

Pessoa, le sujet inachevé

Par Judith Balso

Le monde actuel cherche à nous imposer – dans l'espace de la littérature et plus largement de nos vies – une décoction de romantisme dont je trouve, chez Bernardo Soares, une caractérisation extensive : « l'analyse harmonieuse de nos sensations (parfois même de celles que nous croyons avoir), l'identification du cœur et du paysage, la révélation anatomique de tous nos nerfs, l'usage du désir comme volonté et de l'aspiration comme pensée » - il s'agit d'un texte du 5 avril 1930, écrit pour le *Livre de l'Inquiétude*.

Déniant qu'une tâche éminente de la pensée et de l'art du 20^e siècle ait été de sortir du romantisme, on nous inflige de vivre au milieu d'un « romantisme » qui désormais pourrait littéralement sur pied. Ce qu'on appelle couramment « littérature » aujourd'hui, ce sont des vociférations du moi : l'autobiographie s'étale partout et partout il s'agit d'exhiber comment celui qui écrit se trouve au cœur de son œuvre. Quant au sujet, puisque telle est la question qui nous occupe ici, on assiste au retour effarant de sa confusion pure et simple avec des figures du moi ou de la conscience, dont la pensée, tant philosophique qu'artistique, des années 60 de ce précédent siècle nous avait délivrés. Je souhaiterais prendre appui une nouvelle fois sur l'œuvre immense de Pessoa pour cesser de patauger dans cette boue et affirmer victorieusement l'« inexistence de soi » qu'il convient d'opposer à « l'extrême existence contemporaine » (je cite ici une formule de Natacha Michel). Car s'il est une chose que la fréquentation de Pessoa nous apprend, c'est à établir à soi ce rapport d'« intime distance » dont un autre texte du *Livre de l'Inquiétude* décrit magnifiquement le possible surgissement : (pages 214/215 de l'édition Bourgois) :

« La petite plage, dessinant une baie minuscule, coupée du monde par deux promontoires en miniature, constituait pour ces trois jours de vacances un lieu de retraite à l'abri de moi-même. On descendait à la plage par un escalier primitif qui commençait, tout en haut, par des marches de bois, et se transformait au beau milieu en une série de degrés creusés dans la roche et flanqués d'une rampe de fer rouillée. Et chaque fois que je descendais ce vieil escalier – et surtout à partir des marches de pierre sous mes pieds -, je sortais de ma propre existence, pour me retrouver.[...] Certaines façons d'être et d'agir de ma vie quotidienne – représentés dans mon être constant par des désirs, des répulsions, des préoccupations d'un certain type – disparaissaient de moi comme des sentinelles embusquées, s'effaçaient dans l'ombre au point de devenir méconnaissables, et je parvenais alors à un état d'intime distance dans lequel il m'était difficile de me souvenir de la journée d'hier, ou de reconnaître comme mien l'être qui vit en moi sa vie de tous les jours. »

A partir de Pessoa, je voudrais vous proposer quatre entrées possibles dans la question du sujet. Et, ce faisant, tâcher de pousser un peu plus loin la pensée de ce qui peut s'inférer d'universel de l'hétéronymie pessoenne. La sortir de ce qui l'enclôt jusqu'à présent dans une singularité irrépérable. J'essaierai donc d'éclairer, à travers l'œuvre du poète, quatre grandes questions :

1. Ecrire selon le surgissement des quatre poètes hétéronymes – Caeiro, Reis, Campos et Fernando Pessoa en personne – n'est pas être « autre » au sens rimbaldien.
2. L'hétéronymie poétique n'est pas « hétéronymie de » mais « hétéronymie entre ». Elle n'agence pas un sujet du poème, elle dispose une figure de pensée. Figure non unifiée, discontinue, intotalisable, affirmative cependant. C'est l'œuvre en tant qu'acte qui institue un sujet, non l'inverse. Je suis d'accord avec Yang Lian : « C'est la poésie qui écrit le poète, non l'inverse ». Mais ce sujet ne coïncide pas non plus avec l'acte qui lui donne son envol.

3. Il existe une impossibilité essentielle pour un poète ou un écrivain : celle d'être dans l'œuvre, qui résulte de son acte, et encore plus de la « représenter ». C'est cette impossibilité que l'invention hétéronyme dévoile et permet de concevoir plus radicalement.

4. Le caractère limité, partiel, inhérent à l'acte littéraire, et plus largement à l'acte artistique, n'est pas une clôture, ou une clause de finitude. Sur ce point, la pensée rendue possible par Pessoa du sujet poétique s'excentre absolument de la conception romantique. Je tâcherai de le montrer en examinant et en confrontant ces deux textes fascinants que sont le préambule de Coleridge à son célèbre poème inachevé *In Xanadu did Kubla Khan...* puis la reprise et méditation par Pessoa de ce document crucial de l'esthétique romantique, dans un texte du 15 Février 1934 intitulé *L'homme de Porlock*.

Pourquoi écrire dans et selon le surgissement des quatre poètes hétéronymes est-il différent du « Je est un autre » rimbaldien ? Je vous rappelle les mots de Rimbaud, dans sa lettre à Izambard du 13 mai 1871 : « Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait. » Puis cette reprise et variante, dans la lettre à Demeny du 15 mai 1871 : « Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs ou vient d'un bond sur scène. »

Arrêtons-nous un instant sur ces mots si connus, lancés vers l'avenir par un poète de dix-sept ans – dans les journées qui voient commencer l'assassinat dans Paris de la Commune, et comme il est conscient de ce temps : « Je serai un travailleur : c'est l'idée qui me retient, quand les colères folles me poussent vers la bataille de Paris – où tant de travailleurs meurent pourtant encore tandis que je vous écris ! Travailler maintenant, jamais, jamais ; je suis en grève » (Lettre à Izambard). Et en effet voici ce qui se passe à Paris dans le moment où cette lettre est écrite : « Dans la journée / du 12 Mai /, les Versaillais remplirent d'obus et de grenades au picrate de potasse le couvent des Oiseaux et le village d'Issy dont la grande rue ne fut plus que décombres. Pendant la nuit du 12 au 13, ils surprirent le lycée de Vanves ; le 15 ils attaquèrent le séminaire d'Issy. Depuis cinq jours, Brunel s'efforçait de mettre un peu d'ordre dans la défense de ce village. Rossel avait envoyé chercher ce brave membre de la Commune que la jalousie des coteries tenait dans l'éloignement et lui avait dit : 'La situation d'Issy est à peu près perdue, voulez-vous la prendre ?' Brunel se dévoua, releva des barricades, demanda de l'artillerie et de nouveaux bataillons [...] On ne lui envoya que 2 ou 300 hommes [...] Le 16, Paris n'avait plus un seul défenseur, depuis la rive gauche jusqu'au Petit Vanves » (Lissagaray).

