

## AUX FRONTIÈRES DE LA LITTÉRATURE :

### LES POÈMES FRANÇAIS DE FERNANDO PESSOA

Le premier contact de Pessoa avec le français remonte à la petite enfance, lorsqu'il avait pour nourrice une dame française. Or, il ne chantera plus tard, et souvent, la nourrice qu'en portugais et en anglais<sup>1</sup>. Entre autres poèmes portugais, on peut mentionner celui-ci, daté du 10 mars 1918, dans lequel la berceuse chantonnée par la nourrice a des vertus emblématiques, puisqu'elle anesthésie et apaise la conscience tourmentée :

*Nourrice, chante-moi. Je ne veux rien  
Entendre du monde au-dehors.  
Je souffre et, si je pense, je m'afflige,  
Mais ce que je veux c'est dormir.*

*Un sommeil dans lequel l'âme s'oublie,  
Bercement de tout désemploi —  
Que le son de ton propre chant s'efface  
Et que je dorme sans rêver.*

*Pour voir mon destin, comme marguerites  
J'ai effeuillé mes propres rêves :  
J'ai peur de la vie, et devant la mort.  
Je n'aurai jamais ce que j'ai aimé.*

*Que ta chanson soit un rien, soit câline  
Tel le bruit lointain de la mer.  
Je veux dormir. Nourrice, mes tourments  
Ne peuvent se finir qu'ainsi.*

---

<sup>1</sup> Sauf si parmi les textes français non encore déchiffrés il se trouve une exception.

*Enfant qui voit les autres s'amuser  
Sans jouets, et sans compagnie...  
Chante-moi, nourrice, et que le sommeil  
Comme une mélodie m'emporte...*

*Nocturne espérance, on fane en automne,  
Murmure, les eaux ont séché...  
Chante, et que ton chant pénètre dans mon  
Sommeil comme dans ses blessures.*

La nourrice est synonyme de musique et peu importe alors la langue en laquelle elle chante, puisqu'à cette langue il est demandé de n'être rien, de n'avoir aucun sens linguistique, mais d'incarner la tendresse dépourvue de signification que peut prendre « le bruit lointain de la mer ». On peut émettre l'hypothèse suivante : le français s'apparenterait pour Pessoa à la musique des berceuses ; par conséquent, nommer la nourrice en français, ce serait briser l'enchantement inhérent à cette langue, en raison de la distance implicite à toute évocation reposant sur les procédés nominateurs du langage. De plus, le recours créatif au français — et ce serait un paradoxe, eu égard au plus grand effort de l'esprit qu'il requiert à Pessoa — marquerait un retour presque immédiat aux enchantements de l'enfance.

Dans les poèmes français, les figures féminines ne manquent certes pas, mais elles sont assimilables aux presque sylphides blondes qui traversent très souvent les œuvres portugaise et anglaise : évanescentes, lointaines, énigmatiques, elles passent, et c'est là leur intérêt ; inconnues à jamais et hors d'atteinte, blessures douces ou douceurs blessantes, elles creusent le sentiment d'un manque, mais d'un manque qui s'avère au bout du compte nécessaire et même demandé, en ce qu'il semble bien que par la distance qu'elles maintiennent, elles satisfont le délaissement profond qui émane de l'ensemble de l'œuvre à l'égard de la possession en général, de la possession amoureuse en particulier.

En témoignent, entre autres, deux poèmes français, le premier daté du 19 août 1933, le second non daté :

*Vous partez, Madame ?*

*Pourquoi ce cœur indifférent  
Bat-il si vite ?*

*Vous partez ? Vous passez : c'est tout.*

*À souhait j'en pourrais sourire*

*Pourquoi en souffrir, et surtout*

*Pourquoi le dire ?*

\*

*L'heure où tu es la mienne est brève*

*Et ta voix s'accorde à mon rêve.*

Et la première des *Trois chansons mortes*, seuls poèmes français publiés par Pessoa (en janvier 1923), dit bien la même chose, dans sa syntaxe bancale et sa prosodie maladroite :

*Vous êtes belle : on vous adore.*

*Vous êtes jeune : on vous sourit*

*Si un amour pourrait {sic} éclore*

*Dans ce cœur où rien ne luit.*

*Ce sourire de ma tristesse*

*Se tournerait, reflet lointain,`*

*Vers l'or cendré de votre tresse,*

*Vers le blanc mât de votre main.*

*Mais je n'en fais que ce sourire*

*Qui sommeille au fond de mes yeux —*

*Lac froid qui, en vous voyant rire,*

*S'oublie en un reflet joyeux.*

Et le dernier poème français daté, écrit le 22 novembre 1935, soit huit jours avant la mort de l'auteur, présente une nouvelle variation de ce thème de la sylphide délicieusement hors d'atteinte :

*Le sourire de tes yeux bleus,*

*Ma blonde.*

*Je rêve, absent de ce baiser  
Où fonde  
Mon cœur, un espoir si léger  
Qu'il n'ose rien espérer,  
Ma blonde.*

*Peut-être dans un autre tour  
Ou ronde  
Tu m'aimeras, et rien qu'un jour,  
Qu'un baiser, fera tout l'amour,  
Ma blonde.*

*Je n'ai que faire de ces cieux  
Du monde  
Que parce que les cieux sont bleus  
Et font rêver de tes beaux yeux,  
Ma blonde.*

