession de porter aux nues et d'adorer comme un nouveau dieu. Point par point, des divergences profondes se déclarent sous l'apparence de la conjonction maximale.

Pour Pessoa, le poème est liberté d'en finir avec l'objet, et liberté d'inventer des images qui ne soient plus des « images de » mais des constructions artificielles, cependant à leur tour parfaitement réelles. Rendant possible que l'art ne soit plus illusionniste, mais « lucide » – pour reprendre l'une des épithètes favorites de Campos –, et qu'il soit non pas tant cette fiction consciente d'être une fiction (dans laquelle toute une partie de l'art moderne à peine né se perdra), mais fiction consciente d'être à son tour réelle, comme les machines ou les ponts. L'importance accordée dans ce cadre à la machine et à la grande ville est plus profonde que ce que les futuristes crurent : la machine en particulier incarne un « non-objet », un modèle latent du réel comme construction abstraite. Elle est à ce titre un emblème de ce que l'art pense désormais, et affirme, de lui-même.

Paradoxalement, cette nouvelle vision de l'art conduira Pessoa à abandonner, presque dans le moment où il crée *Orfeu*, le projet de développer une avant-garde littéraire. La décision de se retirer de cette scène est annoncée et ainsi motivée dans une lettre à Armando Côrtes Rodrigues dès le 19 janvier 1915, soit trois mois avant que ne paraisse le premier numéro de la revue :

Agir sur l'humanité, contribuer par tous mes efforts à la civilisation, voilà ce qui est devenu le grave, l'écrasant objectif de ma vie. De plus en plus l'art me semble être la chose la plus importante, mais aussi la plus terrible mission – un devoir à accomplir avec ardeur, avec une austérité monacale, les yeux fixés sur l'enjeu créateur de civilisation de toute œuvre d'art. [...] Je reviens à moi. Pendant quelques années, j'ai voyagé pour rassembler des façons-de-sentir. Maintenant que j'ai tout vu et tout ressenti, j'ai le devoir de me renfermer dans mon esprit et de travailler autant que je pourrai, et dans tous les domaines où je le pourrai, pour faire progresser la civilisation et élargir la conscience de l'humanité. [...] J'appelle insincères les choses faites pour étonner et aussi celles – *notez bien ceci, c'est important* – qui ne contiennent pas une idée métaphysique fondamentale – c'est-à-dire celles où ne passe pas, ne serait-ce que comme un souffle, une notion de la gravité et du mystère de la Vie.

Je n'ai pas besoin de vous expliquer combien cette attitude [...] fait naître une sourde incompatibilité avec ceux qui m'entourent. Il ne s'agit pas au demeurant d'une incompatibilité violente, mais c'est une impatience à l'égard de tous ceux qui assignent à l'art des buts inférieurs, et qui sont artistes comme s'ils jouaient, pour se divertir, ou comme on arrange un salon avec goût – c'est un genre d'art qui illustre bien ce que je veux dire, car il ne va pas Au-delà, et n'a aucun but autre que, si je puis m'exprimer ainsi, *décorativement* artistique. C'est de là que provient toute ma « crise ». Ce n'est pas une crise dont j'aie à me plaindre.

La préoccupation n'est déjà plus d'agir sur l'art ou dans l'art, mais bien d'agir sur l'humanité.

Le dernier vestige de l'influence des autres sur mon caractère a disparu (*écrit-il encore dans un « fragment autobiographique » du 21 novembre 1914*). J'ai compris – en sentant que je pouvais et que j'allais dominer le désir intense et enfantin de « lancer l'Intersectionnisme » – que j'étais désormais dans la tranquille possession de moi-même.

Un éclair m'a [...] illuminé de lucidité. Je suis né.

La traversée puis l'abandon des avant-gardes et des mouvements dans l'art : telles sont donc les conditions de la « seconde naissance » de Pessoa comme poète. Il eut de l'avant-garde un usage latéral : il lui donna son éclat, non l'inverse. Et, lorsqu'il y renonça, ce fut explicitement comme à une autre voie dans l'art, pour revenir à l'hétéronymie, qui écarterait délibérément le poème de l'art, en en faisant un art d'être autre.