Dans les mots si connus et si commentés de Rimbaud, je voudrais relever à mon tour que, du bois au violon, ou du cuivre au clairon, on retrouve dans la métaphore le même élément qui est présent dans la formule générale « Je est un autre » : le violon ou la clairon sont une mutation du bois ou du cuivre, comme l'autre qui surgit poème (plutôt que dans le poème) est la mutation d'un Je. De sorte que cette première extranéation et du poème et du sujet, dans cet énoncé fondateur d'une dépersonnalisation du sujet poétique – en rupture délibérée, brutale, avec l'extrême personnalisation romantique – n'en est pas moins prononcée de l'intérieur du maintien d'un Je originaire, quand bien même ce Je est déclaré « autre ». Chez Rimbaud, « Je est un autre » est comme un nom nouveau du sujet poétique.

Poursuivons en effet dans la lettre à Demeny : « La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver ; cela semble simple [...] Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse ». Je voudrais attirer l'attention sur le fait que Rimbaud est encore ici dans l'orbite du romantisme. On pourrait presque le décrire comme faisant passer le romantisme à l'état de méthode : le dérèglement de tous les sens doit être « long, immense et

raisonné ». Il faut épuiser en soi « toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie », épuiser tous les poisons « pour n'en garder que les quintessences ». Mais cette dilapidation exacerbée, systématique, et surtout ordonnée, de la vie n'est plus chez Rimbaud un trait de l'existence. Elle est tout entière dévouée, dédiée, à l'assaut par le poème de « l'inconnu ». Pour lui, la poésie ne vaut pas une heure de peine si elle n'est pas capable de cela : parvenir à l'inconnu. La vie elle-même n'est significative que si l'existence est un combustible qui attise la recherche de l'inconnu.

Cette volonté de Rimbaud d'assigner la poésie à l'inconnu – non pas au sens d'une épreuve mystique de l'inconnaissable, mais tout au contraire dans la conviction d'une capacité du poème à découvrir de l'encore inconnu, ou encore à être « en avant » de l'action, comme il le dit dans la même lettre à Demeny : « la Poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant » - cette volonté reste pour toujours la grandeur de ce poète. Même s'il en est revenu, s'il a fini par conclure que ses propres poèmes n'avaient pas tenu ce défi.

C'est par contraste avec cet espace encore coextensif au romantisme de l'intérieur duquel s'enlève, s'arrache, la rupture rimbaldienne, que je voudrais faire apparaître maintenant le surgissement hétéronyme. Surgir comme poète en quatre poètes singularise absolument Pessoa. De cette naissance quadruple il existe un récit, aussi familier aux lecteurs de Pessoa que la « Lettre du Voyant » à ceux de Rimbaud : c'est celui que contient la lettre du 13 Janvier 1935 à Casais Monteiro. Ce texte décrit comment, le 8 Mars 1914, surgit d'abord un titre « Le Gardeur de Troupeaux », suivi de trente et quelques poèmes (dont on retrouve en effet les manuscrits originaux sur maints feuillets de toutes sortes) et de « l'apparition de quelqu'un » à qui fut donné immédiatement le nom d'Alberto Caeiro. Epiphanie triomphale, accompagnée de la sensation que (je cite ici la lettre) : « mon Maître était apparu en moi ».

Réaction de Fernando Pessoa-en personne « contre son inexistence en tant qu'Alberto Caeiro », sont écrits ensuite les six poèmes qui composent « Pluie oblique ». Puis, par un travail « instinctif et inconscient » surgit la pensée qu'il faut « découvrir des disciples » au maître Caeiro. Se voit alors ranimée et nommée « Ricardo Reis » l'ébauche (qui datait de 1912 et avait été abandonnée) d'un faux poète païen. Ce premier disciple demeurera ce jour-là à l'état de simple figure – sans poèmes. Tandis que, « selon une dérivation inverse à celle de Ricardo Reis surgit impétueusement un nouvel individu », à travers l'écriture « d'un jet et à la machine à écrire » de l'*Ode Triomphale* d'Alvaro de Campos – « l'Ode avec ce titre, et l'homme avec ce nom ». J'ajoute à ce récit le commentaire que Pessoa en donne, et qui importe : « 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 Alvaro de Campos, vous verrez combien ils sont différents et à quel point je ne suis pour rien dans l'affaire ». Poncturons tout de suite : là où Rimbaud écrivait « Je est un autre », Pessoa déclare « Je ne suis pour rien dans l'affaire ». C'est « moi, le créateur de tout, qui fus le moins présent ». Et encore : il semble que tout se soit passé et se passe encore « indépendamment de moi ».

Un lien se trouve défait, celui qui reliait encore le violon au bois, l'autre qui écrivait de l'intérieur d'un Je du poète. Peut-être est-ce parce que la difficulté pour Pessoa de surgir comme poète était si grande qu'il a été le lieu où ce lâcher-prise, ce lâcher d'amarres, a pu se faire. Car avant de devenir poète, Pessoa était en proie à ce qu'on pourrait appeler une sorte d'inhibition, produite par sa conviction qu'aucune grande poésie ne pourrait exister dans un temps privé de toute véritable philosophie. Il était, et il sera toute sa vie, hanté par la douleur d'éprouver que la métaphysique était en crise, la philosophie ou absente ou en ruines. C'est cette douleur qui anime en particulier le Faust de sa tragédie en lambeaux. Sa passion, son angoisse, de poète sont de percer à jour l'énigme de l'Être, de l'existence, de l'univers, dans leur rapport avec la pensée. L'hétéronymie invente une réponse singulière à ces

interrogations, nullement dans la guise d'une référence à une philosophie extérieure : elle y répond en poèmes et en poètes.

Un lien est défait parce que, dans l'hétéronymie, celui qui écrit est d'emblée déjà un autre, quatre autres. Quatre poètes qui portent chacun un nom autre et qui autorisent chacun un acte poétique propre, qui vivent d'une vie fictive (personnages de théâtre plutôt que de roman) et qui entretiennent avec chacun des « autres » des démêlés serrés touchant au poème et à sa pensée (Pessoa écrivit aussi ces démêlés, auxquels il donna le nom de *Discussion en famille*).