*La lumière, dont l'or riant  
M'inonde,  
Ne sert qu'à me faire constant  
À l'or de tes cheveux absents,  
Ma blonde.*

*Oh, je sais bien que tout destin  
Me gronde.  
Mais qu'y faire ? Je t'aime bien  
De mon amour toujours lointain.  
Laisse-moi te le dire en vain,  
Ma blonde.*

Dans ce cortège virevoltant de figures légères et fuyantes, il faut faire une exception pour la mère. Elle pèse de tout son poids symbolique dans les poèmes français des dernières années. On pourrait entendre là un jeu de métonymies : nourrice, mère, langue française. Les

parcours adultes ont été, si l'on en croit Robert Bréchon, des cheminements vers le surhomme (« le plus harmonique » tel que le définit l'hétéronyme Álvaro de Campos dans son *Ultimatum*). La dernière période des poèmes français opère un retour à l'enfant, et il semble bien que seule la langue française pouvait alors être le vecteur de ce retour. Trois jours d'avril 1935 sont sur ce point tout à fait révélateurs : le 26 avril, Pessoa dactylographie un poème dédié à une entité féminine emblématique, dont il se demande si elle est « reine » ou « sirène » ; le surlendemain, une autre jeune femme exemplaire (« la petite rebelle » qui « est toujours la femme d'autrui ») est le sujet central d'un autre poème français dactylographié ; entre ces deux textes, un troisième dactylogramme, composé le 27 avril, contient le très célèbre poème adressé par Pessoa à sa propre mère. Ce triptyque au cœur duquel la mère fait écrire un des textes les plus déconcertants de son auteur (une sorte d'abandon et de confession, ce qui est très rare chez lui<sup>2</sup>) mérite d'être lu comme un cycle :

*Je vous ai trouvée,  
Je vous ai retrouvée  
Car je vous avais rêvée  
Depuis tant de jours,  
Et je vous ai aimée,  
Oh, je vous ai aimée,  
Et je vous aimerai toujours.*

*Non, je ne sais pas  
Si vous existez même,  
Ni si ce cœur las  
Peut vous trouver quand il vous aime.  
Car l'amour  
Parle toujours tout bas,  
Il a peur du prix et des jours.  
Mais je vous aime,  
Oh, je vous aime,*

---

<sup>2</sup> En septembre de la même année, Pessoa écrit en portugais l'ébauche d'un cycle (« Musique de la ressouvenance ») chargé de faire remonter le passé vécu en Afrique du Sud, parmi frères, sœurs, beau-père et mère : or c'est une pièce pour piano d'un compositeur français, Félix Godefroy (1818-1897), qui y joue le rôle de la madeleine, avec son titre français, qui revient sans cesse dans ces textes, comme un refrain insistant : *Un soir à Lima*.

*Et je vous aimerai toujours.*

*Êtes-vous reine,*

*Êtes-vous sirène ?*

*Qu'importe à cet amour*

*Qui vous en fait souveraine ?*

*Qu'importe même*

*L'amour à l'amour*

*Quand on aime,*

*Et je vous aime,*

*Oh, je vous aime,*

*Et je vous aimerai toujours,*

*toujours*

*toujours.*

\*

*Maman, maman.*

*Ton petit enfant*

*Devenu grand*

*N'en est que plus que triste.*

*Maman, maman,*

*Tu me manques tant.*

*Pourquoi t'ai-je perdue ?*

*Mon cœur d'enfant,*

*Ton petit enfant*

*De toujours,*

*N'est-il devenu d'un grand*

*Que pour te perdre de vue*

*Et ne plus avoir ton amour ?*

*Maman, maman,*

*Morte tu es sans doute*

*Quelque part où tu m'écoutes*

*Vois : je suis toujours ton enfant  
Ton petit enfant  
Devenu grand,  
Plein de larmes et de doutes  
Et qui n'a ni plaisir ni route.*

*Dieu est peut-être bon, maman,  
Et le jour  
Où l'on me pleurera ci-bas  
Où l'on ne m'y pleurera pas,  
Je reviendrai à ton amour  
Un petit enfant  
Pour toujours dans tes bras.  
Maman, maman,  
Oh, maman.*

\*

*Elle est si belle,  
La petite rebelle,  
Ce joyau de jeunesse ;  
Elle est si belle  
Que mon cœur s'en blesse.  
Oh, quelle tristesse,  
Quel amour sans cris !  
Car celle  
Qui est si belle  
Est toujours la femme d'autrui.*

*Oh qu'importe  
Qu'elle le soit déjà  
Ou que mon destin ne comporte  
Que ne l'avoir obtenu pas ?  
Ne pas l'avoir ou la perdre  
C'est le même amour sans cris  
Dans ce cœur meurtri.*

*Oh, elle,  
Celle  
Qui est si belle,  
Est toujours la femme d'autrui.*

On aura noté que le mot cœur intervient dans chacun des trois éléments du triptyque : dans le premier c'est le « cœur las » d'un adulte revenu de tout, mais pas de son enfance ; dans le deuxième, c'est un cœur double, à la fois d'un « petit enfant » et d'un « grand », écartelé entre le passé, le présent et le futur ; dans le troisième, il s'agit d'un cœur blessé, puis « meurtri », et c'est sans doute l'anesthésie et l'abolition du cœur qui se trouve ainsi fantasmée, dans une phrase où l'utilisation du subjonctif relève d'un lusitanisme (« ce baiser où mon cœur fonde », du verbe *fondre* et non du verbe *fonder*, voulant dire : « ce baiser où mon cœur puisse fondre »), comme si la dissonance implicite du portugais venait faire entendre la blessure de façon plus aiguë dans ce français si naïf.