L'énigme de la semi-hétéronymie

Au moment de rassembler pour publication les œuvres de Caetano de Campos, de Reis, de Pessoa orthonyme et de Campos, Bernardo Soares fut rejeté des *Fictions de l'interlude* au motif que l'auteur du *Livre de l'inquiétude* n'écrivait qu'en prose, alors que « dans les *Fictions* [...] prédomine le vers ». Au demeurant, Soares ne fait nullement partie de l'éclosion de mars 1914. L'écriture du livre est beaucoup plus étalée dans le temps, marquée d'une indécision qui ne sera jamais résorbée : deux strates non unifiées coexistent en effet dans cette œuvre, l'une contemporaine des avant-gardes, l'autre empreinte d'une maîtrise et d'une singularité plus manifestement adossées au quatuor hétéronyme. Accompagnant ce mouvement, le personnage de Bernardo Soares succède à celui de Vicente Guedes, première ébauche du personnage du *guarda-livros* – littéralement le garde-livres ou le « teneur de livres » – qui rédige son journal personnel dans les marges de ses grands livres comptables.

Soares est cependant rattaché par Pessoa à l'hétéronymie, sous une forme atténuée, celle de la « semi-hétéronymie ». Que désigne cette catégorie, aussi obscure et insolite que celle d'« orthonyme » ?

Prose et poème

Soares se voit également attribuer par le poète le statut, ambigu, de « personnalité littéraire ». L'hétéronymie pourrait-elle être décomposée en deux moitiés : personnalité littéraire d'un côté, production littéraire de l'autre – la semi-hétéronymie étant une hétéronymie réduite au premier volet ? Il est difficile de se repré-

senter ce que peut bien être une « personnalité littéraire » séparée de la production qui s'écrit sous son nom. Ce partage paraît convoquer la figure de l'auteur comme *deus ex machina* tirant les ficelles de procédés littéraires. Faudrait-il considérer Soares comme un simple prête-nom de Pessoa, faire de lui l'auteur fictif d'un livre dans lequel s'exprimerait la vraie « personnalité » du poète ? Cela équivaudrait à rabattre la semi-hétéronymie sur la pseudonymie.

Une autre approche est possible, esquissée par Pessoa lui-même, qui consiste à réfléchir la prose comme présentant un obstacle à l'hétéronymie. Celle-ci offrirait une résistance particulière à la dépersonnalisation littéraire, et rendrait plus aléatoire l'élaboration d'une œuvre séparée : « En prose, il est plus difficile de se faire autre », note Pessoa à propos du *Livre de l'inquiétude*¹. Eduardo Lourenço déduit de cette remarque que Pessoa se trouverait dans cette œuvre « moins éloigné de sa parole profonde que [dans] toute poésie ».

La « semi »-hétéronymie de Soares ne procéderait-elle pas, au contraire, de ce que sa prose se tient constamment au bord du poème : Soares à moitié hétéronyme en ce cas parce qu'à moitié poète ?

Cette hypothèse peut paraître au premier abord paradoxale, car Soares, auteur d'un très petit nombre de poèmes décevants, est avant tout un prodigieux prosateur. Son art, unique dans la prose portugaise, bouleverse l'organisation, les capacités, les sonorités et le rythme de la langue, tout comme la prose des *Confessions* ou plus encore des *Rêveries* sut le faire pour la langue française. Il y a un avant et un après Soares dans la prose portugaise, au sens où il y eut ici un avant et un après Rousseau.

Le semi-hétéronyme se déclare en outre convaincu d'une supériorité intrinsèque de la prose. Non seulement il écrit : « Rien de ce que la vie peut apporter ou enlever ne me fait pleurer. Certaines pages en prose, cependant, m'ont fait pleurer », mais il n'hésite pas à déclarer que « la prose englobe l'art tout entier », parce que « la parole contient le monde tout entier » et que la prose est « la parole en liberté », laquelle contient « toutes les possibilités de dire et de

1. Toutes les citations du *Livre de l'inquiétude* sont extraites de Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, trad. fr. de Françoise Laye, Paris, Christian Bourgois, 1992.