Soulignons que, lorsque ces quatre poètes surgissent, ni le nom « hétéronyme », ni aucune pensée articulée de ce que l'hétéronymie porte, n'existent encore. Il semble par exemple qu'il faille attendre 1928 et la rédaction de la *Table bibliographique*, publiée par Pessoa dans la revue « Presença », pour que la dénomination d'hétéronyme apparaisse – soit quatorze ans après la naissance des poètes. Et 1935, avec l'*Autobiographie*, pour que la figure à la fois décisive et complexe de l'orthonyme soit identifiée comme telle. Ce sera en fait pour Pessoa l'affaire de toute une vie de comprendre ce qui avait surgi le 8 Mars 1914, cet événement intra-poétique, affectant le poème et transformant profondément ce que la poésie peut penser d'elle-même, de sa capacité propre, dans un face à face étroit avec métaphysique et philosophie.

Mais d'emblée le surgissement hétéronyme opère en soustrayant l'auteur, il en fait vaciller et disparaître la place, il résilie toute possibilité d'identifier l'acte poétique et le « moi ». « Ces individualités », insiste Pessoa, « doivent être considérées comme distinctes de celles de leur auteur ». Ajoutons que les noms des poètes fictifs ne sont pas destinés à dissimuler l'identité de leur créateur commun, mais bien à établir l'existence d'autres identités ou individualités poétiques nécessaires : une multiplicité d'énonciation initiale s'impose, chez Pessoa, à la poésie. L'hétéronymie n'est pas un masque, elle ne relève pas d'une volonté de dissimulation, c'est bien pourquoi subsiste une marque ténue du lien des quatre poètes à leur créateur qui les avoue sans difficulté pour ses créatures. Mais ce qui lui importe est de faire entendre le lien entre les quatre poètes, bien plus que leur lien commun à leur créateur. L'hétéronymie n'est pas tant une hétéronymie « de » - d'un supposé Pessoa aux quatre poètes – qu'une hétéronymie « entre » - une hétéronymie des quatre poètes entre eux : chacun constitue en effet un lieu, un point, nouveau, d'où la pensée s'élance, en même temps qu'il y a nécessité d'un parcours. De l'intérieur de l'hétéronymie, la pensée progresse par découpes singulières, non par totalisation ; par différenciations successives, non par unification. Cette discontinuité introduit une tension, une dynamique – noue un drame, pour reprendre ici les mots de Pessoa (« un drame en personnes et non pas en actes ») – dans la mesure où ces poètes ne se complètent pas mais ne se contredisent pas non plus. La lecture seule découvre ce qui circule entre eux et qui ne résulte pas d'une systématisation, mais d'une incomplétude.

Si l'hétéronymie poétique n'est pas hétéronymie « de » mais hétéronymie « entre », elle n'agence pas non plus un sujet du poème, elle dispose une figure de pensée. Figure non unifiée, discontinue, intotalisable, et affirmative cependant. Nous aurions tort, comme le remarquait très finement le regretté Eduardo Prado Coelho, « d'imaginer un Pessoa lui-même au centre du cercle des hétéronymes, parce que ce cercle ne possède pas de centre et que le soi-même n'est que l'un des tracés possibles de ce cercle de fictions ». L'hétéronymie inclut bien en effet un « Fernando Pessoa-en-personne ». Mais précisément celui-ci est d'abord, bien que porteur du nom juste, du nom droit, un des poètes parmi les quatre. Ainsi inclus dans le cercle, il n'est plus dès lors en position d'être le créateur des trois autres. Tout au contraire : vous aurez remarqué par exemple qu'il « inexiste » lorsque Caeiro écrit. Est orthonyme tout poème qui, portant le nom propre de l'auteur, le rature en même temps en tant que nom

d'auteur, donnant ainsi au patronyme le statut d'un nom simple, au côté des trois autres noms, qui lui sont égaux.

L'importance de l'inclusion d'une orthonymie dans l'hétéronymie est qu'elle y inscrit un non-être, celui du nom propre lui-même mis ainsi en fiction, et qu'elle atteste en retour le non-être inhérent à tout « nom-de-l'auteur ». L'orthonymie n'est à cet égard pas le contraire de l'hétéronymie. Je dirai qu'elle est bien plutôt une hétéronymie redoublée, ou « au carré » : le nom-de-l'auteur se voit institué comme fictif, démentant l'existence d'un auteur, tandis que la fiction d'un poète-autre s'avère pouvoir exister sous le nom du même.

C'est aussi parce qu'un orthonyme existe parmi les quatre poètes que l'hétéronymie est tout autre chose qu'une simple figure de multiplication du nom de l'auteur. Car ce n'est pas le multiple des noms qui instaure l'hétéronymie, mais bien la possibilité de tirer ces noms multiples d'un vide, celui du nom de l'auteur, dans la figure singulière de l'orthonyme.

Cette étonnante invention constitue une proposition sur la poésie comme pensée de la poésie comme pensée. Le redoublement est essentiel : dans l'hétéronymie, c'est la poésie elle-même qui pense la poésie, et qui la pense comme pensée, face à la métaphysique et face à la philosophie. Ainsi, la maîtrise de Caeiro tient à ce que ses poèmes assument une double tâche : critiquer radicalement la métaphysique, le mode sur lequel la pensée métaphysique pense l'être, tout en continuant à en porter poétiquement l'ambition.

Des notes en anglais, écrites en 1908 par un Pessoa non encore poète, six ans avant le surgissement des hétéronymes, permettent de comprendre l'orientation fixée par les poèmes du Gardeur :

« Les choses ne sont pas ombres des idées,
ni les idées plus réelles que les choses.

Elles sont identiques et de même ordre.

Les choses sont idées et les idées sont choses.

Dans mon hallucination, mon idée et son extériorisation ne sont pas deux choses, mais une seule et même chose.

Platon se trompait quand il attribuait à ses idées une réalité différente de celle des choses, quand il ne voyait pas dans chaque chose une idée mais ne trouvait les idées que dans les généralisations. »

Pour Caeiro en effet, les choses sont l'être dans son immanence à lui-même. Et l'être, ce sont les choses. L'être n'est donc nullement retiré, séparé, hors d'atteinte. Au contraire, tout de l'être est visible pour qui sait « voir » les choses comme choses. Car les choses « simplement existent » et sont réellement ce qu'elles paraissent être. Le poème est l'exercice d'un patient apprentissage du regard qui est aussi apprentissage d'un désapprendre : il faut renoncer à penser les choses selon le dualisme de l'apparence et de l'essence, des choses et de l'idée, qui est originellement celui de la pensée métaphysique.