Mais précisément, la blessure d'enfance est elle aussi liée au français. Le Chevalier de Pas est en effet, en français dans son titre et son nom, la première manifestation du phénomène de démultiplication de soi qu'accomplira plus tard le dispositif hétéronymique. Or, il est chargé, après la mort du père, de raconter au jeune Fernando, âgé de cinq ans, des histoires et de lui écrire des lettres. La fiction (merveilleuse, fantastique, lyrique ou épique) ainsi que le dialogisme par correspondance : tels seront deux des traits distinctifs de la production pessoenne, toutes langues et tous hétéronymes confondus. Le Chevalier de Pas est donc un lointain modèle du travail accompli par la suite. Il n'est donc pas étonnant que les poèmes français en soient eux aussi marqués. Dans la lignée du symbolisme, on y assiste, surtout dans les poèmes du début, à des scènes spectrales au cours desquelles des personnages fantomatiques mènent une quête ou une enquête, sur fond de paysages labiles comme des films en accéléré et délavés comme des fresques de Puvis de Chavannes. En voici un exemple particulièrement éloquent, daté du 10 octobre 1913 :

*Nous étions trois... Nous étions trois...  
Celui qui était fils de roi,  
Celui qui allait mourir, et moi.*

*Nous étions trois dans la forêt  
À cette heure où la lune vêt*



*De lointain tout ce qui est près.*

*Nous étions trois, et nous chantions  
De vagues et tristes chansons  
Et ces chansons n'étaient que sons.*

*(Et lentement nous chevauchâmes  
À travers ce que nous chantâmes  
Et chacun n'était que son âme)*

*La lune triste et sans sanglots  
Tombait sur nos âmes en flots  
Luisait aux carreaux de nos mots.*

*L'ombre de nos corps nous souriait  
Et son faux bruit doux évoquait  
Quelque chose de jamais fait.*

*Loin de nous, comme un rêve lourd  
Coulait le fleuve faux des jours :  
Nous allions vers un vain Toujours.*

*Chacun de nous était sans nombre  
Et dans la grande forêt sombre  
Ne se sentait que dans son ombre.*

*Les arbres immatériels  
Rêvaient d'être corps en appel  
Vers plus loin encor du Réel...*

*(Et nous nous sommes éloignés  
Quelque part, vers de vagues prés  
Des prés qui ont peut-être été)*

*Et lentement nous chevauchions  
Vers où l'écho de nos chansons  
Était plus vrai que nous n'étions.*

*Nous n'étions, là où rien s'achève,  
Qu'au-delà des vitres du rêve  
Un rideau que quelqu'un soulève.*

*(Ainsi ombrés d'un vague froid  
Nous allions, sourds de notre émoi  
Vers où nous ne serions plus trois)...*

La chevauchée fantastique sous le signe d'une inquiétante pluralité est un thème personnel récurrent et significatif, puisqu'elle met en abyme le dispositif hétéronymique lui-même. Deux vers tirés d'un poème français lacunaire non daté en font l'ironique résumé : « Tout en moi n'est qu'abîme et angle / Et la route ne mène à rien. »

Aussi l'alchimie qui relie le conte, l'épopée et l'intimisme est-elle au travail dans ces textes français, souvent proches de certains poèmes d'Alexander Search, cet hétérosis avant la lettre, qui écrit en anglais des poèmes consignants ses émois et ses désarrois d'adolescent cultivé et angoissé, d'autres de *Le Violoneux fou*, recueil anglais des années 10, à la teneur post-symboliste et ésotérique, d'autres encore des grands textes portugais de la période dite *paüliste*, brève période des mêmes années dans laquelle l'imagination fébrile et fiévreuse de Pessoa fermente furieusement, d'autres enfin préfigurant ce traité patient et varié de l'évanescence, du *je-ne-sais-quoi* et du *presque-rien* que constitue le *Cancioneiro*, ce recueil de chansons portugaises auquel il a travaillé des années 10 jusqu'à sa mort.

D'ailleurs le poème français qu'on vient de lire annonce précisément un poème du *Cancioneiro*, daté du 12 février 1917, lequel transpose au féminin la situation décrite en français :

*C'était trois filles de roi.  
Cette heure est faite d'argent.  
Dans leur palais bien au Nord  
Elles aveint un seul sort.*

*L'une était blonde et légère.  
Une autre était blonde et grande.  
La troisième était un fleuve  
Qui s'écoule au loin très doux.*

*C'était trois filles de roi.  
Aucun prince n'est venu.  
C'était trois vieilles perdues  
Toutes à rêver leurs vies.*

*Dieu les garde dans la mort.  
C'était trois filles de roi.  
Dieu les garde dans la mort  
Dans leur palais bien au Nord.*

*C'était trois filles de roi.  
Ne sais qui elles étaient.*

Quant au dialogisme il est aussi fréquent, surtout dans les poèmes ultérieurs, qui sont souvent adressés à quelqu'un, interlocuteur ou interlocutrice la plupart du temps énigmatique, instance potentiellement hétéronymique avec laquelle le « sujet » qui écrit le poème cherche à converser. L'exemple le plus fort étant bien entendu l'adresse à la mère qui a été lue précédemment. Mais un court poème du 28 septembre 1934 mérite d'être cité, en ce qu'il joue à sa manière avec les éléments fondateurs de l'aventure hétéronymique, puisque le dialogisme permet à l'instance énonciatrice, par-delà l'adresse à une malicieuse dédicataire, de formuler les enjeux de son entreprise poétique :