penser ». Par opposition à cette liberté de la prose, le vers, même lorsqu'il n'est pas le vers régulier, obéit à des lois rythmiques qui constituent autant de restrictions, de coercitions, de « dispositifs automatiques d'oppression et de sanction ». La prose au contraire délire, car elle est dispensée de la forme, à laquelle tous les autres arts, et le poème plus que tous, sont tenus. Elle serait donc en définitive supérieure ou suprême par une capacité d'« équivalence indirecte », que Soares nomme aussi « transposition ». Le prosateur rejoint par ce mot Mallarmé, qui pensait aussi que la Musique, par exemple, ne proposait rien qui ne pût être rendu « avec une magnificence égale – et, de plus, notre conscience, cette clarté – [par] la vieille et sainte élocution ». Pour Soares, le poème a toujours « quelque chose d'enfantin, de mnémonique, d'auxiliaire et d'initial », et la poésie constitue au mieux une sorte de propédeutique de la prose, à l'usage des enfants. Pour lui, la prose n'est pas seconde, statut où elle tombe dès lors qu'on lui concède qu'elle serait originaire, et que le poème serait en quelque sorte une prose épurée : « rose sur prose », pour prolonger un beau jeu de mots de Philippe Beck dans *D'un fumier sans pourquoi*.

La prose du semi-hétéronyme est celle du poème en prose que Baudelaire appelait de ses vœux. La langue portugaise semble avoir été mystérieusement choisie pour que s'accomplisse le programme qu'esquissait le poète français dans la *Lettre à Arsène Houssaye* : « Qui n'a pas [...] rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? » De telles lignes paraissent décrire par avance le *Livre de l'inquiétude*, de même que tout lecteur songera à la Lisbonne de Soares dans l'inspiration de celles qui suivent : « C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. » Soares n'écrit-il pas : « Je me suis jugé poète de ma prose, dans le moment ailé où elle naissait en moi » ? Il se déclare ainsi poète de sa prose, là où Caetano affiche pour sa part la prose de ses vers. Qu'est-ce que cette empreinte du poème imprime dans la prose semi-hétéronyme ?

Qu'est-ce que le rêveur « voit » ?

Le *Livre de l'inquiétude* est habité par un rêveur, quelquefois promeneur, presque toujours solitaire, le plus souvent enfermé dans le bureau où il exerce son métier d'aide-comptable, ou accoudé à la fenêtre de la chambre haute sous les toits où il vit dans les bas quartiers de Lisbonne. La loi de développement du livre est celle de l'émergence, nécessairement privée d'ordre, des visions de ce rêveur. Les morceaux que les éditions du livre ont appelés « fragments » commencent sur une vision et s'achèvent lorsque la pensée que cette vision portait s'épuise. Pourquoi parler ici de vision et de rêveur ? Ces mots, qui appartiennent au *Livre de l'inquiétude*, y jouent un rôle essentiel : le premier différencie l'œil de Soares du regard-tournesol du Gardeur ; le second désigne l'unique tâche éminente que se reconnaisse le petit employé qui écrit cette prose. « La vision du rêveur n'est pas comme la vision de celui qui voit les choses », est-il dit dans ce livre. Pour Soares, « seul est important ce que le rêveur voit » – d'ailleurs, poursuit-il, « ma vision des choses supprime toujours en elle ce que ma rêverie ne peut utiliser ».

La proposition que je fais de ce mot, « rêverie », pour traduire, dans l'ensemble du *Livre de l'inquiétude*, le mot portugais *sonho* est délibérée, car l'état ainsi désigné n'est pas lié au sommeil. Tabucchi, dans sa Postface à l'édition Bourgois, a pensé pouvoir extrapoler une insomnie de ce livre. Rêver est entretenu à dessein par Soares comme une configuration autre que la conscience, comme un « entre-deux » propice à la saisie des choses dans le mystère même de leur existence.

Soares souligne que son « instinct immédiat » est d'appliquer une attention « distraitement suraiguë à certains détails de l'Extérieur » pour capter ce qu'il en est de l'être des choses. L'exercice singulier qui est le sien est d'« abstraire de chaque objet ou événement ce qu'il peut avoir de rêvable, en laissant pour mort dans le monde extérieur tout ce qu'il a de réel ». Cette catégorie, le réel – défini négativement par Soares comme le « non-rêvable » –, surgit chez lui avec une force particulière. La puissance propre de la rêverie est

de distinguer dans la chose entre son être, rêvable, et son réel, opaque. L'être des choses est aussi bien ce que Soares nomme « la réalité véritable », par opposition à la réalité de leur existence. Le rêveur rend compte ainsi des distinctions qu'il établit : « La réalité véritable d'un objet est à peine une partie de lui ; tout le reste est le pesant tribut qu'il paie à la matière en échange de son existence dans l'espace. » Symétriquement, « il n'y a pas de réalité dans l'espace pour certains phénomènes qui ont dans la rêverie une réalité palpable ».