« Platon se trompait ... » mais les poètes avec lui, lorsqu'ils font d'une chose le symbole d'autre chose. Pour Caeiro, c'est un régime entièrement nouveau du poème lui-même qu'il s'agit d'inventer – en rupture avec métaphores et symboles, avec toute figure poétique d'un arrière-monde ou d'un autre Monde. Un poème par conséquent toujours aux lisières de la prose. Un poème vigilant à déjouer le mode de pensée métaphysique dans sa matière même et ses mots. Le Gardeur instruit tout un procès d'une collusion essentielle de la poésie et de la métaphysique, collusion avec laquelle il s'agit de rompre pour déployer en poèmes la figure paradoxale de ce que je propose d'appeler une « métaphysique sans métaphysique ».

Les deux disciples du Maître, Campos et Reis, divergent dans les conclusions poétiques qu'ils tirent de l'acte poétique inaugural du Gardeur. Reis, frappé avant tout par l'absence radicale de sens que porte la vision de l'être comme choses, et l'extériorité radicale de l'univers à l'homme qui s'en induit, tente de formuler les termes d'une sagesse : qu'est-ce

que vivre dans la pleine conscience que l'univers n'est pas disposé pour nous ? Qu'est-ce que vivre tout en sachant que :

« Nous ne faisons pas plus de bruit au milieu de tout ce qui existe
Que les feuilles des arbres
Et le souffle des vents » ?

Mais aussi :

« Que peut le scrupule de la pensée
Dans la balance de la vie ? »

quand :

« Rien dans ce monde étranger
Ne reconnaît notre apparente grandeur ».

En elle-même, la forme poétique – chez lui compacte, complexe, serrée – est chez Reis l'appui sûr d'une pensée ferme, qui travaille à répudier tout nihilisme, toute dérélition, et toute superstition – y compris celle de la croyance en des dieux supérieurs qui gouverneraient nos destinées.

Campos, souvent préféré des lecteurs français, n'assume pas entièrement la rupture opérée par le Gardeur. Il reste pour part intérieur au romantisme – aussi bien dans les matériaux de ses poèmes que dans sa « méthode » : faire s'équivaloir la pensée et les choses passe chez lui par le désir de « bourrer » le poème de la multiplicité sans fin de l'univers. Il se fixe comme tâche de perpétuer ainsi ce qu'il nomme « l'émotion métaphysique » : à défaut qu'une nouvelle métaphysique existe – de nouvelles « mathématiques de l'être », comme il l'écrit dans un poème dédié à Caeiro -, le poème doit être capable de continuer à susciter l'émotion devant le mystère de l'existence, de l'univers, et du « simple fait qu'il y ait de l'Être ». Cet effort est porté avec allégresse par les grandes formes que sont les Odes du premier Campos, puis avec ironie et douleur par les poèmes « millimétriques ».

L'orthonyme, quant à lui, n'est pas un disciple. Il surgit à la fois après Caeiro et contre lui, comme un résidu, un reste, une résistance. Cette résistance est celle de la « chose nulle », nom que donne Fernando Pessoa-en-personne au non-être. Si l'être est choses, alors qu'en est-il du non-être ? interroge la poésie orthonyme, tout entière vouée au deux de l'être et du non-être, et au constant dédoublement instable de ce deux. Qu'en est-il aussi de la vérité ? Peut-on parler d'une vérité de l'être ? A quoi l'orthonyme répond que toute vérité est dans une structure de fiction, et que l'être ne relève pas de la vérité.

Ce parcours, nécessairement trop rapide, visait seulement à donner idée de ce qui circule dans l'hétéronymie et de comment la poésie y pense, non pas selon des référents extérieurs mais constamment dans la guise du poème, des poèmes. Il n'y a pas de « philosophie » de Pessoa, mais ce qui travaille les poèmes des quatre poètes, c'est ce face à face singulier entre poésie et philosophie ou métaphysique, et l'affirmation d'une capacité du poème à déployer une pensée propre de l'être.

Qu'advient-il alors du sujet poétique ? Le sujet est-il lui-même hétéronyme ? C'est là en vérité l'interprétation courante de l'hétéronymie, qui cherche à déceler en elle une structure psychique qui en serait à la fois la cause et la source. La glose porte alors – de façon assez dérisoire lorsque l'on songe à la complexité de création et de pensée que déploie le dispositif poétique pessoen – sur le caractère tragiquement éclaté, déconstruit, et l'absence d'identité à soi de l'homme Pessoa. Figure repoussoir qui permet en retour de sourdement dénigrer l'œuvre : son inachèvement supposé, sa non « mise en ordre », sa dispersion... Postulat : si le sujet est désorganisé, l'œuvre l'est aussi. Je voudrais montrer que c'est exactement l'inverse : l'hétéronymie est un principe d'organisation puissant. Et elle institue en retour un sujet qui pratique l'inachèvement non comme une incapacité à achever, une faiblesse à conclure, mais

comme le principe de réel et de nomination du temps dans lequel il œuvre. Le temps du sujet pessoen est en effet un temps « entre deux temps ». C'est sous le titre de *Fictions de l'Interlude* que devait être publiée l'œuvre des quatre hétéronymes. Que le mot « fictions » soit le mot choisi par Pessoa pour désigner ces poèmes entre fortement en résonance avec l'emploi du même mot par le poète américain Wallace Stevens. La tâche de la poésie est précisément pour ce dernier d'élaborer les « fictions suprêmes » qui succéderont aux dieux morts : des fictions qui ne seront ni fables ni mensonges, mais vérités du monde, telles que le poème peut les donner à penser et à partager. Pourquoi chez Pessoa les fictions sont-elles « de l'Interlude » ? Parce que le poème œuvre dans un temps situé entre une crise de la capacité ontologique de la métaphysique et la question laissée ouverte (en particulier par Campos) d'un renouveau possible de la philosophie. Le temps de l'Interlude est le temps où le poème joue sa partie sur ce théâtre. En ceci encore il converge avec Stevens qui décrit le poète, dans *Of Modern Poetry*, comme « a metaphysician in the dark » (un métaphysicien dans le noir), qui a pour tâche de créer « a new stage » (une nouvelle scène).

Quand il s'agit non plus de poésie mais de prose – et tout particulièrement de la prose du semi-hétéronyme qu'est Bernardo Soares dans le *Livre de l'Inquiétude* – le sujet est intervallaire, interstitiel. Pour le rêveur qui est au centre de ce livre, la présence des choses exhibe avec violence le mystère de l'existence. Un mystère qui ne se dissout et ne s'apaise que lorsque la rêverie capte les choses pour les coucher dans la prose. « L'instinct immédiat » du prosateur est d'appliquer « une attention distraitemment suraigüe à certains détails de l'extérieur », afin « 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 ». Il passe donc son temps à voyager, somnolent, entre celui qui en lui sent et celui qui voit, celui qui pense et celui qui rêve. Il écrit dans les interstices de la vie quotidienne. Chaque morceau de son livre est lui-même un intervalle entre ce qui déclenche la rêverie et sa disparition. Un exemple, parmi des centaines :

« La clarté lunaire semble éclairer, de sa blancheur glacée, tout le mystère du monde. Elle semble tout montrer, et ce ne sont pourtant qu'ombres coupées de fausse lumière, intervalles trompeurs, dénivellements absurdes, incohérence du visible. Aucune brise, et le mystère semble plus vaste » (texte de 1931/32 publié dans « Presença »).