*Dans l'abîme d'un rêve fait  
D'inquiétude et de tristesse  
Mon cœur inutile et distrait  
A survécu à tes caresses.*

*Car c'est là, dans ce rêve noir,  
Si loin de ta clarté factice*

*Que j'ai retrouvé cet espoir  
Dont tu n'étais que la malice.*

*Car cet espoir n'était enfin  
Que d'être d'accord unitaire  
Avec mon ombre de destin  
Pour qu'il, enfin, puisse se taire.*

Il y a donc sur le plan thématique beaucoup de ressemblances entre les poèmes français et le reste de l'œuvre, mais une grande particularité retentit en eux : l'irruption de l'enfance sous l'égide d'une crise violente de nostalgie et de mélancolie, de désespoir quasiment, et, pourrait-on presque dire, en ôtant ce mot à son contexte mystique, d'*acédie* (dégoût spirituel allant jusqu'à la nausée paralysante).

Il ne faudrait pas non plus oublier de mentionner les moments ludiques, qui ne sont pas absents des textes français, à l'instar du reste de l'œuvre, notamment lorsque Pessoa, étudiant un tant soit peu réfractaire et critique, se moque en français de certains de ses professeurs radoteurs et imbus d'eux-mêmes. En voici deux exemples. Le premier, précédé d'une sorte d'exergue double, joue sur le nom même de l'un de ces professeurs sans talent : Apell. Le deuxième est signé par un pseudonyme qui est la déformation du nom d'un autre de ces professeurs, qui s'appelait O'Grady :

*Toute votre clarté consiste dans l'inconscience de l'obscurité.  
Toute votre science est là — pauvre science qu'elle est !*

*Un homme de la science englouti par les flots  
Un Apell professeur perdu dans les grands mots.*

### *ÉCHOS*

*Appell' (que ce ne soit en vain)  
Minerve, déesse adorable  
Pour verser du savoir le vin ;  
Demande au coursier divin  
Une eau d'inspiration semblable*

*À celle dont l'anglais si fin  
Fait naître un rire doux et stable  
Quand Weller (Sam) est agréable  
À Pell.*

*Ce fut Écho (spectre câlin),  
Stérile du nouveau, qui vint,  
Et tout reste hyperexécutable  
Pourquoi ? Parce que l'aimable  
Appel ne peut donner qu'un vain  
APELL.*

\*

*RONDEAU*

*Si j'étais roi du monde entier  
Cent lois je ferais édifier  
Pour établir un sauf-asile  
Pour chaque papa imbécile !  
Et pour son futur familial :  
Le professeur de l'An dernier.  
C'est eux que je ferais pilorier,  
Ces amateurs de l'inutile,  
Si j'étais roi !*

*Mais chut ! l'infinitif en -ier  
Est rime tout dessous de panier,  
Et voilà Pessôa qui file  
Chanter son rondeau à la ville.  
C'est LUI que pendrais le premier  
Si j'étais roi !*

*Andréa Angradi, trouvère*

Il reste que la moindre présentation thématique court le risque réel de toute nomenclature ou taxinomie : produire, d'un corpus donné, des descriptions sans recul ni perspective et, par conséquent, faire buttée à la surface des textes.

En ce qui concerne ce corpus-là, on peut suspecter à bon droit, étant donné les prémisses qui caractérisent son émergence, qu'une étude acroamatique, c'est-à-dire centrée sur les fonctions de l'oreille, n'est dépourvue ni de pertinence ni de richesse potentielle, mais aussi qu'il y a là une matière à réflexion intéressante pour traiter des questions du multilinguisme appliqué à la création littéraire.

La fréquence d'*acousmates* de bien des sortes tout au long de ces poèmes français appelle donc certainement une analyse. Rappelons qu'un *acousmate* est un son ou bruit perçu sans qu'on en saisisse la cause, ce qui parfois le verse du côté des manifestations divines, diaboliques ou angéliques, mais aussi, de façon plus profane, du côté des fantasmes, des hallucinations voire des élucubrations, si bien qu'un poème évoquant ou décrivant tel ou tel son abstrait ou imaginaire peut être considéré comme une partition dans les réseaux de laquelle un acousmate a été consigné.

On commencera par le commentaire centré sur quelques extraits d'un long poème du 18 mai 1915, écrit par conséquent plus de quatorze mois après le fameux jour triomphal (8 mars 1914), jour pendant lequel l'apparition du Maître Caeiro a jeté les fondements d'une hétéronymie en bonne et due forme :

*Aux volets clos de votre rêve épanoui  
Laisse mon âme avoir son regret vers les nuits.*

*Le crépuscule est tiède au cœur de nos regrets,  
Oisif, comme un jet d'eau incliné dans le vent,  
Il se fait dans mon cœur un soir fictif et lent  
Fait de l'octroi courbé sur les plus noirs reflets.*

*Ta voix occupe, peu à peu, les somnolences,  
Espaces inconnus entre les atomes de l'heure,  
Et sans que nous sachions de quel côté l'on pleure  
Le feuillage en torpeur rumine des démences.*