Soares marche sur les traces du Nerval d'*Aurélia* : « Ah, combien de fois mes rêveries elles-mêmes se sont dressées en moi comme des choses », écrit-il, « non pour se substituer en moi à la réalité, mais pour me faire confesser qu'elles en sont les égales, en ceci qu'elles ne surgissaient pas de ma volonté mais du dehors, comme le tramway apparaît dans la dernière courbe de la rue... » Il accueille sans tri tout ce qui vient à la rêverie, tout ce qui s'avère capable de flotter en elle : la décantation est inconsciente et involontaire.

Sa rêverie n'est cependant pas une opération de déréalisation. Elle se présente au contraire comme l'égale de la réalité, dans la mesure où elle surgit dans une extériorité identique à celle-ci. Elle est à ce titre capable de capter non des fantasmagories mais l'être même des choses. Cette affirmation permet à Soares de réfuter l'accusation d'idéalisme. Il penche à son propre endroit pour le qualificatif de « réaliste », qu'il justifie ainsi : « Si ce n'étaient mes façons de rêver toujours, de vivre dans un perpétuel *estrangement*, je pourrais, de bonne foi, me nommer un réaliste, c'est-à-dire un individu pour qui le monde extérieur est une nation indépendante. Mais », ajoute-t-il, « je préfère ne pas me donner de nom, être ce que je suis avec une certaine obscurité. » Son unique profession de foi est celle-ci : « Rêver toujours est une espèce de devoir que j'ai. » Cette idée d'un devoir échu à Soares le situe aux antipodes des figures du dilettante ou de l'amateur. Comme le note finement Eduardo Lourenço, le rêve est sa spécialisation : « Je ne suis pas un rêveur », insiste Soares, « je suis un rêveur exclusivement. »

Cette rêverie est destinée à créer un lieu opposé à tous les lieux trompeurs de la conscience. Soares dénie toute capacité ontologique à la pensée claire et distincte pour la distribuer sur la rêverie.

C'est dire l'assignation métaphysique de cette activité, qui matérialise une méthode farouchement anticartésienne : « Sortir de l'indécis et de l'obscur », écrit-il, « autant de choses que je ressens comme des désastres, des cataclysmes universels. »

L'appareil à rêver

« Je ne pense pas que ce soit une erreur – ni humaine ni littéraire –, écrit encore Soares, « d'attribuer une âme aux choses que nous disons inanimées. *Être une chose, c'est faire l'objet d'une attribution.* » Cette affirmation donne lieu à de nombreux développements ultérieurs sur le fait que chaque chose possède une expression propre qui lui vient du dehors, et que « le milieu ambiant est l'âme des choses ». Elle débouche en définitive sur cette « définition » synthétique de la chose : « Chaque chose résulte de l'intersection de trois axes, et ces trois axes composent cette chose : une certaine quantité de matière, la façon dont nous l'interprétons, et le milieu où elle se trouve. »

La rêverie, dans laquelle s'épanche l'être de la chose, est inséparable du travail de la prose. Soares prend soin de souligner minutieusement le lien : « Celui qui sait écrire est celui qui sait voir ses rêveries avec netteté, ou qui sait voir la vie à travers la rêverie, voir la vie immatérialement, en la photographiant avec l'appareil à rêver. » La rêverie exige donc de la prose un travail de précision, dont l'enjeu est crucial. Parvenir à « dire une chose, c'est en conserver la vertu et en ôter la terreur ». Les choses possèdent terreur et vertu, et sont à ce titre susceptibles de provoquer une angoisse métaphysique effroyable. Le poème, qui, au contraire de la prose du semi-hétéronyme, n'est pas un « appareil à rêver », n'est pas à même de dissiper la terreur ni de capter la vertu qui émanent des choses. Seule cette prose le peut.