Le livre est par essence inordonnable, décousu, fait de morceaux qui s'envolent puis se dissolvent, à l'image de la rêverie. Le personnage de Soares est sans biographie, sans intériorité autre que celle de son écriture, celle de ce livre lui-même intervallaire : « crochet des choses... intervalles... rien » (page 49 de l'édition Bourgois). « Et moi, ce qui est réellement moi » écrit-il aussi « je suis le centre de tout cela, un centre qui n'existe pas si ce n'est par une géométrie de l'abîme ; je suis ce rien autour duquel ce mouvement tournoie, sans autre but que de tourner, et sans exister par lui-même, sinon par la raison que tout cercle possède un centre. Moi, ce qui est réellement moi, je suis le puits sans parois, mais avec la viscosité des parois, le centre de tout avec du rien autour » (texte de 1931, page 273 de l'édition Bourgois). Il se décrit encore comme le « centre abstrait de sensations impersonnelles, miroir sensible tombé sur le sol et tourné vers la diversité du monde » (*Descobrimento*, 1931, page 226 de l'édition Bourgois).

S'agissant enfin de politique et d'histoire – questions qui occupent une grande place dans la pensée de Pessoa – le sujet pessoen s'identifie lui-même comme sujet d'un « interrègne ». Contemporain des révolutions qui renversèrent la monarchie et établirent une République au Portugal, de la guerre de 14-18 et de la révolution bolchévique de 17, puis de l'installation du salazarisme dans les années 30, l'entre-deux pessoen est un temps subjectif qui prend acte de l'effondrement provincial du Portugal, de la catastrophe et du suicide que représente pour l'Europe la première guerre mondiale, mais un temps dans lequel peut être

formulé le projet de redonner au Portugal un rayonnement universel – comparable à celui dont avait été capable le Portugal des Grandes Découvertes. La multiplicité des poètes hétéronymes n'était-elle pas aussi une façon de pallier la pauvreté de l'intellectualité portugaise, une fois le poète ami Sà Carneiro disparu ?

En 1934, Pessoa engagea une courageuse tentative en proposant, avec la publication de *Message*, un déchiffrement de l'histoire portugaise tourné vers la capacité universaliste du pays. Il s'agissait pour lui d'une intervention destinée à contrarier le nationalisme salazariste, dans une conjoncture où la question du destin du Portugal était une question débattue par tous. Cet espoir que *Message* puisse être en quelque sorte un hétéronyme d'un autre Portugal que le Portugal alors politiquement dominant échoua, et Pessoa ne lui survécut pas bien longtemps. Il s'interdit d'abord à lui-même de plus rien publier sous l'Estado Novo (à l'exception d'une défense argumentée et ferme de la Franc-Maçonnerie qui commençait à être pourchassée par Salazar).

L'hétéronymie poétique, dénouement créateur d'une impossibilité et d'une crise, puissante figure de pensée et de proposition sur le poème, institue en retour un sujet tout entier assigné à l'interlude, l'intervalle, l'interrègne. Un sujet inachevé donc, mais dont l'inachèvement est affirmatif, puisqu'il définit et nomme son propre temps. Ma proposition est donc de cesser de confondre le sujet poétique et l'acte créateur qui lui donne son envol. Les confondre, c'est traiter cet acte – appelé œuvre – comme une production d'un sujet pré-existant (que le nom d'auteur a charge de figurer), alors que tout atteste au contraire qu'un sujet ne se constitue qu'au relais de l'acte créateur et qu'il est ce que cet acte lui permet, ou sans doute lui ordonne, d'être.

Pessoa lui-même nous en avait avertis : bien sûr, avant les poètes hétéronymes, il y avait eu les compagnons imaginaires de l'enfance – le Chevalier du Pas, le Capitaine Thibeaut -. Mais combien de jeunes enfants ont eu de tels compagnons de jeu ? Je songe à ce peintre sénégalais Kalidou Sy : on raconte qu'en se promenant il ramasse dans les rues des débris abandonnés, autour desquels il bâtit ensuite ses tableaux... Le Chevalier du Pas, la Capitaine Thibeaut, ce sont aussi des débris abandonnés de l'enfance, dont personne avant Pessoa n'avait jamais rien su faire : c'est seulement parce que les hétéronymes et leurs poèmes ont un jour victorieusement surgi que notre regard les aperçoit, dans l'ombre où ils seraient restés.

Un poète, un écrivain, ne peuvent pas être dans l'acte créateur, ni le « représenter ». Ce point est à mon sens un corollaire du précédent. L'écriture est anonyme pour celui qui écrit. Quand cet anonymat cesse, l'écrivain, le poète, prennent la pose. D'une certaine manière, cet anonymat du créateur dans son acte est ce que s'efforçait de décrire la théorie classique de l'inspiration, dont on a fait ensuite tout le contraire :

« Je suis quelqu'un qui note
Quand Amour en moi souffle »

écrivait Dante (Purgatoire, chant 24, vers 52/53).

L'inspiration désignait l'extériorité de l'écrit à celui qui écrit. Elle l'assignait à une visitation : celle d'un dieu, celle de l'amour, celle du génie... Cette théorie s'est effondrée quand les dieux se sont dissous. Mais au fond, cela a été pour laisser venir à la place l'énoncé grotesque « le dieu, c'est moi », je suis le dieu tout-puissant de mon œuvre !

S'agissant de Pessoa, on sait ce que donne de lui appliquer cette vision grossière de la littérature : il serait un manipulateur suprême, un machiavélique concepteur de masques, un insupportable faussaire. Il est donc opportun de citer ici un court poème de Campos, dans lequel se trouve ramassée, en quelques vers ironiques, une tout autre hypothèse sur la question de ce qui vient après la théorie de l'inspiration :

« Les Anciens invoquaient les Muses.