*Tout être est clos ainsi qu'un coffret de ivoire [sic],*

*Tout moment tombe comme feuille morte,  
Bientôt je n'aurai plus de rivières où boire  
L'ivresse dont l'idée comme une brise m'emporte.*

*Par saccades un souffle attiédi met  
Des bas-reliefs de rêve aux attentes de l'heure.  
Nous aurons bientôt fait de nos pleurs. Mes regrets  
Comme un son finissant dans l'air éteint meurent.*

*Ma sœur, il est trop tard. Il est toujours trop tard.  
Le vent a soulevé les blés parmi mes rêves.  
Portez vos mains sur mon cœur las. Il bat et l'art  
De se plaindre s'affaiblit à mon attente brève.*

*Souriez de vos pieds nus posés un moment lucide  
Sur les pierres du quai. Ce sera l'épithète  
Que Dieu aura trouvé pour votre corps acide  
Au palais de notre heure éprise de défaite.*

*Je me souviens. C'était au bord du fleuve noir.  
Les cygnes avaient fui vers des regards des autres.  
Notre attitude était celle, triste, d'apôtres  
Qui ont perdu leur foi dans les rêves du soir.*

*Vous étiez toute mise à l'ombre. Un orgue las  
Pleurait derrière le paysage interrompu.  
Nous nous regardions dans l'ombre où Dieu s'est tu.  
Et il n'y avait de bruit qu'une fuite de pas*

*Vers la mort, et dans l'ombre sonnait toujours plus bas.*

Après six vers d'inspiration symboliste, qui définissent une atmosphère flottante de crépuscule, dans laquelle le texte navigue à travers des états intermédiaires de rêve et de réalité, de conscience et de léthargie, un événement acousmatique achève de faire basculer le tout dans l'inquiétude du fantastique :

*Ta voix occupe, peu à peu, les somnolences,  
Espaces inconnus entre les atomes de l'heure,  
Et sans que nous sachions de quel côté l'on pleure  
Le feuillage en torpeur rumine des démenes.*

Sous l'effet de la voix résonnant dans cet entre-deux, l'espace-temps se trouve bouleversé, et rien n'est sans doute plus typiquement pessoen que les vertiges de la désorientation métaphysique.

L'acousmate s'affine d'ailleurs une strophe plus loin, strophe présentant soudain dans le texte des coupures entre les êtres et des isolements irrémédiables (« Tout être est clos », « Tout moment tombe »...). Or, cet acousmate affiné, qui prend la forme idéale du souffle de vie, opère un peu comme un contrepoison à la solitude métaphysique, puisque grâce à lui se dessinent des formes fixant dans une sorte d'art plastique les évanescences de l'onirisme :

*Par saccades un souffle attiédi met  
Des bas-reliefs de rêve aux attentes de l'heure.*

Aussitôt il semble que le poème raconte l'imminence d'un avènement, en tout cas d'une rupture. Plainte et nostalgie sont en effet comparées à un son qui va se perdant dans le silence :

*Nous aurons bientôt fait de nos pleurs. Mes regrets  
Comme un son finissant dans l'air éteint meurent.*

Cette mutation d'état d'esprit se confirme quelques vers plus loin :

*Portez vos mains sur mon cœur las. Il bat et l'art  
De se plaindre s'affaiblit à mon attente brève.*



La tonalité élégiaque du texte s'estompe en effet, mais contre toute attente l'avènement annoncé est celui, paradoxal, d'une réminiscence, et non le triomphe d'un quelconque espoir qui viendrait trouer le poème comme une gloire. Et, de surcroît, la scène qui revient de la sorte est un moment spectral, qui présente un paysage vide, noir, désert, avec une présence humaine qui est « *celle, triste, d'apôtres / Qui ont perdu leur foi dans les rêves du soir.* » Il faut constater que le dernier syntagme de cette citation renvoie comme en abyme au début même du texte et que ce qui s'impose ici, allant même jusqu'à faire s'estomper toute possibilité de fantastique, c'est un intense et profond désenchantement. Mais la réminiscence devient plus précise, sous l'emprise de deux acousmates (un orgue, un bruit de pas) :

*Vous étiez toute mise à l'ombre. Un orgue las  
Pleurait derrière le paysage interrompu.  
Nous nous regardions dans l'ombre où Dieu s'est tu.  
Et il n'y avait de bruit qu'une fuite de pas*

*Vers la mort, et dans l'ombre sonnant toujours plus bas.*

Par le passage opéré entre les « pleurs » humains (quelques vers plus tôt) et les pleurs musicaux d'un instrument fantomatique, sans intensité ni force suffisantes pour restaurer un sens, nous assistons à une sorte d'apocalypse lente, abolissant tout dans l'instauration d'un silence infini.