Mais il faut pour cela qu'elle soit capable de « parl(er) dans l'absolu, photographiquement, hors norme et hors quotidienneté ». L'orgueil de Soares est de pouvoir affirmer : « *Je n'aurai pas parlé : j'aurai dit.* » L'exemple le plus développé d'une telle capacité de la prose porte sur la possibilité de nommer littérairement

l'être de l'existence. Le voici, dans son complexe corps à corps avec la grammaire, qu'il est difficile de rendre jusqu'au bout en français : « Si je veux dire que j'existe, je dirai : Je suis [Sou]. Si je veux dire que j'existe en tant qu'âme individualisée, je dirai : Je suis moi [Sou eu]. Mais si je veux dire que j'existe comme entité qui se dirige et se forme elle-même, et qui exerce de la façon la plus directe cette fonction divine de se créer soi-même, comment donc emploierai-je le verbe "être" sinon en le transformant tout à coup en verbe transitif ? Alors promu triomphalement, antigrammaticalement être suprême, je dirai : Je me suis [Sou-me]. J'aurai exprimé une philosophie entière en trois petits mots. Que peut-on demander de plus à la philosophie et à l'expression verbale ? » On découvre dans ces lignes comment la prose de l'employé anonyme cherche à rivaliser ontologiquement avec la philosophie. Elle est ce monstre unique : une prose ontologique non philosophique.

Écrit à échelle de la vision

Passer de la simple parole au dire de la prose, c'est, selon Soares, passer au « faire ». La phrase de la prose a chez lui la puissance d'un « faire », dont il attend en particulier la résorption du mystère de l'existence des choses.

Cet impératif de la phrase comme « dire » accentue l'état fragmentaire du texte, qui s'induit d'abord du caractère discontinu des visions du rêveur. L'inachèvement du livre ne constitue nullement un trait extrinsèque. Il n'est pas l'effet d'un velléitarisme de celui qui l'écrit, ni la conséquence d'une interruption de son organisation par la mort, mais il ne résulte pas non plus de l'impossibilité de faire tenir ensemble des morceaux disparates. C'est de façon essentielle que ce livre existe sur un mode discontinu : il ne peut se développer que dans la multiplication sans ordre ni lien de ses parties. Chaque « fragment » possède une loi de composition qui lui est propre. Tout « fragment » est ou achevé, ou en lui-même inachevable, dans tous les cas clos sur lui-même, comme le poème en prose qu'il est. Peut-on vraiment nommer « fragment » ce qui possède une si parfaite unité interne ? Ce qui donne existence à ce

livre n'est autre que les occurrences qui conduisent et prescrivent la rêverie. Il accueille donc variantes et reprises en même temps qu'il est ouvert aux écarts les plus extrêmes.

Car la rêverie naît sans loi, au fur et à mesure qu'elle capte l'expressivité, changeante et renouvelée, des choses. Ces choses de la ville que sont les maisons, les fenêtres, les toits, les passants, le tramway, le tintement de sa cloche, le garçon de courses, l'étal des marchandes de fruits, le policier immobile, la lumière, les mains de la pluie sur la fenêtre, le reflet de la lune, les variations de l'estuaire, l'infinie mobilité des nuages... Soares déclare ne pas oser écrire « plus que des morceaux, des bouchées, des exergues de l'inexistant », précisément parce que l'existence des choses est incertaine, fuyante, transitoire. Parfois elles n'existent déjà plus quand la main a fini de les écrire. Une vision « s'éteint dans le moment qu'on la possède ». Elle est « un intervalle entre rien et rien ». Soares décrit son livre comme « un crochet des choses... intervalle... rien ». Il le considère comme à la fois hasardeux et médité, comme tissé d'impressions sans suite et cependant cohérent. Ni recueil de fragments épars – un recueil de poèmes est-il fait de fragments ? –, ni inachevé, il est dans son principe même inachevable. Il n'est pas l'ébauche d'un projet qui n'aurait pas abouti, ni le chantier abandonné d'un autre livre. Il est ce qu'il doit être, dans le désordre où il naît, sans qu'aucun ordre puisse ensuite lui être surimposé, pas même par la main de celui qui l'écrit.

En définitive, la seule véritable incohérence du livre lui est interne : ce sont les traces demeurées visibles de deux périodes successives dans la figure ontologique du rêveur, initialement sous influence romantique et symboliste, contemporain ensuite de l'aventure hétéronyme. Quant à ce défaut d'unité, Pessoa avait eu le projet « d'adapter les morceaux les plus anciens, qui ne correspondent pas à la psychologie de Bernardo Soares, tel qu'il surgit maintenant », et il avait également songé à entreprendre une révision générale du style, préalable à la publication. Il mourut cependant avant de l'avoir fait. Sur ce seul point il est vrai que la mort l'a emporté.

RÉALISATION : CURSIVES À PARIS
IMPRESSION : CORLET À CONDÉ-SUR-NOIREAU
DÉPÔT LÉGAL : SEPTEMBRE 2006. N° 65830 (000000)
IMPRIMÉ EN FRANCE