Nous, nous nous invoquons nous-mêmes.
 Je ne sais si les Muses apparaissaient vraiment.
 Cela dépendait sans doute de la nature de l'invocation et de ce qui était invoqué.
 Mais je sais que nous, nous n'apparaissions pas.
 Combien de fois, penché sur le puits
 Que je me suppose être
 Ai-je bélé : « Ah » pour entendre un écho
 Et je n'ai rien entendu d'autre que ce que je voyais :
 Cette vague lueur sombre qui fait miroiter l'eau,
 Là, dans l'inutilité du fond...
 Aucun écho pour moi...
 Seulement un visage flou
 Qui doit être le mien, parce qu'il ne peut pas être celui d'un autre.
 C'est une chose presque invisible,
 Si je ne la voyais pas si lumineusement
 Là, tout au fond...
 Dans le silence et dans la fausse lumière du fond...
 Ah ! cette Muse ! »

Ce poème est trop peu commenté. Pourtant il dit tout : comment « nous nous invoquons nous-mêmes » et comment cette invocation est vaine, ne suscitant que ce visage flou, au fond d'un « puits » inexistant, qui est notre supposée profondeur. Un visage qui peut à peine être reconnu pour « le mien », si ce n'est par défaut (peu probable que ce soit celui d'un autre) et d'où ne sortent aucune parole, aucun souffle, pas même un écho de la stupide invocation de soi. C'est fort salutairement que le dispositif hétéronyme absente et dissout la figure de l'auteur, dévoilant que l'écriture surgit d'un lieu où en tout cas l'auteur n'est pas. C'est bien la raison pour laquelle celui qui écrit n'est pas le lecteur privilégié de son œuvre. Il devrait s'y rapporter comme Caeiro se rapporte à ses vers, dans ce poème 38 du *Gardeur de Troupeaux* :

« De la plus haute fenêtre de ma maison
 Avec un mouchoir blanc je dis adieu
 A mes vers qui s'en vont vers l'humanité.
 Et je ne suis ni gai ni triste.
 Tel est le destin de mes vers.
 Je les ai écrits et je dois les montrer à tous
 Parce que je ne peux pas faire le contraire,
 Tout comme la fleur ne peut cacher sa couleur
 Ou le fleuve cacher qu'il coule,
 Ou l'arbre cacher qu'il porte fruit
 [...]

Allez-vous en, allez-vous en de moi !
 L'arbre passe et demeure dispersé à travers la Nature.
 La fleur fane et sa poussière dure à jamais.
 Le fleuve coule et entre dans la mer et ses eaux sont à jamais celles qui furent siennes.

Je passe et je demeure, comme l'Univers. »

L'acte devenu œuvre faite s'incorpore à l'univers, il n'appartient plus qu'à l'humanité et si peu au nom sous lequel s'inscrit sa naissance.

Je souhaiterais pour finir insister sur ce à quoi ouvre l'inachèvement du sujet poétique chez Pessoa. Je partirai pour cela de deux textes, l'un de Coleridge, l'autre de Pessoa, et j'examinerai les déplacements, les translations, qui s'effectuent de l'un à l'autre, autour de la même anecdote séminale, celle de l'interruption du processus de création du poème. Voici

d'abord le texte de Coleridge, *Kubla Khan : ou, une vision dans un rêve / Un fragment* – dans ma propre traduction de l'anglais :

« Kubla Khan : ou, une vision dans un rêve »
Un fragment

« Pendant l'été de l'année 1797, l'Auteur, alors en mauvaise santé, s'était retiré dans une petite ferme solitaire entre Porlock et Linton, sur la lande d'Exmoor, aux confins du Somerset et du Devonshire. En raison d'une légère indisposition, une drogue lui avait été prescrite, sous l'effet de laquelle il s'endormit sur sa chaise au moment où il était en train de lire la phrase suivante, ou les mots de même substance, dans le livre du « Pèlerinage de Purchas » : « Ici le Khan Kubla ordonna qu'on élevât un palais, et un somptueux jardin autour : aussi dix milles de terre fertile furent-ils entourés d'une muraille. » L'Auteur resta plongé pendant environ trois heures dans un profond sommeil, du moins ses sens extérieurs étaient-ils endormis, un temps au cours duquel il eut la plus vive conviction qu'il avait composé pas moins de deux ou trois cents vers ; si l'on peut appeler composition un état dans lequel les images se dressaient devant lui comme des choses, tandis que surgissaient en parallèle les expressions qui leur correspondaient, sans aucune sensation ni conscience d'un effort. En s'éveillant, il s'aperçut qu'il avait un souvenir distinct du tout, et prenant plume, encre et papier, immédiatement et impatientement il coucha par écrit les vers qui sont ici sauvegardés. C'est alors qu'il fut malheureusement appelé au dehors par une personne qui venait de Porlock pour affaires, il fut retenu par cet homme plus d'une heure, et, à son retour dans sa chambre, il découvrit, à sa grande surprise et mortification, que bien qu'il ait retenu quelque vague et flou souvenir du mouvement général de la vision, à l'exception de quelques huit ou dix vers et images dispersées, tout le reste avait disparu, comme des images à la surface d'un courant troublé par le jet d'une pierre, mais, hélas, sans que celles-ci finalement soient restaurées :

Alors tout le charme

*Est brisé – tout ce monde-fantôme si beau
S'évanouit, et un millier de petits cercles s'étendent,
Dont chacun défait l'autre. Attends un instant encore,
Pauvre jeune homme ! qui oser à peine lever les yeux –
Le courant va bientôt retrouver sa limpidité, bientôt
Les visions reviendront ! Et, oui, il attend,
Et bientôt les fragments flous des jolies formes
Reviennent en tremblant, s'unissent, et voici qu'une nouvelle fois
L'étang redevient miroir.*

Cependant à partir des souvenirs encore subsistants dans son esprit, l'Auteur s'est souvent proposé d'achever pour lui-même ce qui lui avait été originellement en quelque sorte donné. Aurion adion aso « *Demain je chanterai un chant plus beau* » : mais ce demain est encore à venir.

A titre de contraste avec cette vision, j'ai joint un fragment d'un tout autre caractère, décrivant avec une égale fidélité le rêve de douleur et de maladie ».

Samuel Taylor COLERIDGE

(Ce texte précède ce qui a pu être sauvegardé et retranscrit de la vision merveilleuse, le célèbre poème-fragment « Kubla Khan » qui commence par ce vers, aux sonorités de formule magique : « In Xanadu did Kubla Khan... » – Il a été publié en Mai 1816 –)

Quels sont les points saillants de ce texte de Coleridge ? Chez lui, la source du poème suprême est, comme le dit le titre du texte, « une vision dans un rêve ». Cette vision sublimée est procurée non par le seul sommeil ordinaire, mais par un sommeil sous l'emprise d'une drogue (le calmant pris est ici l'opium, dont Coleridge deviendra dépendant par la suite).