Le mutisme d'un dieu du sens semble être le grand adversaire-partenaire de l'hétéronymie elle-même, dès lors que cette dernière, s'auto-intitulant « Fictions de l'interlude », est bien un dispositif reposant sur la multiplication des acousmates, autrement dit sur l'entretien indéfini de musiques « intérieures ». Et si l'orgue retentit ailleurs deux ou trois fois dans l'œuvre pessoenne, le bruit de pas qui s'éloignent y est l'un des événements acousmatiques majeurs, au point que j'ai proposé naguère de l'entendre dans le nom même du Chevalier de Pas. Il faut donc voir dans ce *diminuendo accelerando* un moment privilégié de l'œuvre tout entière, comme la mise en scène d'une sorte de descente aux enfers de la conscience. *Perdendosi...*

Qu'il soit décrit en français doit être à interroger. Sans doute peut-on y déceler la part prépondérante que la lecture de Mallarmé ainsi que des symbolistes et des décadents français (Moréas, Jules Laforgue, Gustave Kahn, Maurice Rollinat...) a prise dans la formation littéraire de Pessoa. Mais peut-être aussi que la distance séparant Pessoa du français était

propice à l'instauration d'une scène métaphysique, placée sous le signe du vide, du sens dérobé et de la fin, et marquée par l'élection d'acousmates majeurs. Peut-être enfin que la figure abolie de la nourrice traverse toujours ce genre de décor : loin de la mère et de la vice-mère, dans la labilité irréparable du devenir<sup>3</sup>, c'est au français que Pessoa aurait recours pour se rejouer la scène de la perte infinie : en effet, dire cela en français renverrait à une ère antérieure à la métaphysique négative, ce qui donnerait en quelque sorte du cœur au ventre creux de la songerie désenchantée.

Presque vingt ans plus tard (le 28 septembre 1934), un poème qui est peut-être le plus français en même temps que le plus pessoen de tous vient donner quelques compléments à ce mécanisme :

*Vous avez tiré cette histoire  
Du texte de vieux parchemins.  
Mais avaient-ils bonne mémoire  
Dans leur lent et mauvais latin ?*

*Et quelle est cette histoire écrite  
De tout votre inutile soin ?  
C'est celle de la sœur maudite  
Et du Diable venu de loin.*

*Je la connais car je l'ai lue.  
Là où n'est livre ni bouquin.  
Dans l'âme est l'âme toute et nue...  
Sans parchemins et sans latin.*

En effet, la métaphore filée de l'incunable introduit une sorte d'archéologie des langues : en français, langue de la petite enfance puis langue scolaire, l'auteur de ce poème définit une langue antérieure à ce français-là, le latin, mais un latin passablement dégénéré, mal maîtrisé, incorrect et maladroit, et sans doute oublieux de sa propre origine tant linguistique que civilisationnelle et anthropologique ; de plus, cette langue livresque (plus livresque encore que le français de Pessoa) est trop grammatologue (« écrite / De tout votre

---

<sup>3</sup> Un vers unique en français ne dit-il pas : *Devenir, devenir, devenir...* ?

*inutile soin* ») pour conserver l'origine sans écriture de la langue comme du récit fondateur, et voilà pourquoi la dernière strophe fait finir ce poème sur l'évocation d'une langue non écrite, fondamentalement spirituelle, capable d'exprimer complètement et sans médiation tous les replis de l'âme. Or quelle fiction y trouve-t-on ? Encore une histoire de femme mise à distance, pimentée par l'aiguillon du grand nomade, vagabond et voyou par excellence, qu'est le Diable. Faut-il en conclure qu'au cœur le plus profond de l'âme se trouve une sorte de couple infernal, bien loin (ou bien près ?) de la vieille légende d'*animus* et *anima*, telle que naguère reprise par le dernier des alchimistes, Gaston Bachelard ?

Il est curieux de rapporter à ce texte certains des poèmes portugais écrits dans les jours précédents ou les jours suivants. On notera que l'ambiance intérieure de cette fin d'été et début d'automne 1934 imprègne de tonalités voisines les œuvres française et portugaise.

L'évocation par exemple de scènes spectrales renouant avec des *topoi* traditionnels traités sur un mode propre a lieu aussi en portugais le 23 septembre, soit cinq jours avant la visitation notée, non sans humour, en français. Dans ce texte portugais, une lamentable épopée intérieure vient signer la soustraction perpétuelle de l'origine :

*Malheureux bataillons  
Perdus et ce, sans être,  
Au milieu des chemins  
De tout ce qui survient.*

*Ce sont de grandes troupes  
Que la brume a formées.  
Elles furent défaites  
Et c'est pourquoi je suis.*

*Oui, je suis la défaite  
De tout ce passé-là  
Dont je ne me souviens  
Et duquel je suis né.*

Autre exemple : la présence de l'obsession luciférienne marque tout un poème portugais daté du 15 septembre, dont voici la dernière strophe :

*Rien n'est là : l'Être manque et le Non-Être abonde.  
Tous deux, ce n'est que rien, et tout l'existant passe,  
Et tout a l'air d'être la trace d'un serpent —  
Le vieux serpent, qui dit et redit : rien n'est là.*

Quelques jours plus tard (le 21 septembre), un autre poème portugais évoque quant à lui le cheminement sans fin d'une initiation ardue et périlleuse, sous le signe d'un manque infini :

*La montagne qu'il faut trouver  
Aura, une fois découverte,  
Un temple ouvert dedans la pierre  
De l'à-pic où rien ne peut croître.*

*Le sanctuaire qu'on aura,  
Une fois découvert, sera  
Dans la montagne recherchée  
Et dans la grotte là trouvée.*

*La vérité, si elle existe,  
On verra qu'elle ne consiste  
Qu'à rechercher la vérité,  
Car la vie n'est qu'une moitié.*

Le 23 septembre rattache cette errance-quête à la question du « retour amont », si cette expression de René Char m'est permise ici pour désigner cette intranquillité dirigée vers l'origine :

*Je ne sais quel est le chemin — celui qui passe  
Là où dans le sous-bois la piste s'aventure,  
Ou celui de la route étendue, que l'on trace  
Comme un ourlet en pleine terre, d'où il sort.*

*Je ne sais, je ne sais. Parce que piste et route*

*Sont de la terre, et l'important c'est d'avancer ;  
Il est de peu de poids que la route aille à rien  
Et que la piste à rien s'ingénie à aller.*

*Seul vaut celui qui marche : il est celui qui vit.  
Ainsi, adulte de ce que j'ai voulu faire,  
Je vais en cheminant vers tout ce que j'ai eu  
Et sais bien que je ne pourrai pas le ravoir.*

Et le 3 octobre, Pessoa revient en portugais sur le thème de la lumière paradoxale de ce luciférisme spirituel qui le hante, tout en pointant à nouveau, à la fin du poème, une origine dérobée, celle d'une « parole » refusée, dorénavant impossible, au point qu'on pourrait penser que le français, et, au-delà de lui, le latin mythique référencé dans le poème français qui nous occupe ici, en constituent l'écho toujours vivace et retentissant :

*Le soleil, absence de Dieu,  
Là-bas présent,*

*Emplit de lumière ces cieux  
Qui sont des gens  
Secrètement.*

*Mais il ne me donne pas la parole  
Que j'ai perdue dès qu'il a fait soleil.*

D'ailleurs, le 15 septembre un poème portugais contient au moins une expression qui est sans doute à rapprocher du texte français en question, dans la mesure où elle annonce la méditation sur le latin comme langue antérieure-intérieure et, partant, langue spectrale, tout en reliant cette parole à la visitation, pas moins spectrale, d'une figure androgynique dans laquelle *animus* et *anima* viennent se fondre :

*Quand on est fatigué, qu'on voudrait être un autre,  
Parce que tout est impossible, on peut penser  
À loisir qu'il y a un genre qui est neutre*

*Dans la vierge grammaire latine du rêve.*

*Oui, la fatigue naît parfois d'on ne sait quoi,  
Et alors elle prend tout entière la vie  
Et son destin dans une chose indéfinie  
Qui n'est pas masculine et n'est pas féminine.*

*Des états de son âme existent qui inondent  
Les possessions immuables de la raison  
Sous des fleuves en crue dont le débit ne baisse  
Que dans la régression de leur fécondation.*

*Puis le fleuve à son lit revient, son lit ancien :  
L'âme retrouve alors le calme qu'elle avait.  
Ce qui nous a été ami comme ennemi  
Ne s'est pas présenté en homme ni en femme.*

*Mais c'est un androgyne de la nuit muette  
Qui est venu en nous transmuier qui pensait...  
Et l'âme, se dressant du lit où elle était  
Sourde, ne sait plus rien de ce qu'elle a rêvé.*

La double apparition spectrale hante aussi un long poème portugais du 20 septembre, dont je ne donne ici que la dernière strophe :

*Je ne sortirai pas de cet enchantement  
Qui m'est venu d'entendre le chant des étoiles.  
Cela me proscrit et me voile.  
Tout cela est l'amour : vision, femme, palmier.  
Mais j'avance pour voir, alors, pour que derrière  
Je regarde, eh bien, le Maître qui donne  
Tout ce qu'il interdit vient me toucher l'épaule.*

On aura noté que le dé clic des phénomènes spectraux autour desquels se cristallise la question des langues se déclenche sur un plan acousmatique (« le chant des étoiles »).

Ce genre de notations abonde dans les poèmes français, comme les exemples suivants le démontrent. Tout d'abord ce poème lacunaire non daté (mais très proche des textes portugais des années 10), alambiqué dans sa syntaxe, notamment lorsque le verbe être rôde au cœur des phrases, et dont je ne commenterai ici que le début et la fin :

*Aux frontières d'il-n'est-plus-jour tout arbre est esprit et chante  
Et sa voix-Dieu met de la vie aux coteaux <            > , et les portes  
Qui ouvriront un jour au mystère leur présence béante  
Mêlent ma vision d'elles à ma pensée des cohortes  
D'un vague empire chancelant  
Du tour d'un empereur que hante  
Un parfum d'envol hors l'Instant...  
Ah les battants des portes se sont ouverts sur les rêves...  
Il n'est que de ne-pas-être soi-même pour dire  
À l'ouïe inexistante du sens intérieur des ombres brèves  
Qu'il n'est d'yeux que regret aux âmes pour en sourire...  
(Toutes les sensations – des cors  
Autour de mes yeux pour mes rêves.  
Manque d'ailes pour mes essors.)*

Marqué par l'univers acousmatique, depuis le « chant » des arbres du premier vers jusqu'aux cors subliminaires retentissant dans la dernière strophe, en passant par la « voix-Dieu » de ces mêmes arbres, le poème contient d'ailleurs un vers qui désigne l'instance auditive permettant un accès aux acousmates, sorte de troisième oreille fantasmatique ainsi définie : « ouïe inexistante du sens intérieur des ombres brèves ».