Le poème s'élabore sans la conscience, dans un suspens de tous les sens qui rend seul possible le surgissement d'images égales aux choses (souvenons-nous du Pessoa de 1908) et d'une langue parfaite, ou parfaitement vraie (composée d'expressions qui correspondent exactement aux images, et qui surgissent parallèlement à elles). Le poème s'origine non du réel mais d'un autre poème, d'un autre livre (ici le *Pèlerinage de Purchas*).

Le poème est toujours souvenir, remémoration d'un poème vu, d'une vision du poème dans un rêve. L'écrire, c'est coucher sur le papier avec encre et plume ce qui a surgi non pas exactement comme une composition mais plutôt comme un état poétique. Le poème est soustrait à la vie quotidienne. Il surgit de l'intérieur d'un retrait nécessaire (« l'Auteur s'était retiré »...). Si ce retrait est brisé par l'irruption du monde, alors le poème se dissout, comme une image qui se serait formée à la surface d'une eau tranquille et que le jet d'une pierre suffit à dissiper sans retour possible, sans restauration de l'image initiale – contrairement à la belle image optimiste du poème de Byron, que cite Coleridge. Car la volonté ne peut se substituer au don : le poème est donné, jamais il ne pourra être suscité ou achevé volontairement. Accepter que le poème soit donné au poète signifie alors accepter qu'il ne puisse exister qu'à l'état fragmentaire (c'est le sous-titre du texte : *Un fragment*).

Cette idée du fragment a été centrale dans tout l'art romantique, non seulement en poésie, mais peut-être plus encore en musique, où Schumann lui donna l'inventivité la plus étonnante, la plus forte. Il y a ici une trace de l'influence sur Coleridge de la pensée allemande, celle du premier mouvement romantique allemand organisé autour du Cercle de Iéna, et dont Friedrich Schlegel avait fixé ainsi la doctrine :

« Pareil à une petite œuvre d'art, le fragment doit être entièrement détaché du monde environnant et parfait en lui-même, tel un hérisson ». (texte de 1798, publié dans « Athenaeum »)

Cette définition contient une tension : comment un fragment peut-il être parfait ? Comment, entièrement détaché du monde environnant, le fragment peut-il néanmoins être une « petite œuvre d'art » ? C'est que la définition, comme la figure qu'elle prône, est un défi, ce qu'exprime la charmante comparaison avec le hérisson, animal furtif, aussi doux que piquant. L'état fragmentaire n'est pas, selon Schlegel, un moindre mal nécessaire, mais bien une vertu. Une vertu moderne. L'argumentation est celle-ci : si nombre d'œuvres des anciens sont devenues des fragments, pourquoi les œuvres des modernes ne viseraient-elles pas à l'être d'emblée ? L'idée romantique du fragment est ainsi déchirée par le paradoxe et l'ambiguïté. On pourrait en prendre pour exemple le premier chant (si difficile à chanter) du *Dichterliebe* de Schumann : forme fermée, circulaire, dont le début et la fin sont instables et qui présuppose un passé avant la musique, d'où celle-ci surgit comme la vision du poème *Kubla Khan* dans le sommeil de Coleridge, et qui suggère un futur après le dernier accord, comme *Kubla Khan* laisse pour toujours en suspens l'évocation de la beauté suprême du palais et des jardins entrevus, vision dissoute sans retour par l'interruption de la vie.

Et voici maintenant le texte de Pessoa, intitulé *L'homme de Porlock* – dans la traduction des Editions de La Différence :

« L'homme de Porlock »

« La petite histoire de la littérature signale, à titre de curiosité, la façon dont fut composé et écrit le *Kubla Khan* de Coleridge.

Ce quasi-poème est l'un des poèmes les plus extraordinaires de la littérature anglaise – la plus grande, à part la grecque, de toutes les littératures. Et ce qu'il y a d'extraordinaire dans sa structure se confond avec ce qu'il y a d'extraordinaire dans son origine.

Ce poème fut – raconte Coleridge – composé en rêve. Il demeurait occasionnellement dans une propriété isolée, entre les villages de Porlock et de Linton. Un jour, ayant pris un calmant, il s'endormit ; il dormit trois heures, pendant lesquelles, dit-il, il composa le poème, les images et les mots correspondant pour les exprimer surgissant à son esprit parallèlement et sans effort.

Réveillé, il se préparait à écrire ce qu'il avait composé ; il en avait déjà écrit trente lignes, quand on lui annonça la visite d' « un homme de Porlock ». Coleridge crut devoir le recevoir. Il resta avec lui environ une heure. Mais quand il se remit à la transcription de ce qu'il avait composé en rêve, il s'aperçut qu'il avait oublié tout ce qu'il lui restait à écrire ; il ne se souvenait que de la fin du poème – vingt-quatre lignes.

C'est ainsi que nous avons de ce *Kubla Khan* un fragment ou des fragments ; - le début et la fin d'une chose étonnante, d'un autre monde, exposée en termes de mystère que l'imagination ne peut humainement se représenter, et dont nous ignorons avec horreur quelle a bien pu être l'intrigue. Edgar Poe (disciple, qu'il le sût ou non, de Coleridge) n'a jamais, en vers ou en prose, atteint l'Autre Monde de façon aussi naturelle, ou avec cette sinistre plénitude. Dans ce qui existe de Poe, avec toute sa froideur, il reste encore quelque chose de nous, même si c'est négativement ; dans *Kubla Khan*, tout est autre, tout est Au-delà, et ce dont on ignore ce que c'est se déroule dans un Orient impossible, mais que le poète a positivement vu.

On ne sait – Coleridge ne l'a pas dit – qui était cet « homme de Porlock », que beaucoup, comme moi, ont dû maudire. Serait-ce par une coïncidence chaotique que surgit cet interrupteur incognito, pour empêcher une communication entre l'abîme et la vie ? La coïncidence apparente est-elle née de quelque présence occulte, de celles qui semblent entraver sciemment la révélation des Mystères, quand même elle serait intuitive et licite, ou la transcription des rêves, quand il y dort une forme quelconque d'une telle révélation ?

Quoi qu'il en soit, je crois que le cas de Coleridge représente – sous une forme excessive destinée à constituer une allégorie vécue – ce qui nous arrive à tous, quand nous essayons en ce monde, au moyen de la sensibilité qui permet de faire œuvre d'art, de communiquer, faux pontifes, avec l'Autre Monde de nous-mêmes.

C'est que tous, même éveillés quand nous composons, nous composons en songe. Et même si personne ne nous rend visite, nous recevons tous, de l'intérieur, l'« Homme de Porlock », l'interrupteur imprévu. Tout ce que nous pensons ou sentons vraiment, tout ce que nous sommes vraiment, subit (au moment de l'exprimer, même si ce n'est que pour nous-mêmes) l'interruption fatale de ce visiteur, qui est aussi nous, de cette personne extérieure que chacun de nous a en lui, plus réelle dans la vie que nous-mêmes : - la somme vivante de ce que nous avons appris, de ce que nous croyons être, et de ce que nous désirons être.

Ce visiteur – éternellement incognito puisque, *étant nous*, « il n'est pas quelqu'un » ; cet interrupteur – éternellement anonyme puisque, *étant vivant*, il est impersonnel -, nous sommes tous obligés de le recevoir, par faiblesse, entre le début et la fin d'un poème entièrement composé, que nous ne nous autorisons pas à écrire. Et ce qui survit vraiment de nous tous, artistes grands et petits – ce sont des fragments de nous ne savons quoi ; mais qui serait, si cela avait été, l'expression même de notre âme.

Puissions-nous savoir être des enfants, pour n'avoir personne qui nous rende visite, ou de visiteur que nous nous sentions obligés de recevoir ! Mais nous ne voulons pas faire attendre celui qui n'existe pas, nous ne voulons pas vexer l'« étranger », - *qui est nous*. Et ainsi, de ce qui aurait pu être, il ne reste que ce qui est ; - du poème, ou des *opera omnia*,

seuls le début et la fin d'une chose perdue – *disjecta membra* qui, comme l'a dit Carlyle, sont ce qui reste d'un poète, ou d'un homme ».

Fernando PESSOA

(Les italiques dans le texte sont de Pessoa)

Ce texte a été publié par Pessoa dans le journal *Fradique*, le 15 février 1934.

Il faut le compléter de ces quelques mots sur Coleridge dans *Erostratus* :

« Le fait stupéfiant – le seul fait réel – que les choses existent, que quoi que ce soit existe, que l'être est, voilà l'âme authentique de tous les arts. Cette forme particulière de romantisme, qu'il incomba à Coleridge de mettre le mieux en forme, a été appelée Renaissance de l'Émerveillement. Mais tout le génie (toute idée du génie) est une renaissance de l'émerveillement ».

Pessoa se livre à une nouvelle narration du récit de Coleridge, et ce deuxième récit en modifie considérablement les accents, et constitue finalement une tout autre vision des conditions de surgissement du poème.

Chez lui, l'accroche du texte se fait d'abord par le poème : si l'anecdote de Coleridge importe, c'est parce que son « quasi-poème » est l'un des poèmes les plus extraordinaires de la littérature anglaise. La figure du retrait du poète est dédramatisée, banalisée : « il demeurait occasionnellement dans une demeure isolée ».

La drogue s'estompe sous le « calmant ». La notation sur les images égales aux choses lui échappe, étrangement. Reste la correspondance aisée, sans effort, des images et de la langue (ce rêve est bien un rêve de poète : celui d'enfin cesser de lutter avec la langue, de cesser d'éprouver sa résistance, la dureté de l'obstacle qu'elle est et du frayage à y faire). Face à l'intrusion du monde extérieur, une nuance de réprobation est ajoutée : « Coleridge crut devoir le recevoir ». On entend que Pessoa s'en fut dispensé. Et ceci est un aperçu sur l'organisation de sa propre vie, toute entière dévouée aux Maîtres supérieurs du poème. De l'idée « un fragment », Pessoa passe au pluriel : des fragments. Ce pluriel lui aussi dédramatise, banalise, rend non essentielle la figure.

La vision de Coleridge est transposée par Pessoa dans le registre métaphysique : la vision entrevue est pour lui celle d'un autre monde, d'un Au-delà. Métaphysique aussi l'intervention de l'Homme de Porlock. Coleridge plaçait l'accent sur l'interruption du poème, Pessoa se concentre sur la figure de l'interrupteur – qui donne d'ailleurs son titre à la reprise pessoenne du récit : « figure anonyme » (on ne sait pas qui il était), « interrupteur incognito », surgi « pour empêcher une communication entre l'abîme et la vie ». Cette communication que le poème doit établir en disant de l'être, de l'existence, de l'univers, quelque chose qui soit à même d'en réduire le mystère, l'énigme toujours répétée. Ensuite, de la passion métaphysicienne à la méditation matérialiste, le texte tourne brusquement, comme une porte poussée sur ses gonds. Pessoa n'est pas disposé à endosser la posture sacralisante du poète. Chez lui, les artistes ne sont plus des prêtres, mais de « faux pontifes ».

De façon absolument étonnante, là où Coleridge exaltait l'interruption comme une catastrophe, un cataclysme destructeur, vouant le poème à l'incomplétude, Pessoa réinterprète l'histoire comme fixant les conditions matérialistes effectives du surgissement du poème. Nous composons tous en songe (un songe qui n'est pas le contraire de l'éveil et qui n'est pas procuré par un sommeil artificiel). Ce songe est un autre nom, nouveau, pour désigner ce que nommait antérieurement l'inspiration. Il inclut l'interruption, qui, selon Pessoa, n'est pas extérieure mais toujours intérieure. Intervention de « cette personne extérieure que chacun a en lui » et qui est constituée « par la somme vivante de ce que nous avons appris, de ce que nous croyons être, et de ce que nous désirons être ». Cette « personne extérieure » que nous croyons être nous, qui nous occupe comme notre « nous », fait obstacle à l'envol du poème, à

la marche vers l'inconnu que Rimbaud lui assignait avec une telle force. Vision parfaitement matérialiste de ce qui s'oppose en nous à ce qui pense et à ce qui crée.

Qu'il ne reste toujours, de la grande tentative de l'acte poétique, que des membres épars n'est pas une malédiction. Il n'y a rien à regretter de ce qui aurait pu être, il faut poursuivre le travail à partir de ce qui est. Le poème est un prélèvement partiel sur le réel, la simplification provisoire de complexités plus grandes, aperçues et non encore maîtrisées. Ce qui importe, c'est la confiance de Rimbaud : « Viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ».

La coupole des *Huitains*, où Mandelstam décrit à son tour l'acte par lequel le poète tente de fixer la visitation du poème, répond au dôme perdu des palais somptueux de *Kubla Khan* :

« Lorsque, détruite enfin l'ébauche,
Tu veux retenir dans ta tête
La période sans lourdes gloses
(Unie en ses propres ténèbres),
Et que, les paupières baissées,
Sur elle-même elle gravite –
Elle se rapporte au papier
Comme une coupole au ciel vide »