Il faut s'attarder un peu sur certains phénomènes de langage que ce poème travaille, sans doute de façon tout à fait redevable au hasard objectif. En effet, tout d'abord Pessoa emboîte, dans l'expression précisément qui vient d'être citée, deux génitifs l'un dans l'autre, ce qui rend le sens flottant : « l'ouïe inexistante » est-elle celle du « sens intérieur » de l'instance énonciatrice, lequel aurait alors pour objet les « ombres brèves », ou bien celle des « ombres brèves », spectres dotés en ce cas d'un « sens intérieur », ou encore les deux ensemble, ou ni l'une ni l'autre ? Cette indétermination paraît en tout cas emblématique de la

situation mentale générale d'un poème placé aux « frontières » de l'être et du non-être, du passé et du futur, du rêve et du réel. Or, une ambivalence inévitable retentit dans le vers qui suit : « d'yeux » fait calembour avec « dieu », et si les yeux sont par la suite cernés d'acousmates, comme pour rendre plus spectrale la vision (les « sensations » comme des cors — de chasse ou d'harmonie — retentissant autour des yeux...), il n'est pas sans intérêt que la résonance du mot « dieu » dans l'expression « il n'est d'yeux » introduise une sorte de théologie négative rudimentaire dans un poème dont les articulations sont des négations (« Aux frontière d'il-n'est-plus-jour », « il n'est d'yeux », « manque d'ailes ») et même une négation de négation de négation : « Il n'est que de ne-pas-être soi-même pour dire (...) qu'il n'est d'yeux »... Un vers français unique du 22 février 1914 jouait déjà, en marge d'un poème métaphysique capital (*Além-Deus*, autrement dit, en français : *Outre-Dieu*), sur de telles subtilités propices à l'aventure mystique : *Il n'est Dieu que saveur du rien en tout*... Nous nous trouvons dans ces trois cas (le poème français qui nous occupe, le fameux poème portugais *Além-Deus* et son écho en français en forme de vers unique) confrontés aux méandres retors d'une expérience-limite où toutes les catégories se fondent les unes dans les autres et s'abolissent irréparablement, laissant la sensibilité et la pensée perplexes, à l'infini. Une stupeur immense peut dès lors s'instaurer, stupeur qui assaille aussi, il faut bien le dire, le lecteur des fragments épars que constituent les poèmes français inachevés, voire à peine ébauchés, dont Pessoa a émaillé certaines périodes de sa vie. Le langage s'y délite tout en cherchant à s'y composer, comme si, confronté à l'imminence d'une extase innommable, Pessoa avait été tenté de « parler en langue », à l'instar des apôtres par jour de Pentecôte et de langues de feu. Mais d'eux à lui, les fondements de la « glossolalie » ont été ruinés, si bien que nous n'avons là qu'une sorte de bégaiement sans cesse susurré et ressassé, aphasie potentielle ou tentative avortée pour sortir du mutisme, selon qu'on le considèrera comme un signe avant-coureur ou comme la répétition hyperbolique d'une pathologie révélatrice du fonctionnement même de l'hétéronymie. Tel est d'ailleurs l'enseignement du redoublement « *bre-brè* » dans l'expression « ombres brèves ». On y entend un écho de la litanie lancinante que Pessoa a fait retentir dans le cycle de poèmes portugais intitulé *Fictions de l'interlude*, en particulier dans le poème *Saudade dada*, dont le titre donne d'emblée le balbutiement qui sert de diapason à tout le poème.

Mais puisqu'il vient d'être question d'évanescences reliées à la crispation d'une stupeur, on peut mentionner que tel autre poème français non daté médite sur la brièveté de la vie pour s'achever *a contrario* sur la figuration de la mort comme un acousmate majeur,



particulièrement paradoxal et évanescent, en tant que silence qui est un son sans être un son tout en étant un son :

*Vois cet être dans cette vie –*

*Vois bien : déjà il ne l'a pas.*

*Dans cette campagne fleurie*

*La mort fait déjà son repas :*

*Tout de crier et rire a bien l'envie*

*Seule la mort ne porte à notre ouïe*

*Le grand silence de son pas.*

Comme pour le *Cancioneiro*, recueil portugais, ou *Le Violoneux fou*, recueil anglais, les poèmes français associent volontiers le passage du devenir à l'acousmate, ce qui conduit Pessoa à utiliser également le silence comme acousmate paradigmatique en le versant non dans la mort mais dans la vie, lesquelles deviennent dès lors totalement équivalentes et interchangeables, dans une circulation métaphysique vertigineuse le long des courbes fermées d'un maelström spirituel. Peuvent en témoigner ces deux vers qui terminent un poème français non daté consacré à la présentation post-symboliste de l'insuffisance de la réalité :

*Ceci, tel que la vie, n'a pas de sens, tout est tû [sic]*

*Autour de moi. Oh, laissez aller, sous le ciel en fête.*

Il est vrai qu'un vers français unique révèle que toute cacophonie acousmatique surgit sans doute de l'intériorité même. En effet, à une date inconnue, Pessoa note sur un coin de page : « Il y a en moi un tumulte terrible ». Une telle notation est très révélatrice de la présence intérieure de voix discordantes, présence qui n'est sans doute pas pour rien, redisons-le, et dans le phénomène de l'hétéronymie et dans les tentatives pathétiques de « glossolalies françaises » qui nous occupent aujourd'hui. Or, sur le manuscrit, les trois *t* sont soulignés par l'auteur, comme s'il lui fallait un surcroît d'attention auditive pour bien saisir les récurrences sonores de cette langue étrangère. J'aime à considérer ces traits qui martèlent les dentales de ce vers comme les coups rythmant le fonds acousmatique langagier qui constitue le fond

mouvant et même mouvementé, regorgeant d'accents et d'accidents, d'où s'enlève et s'élève l'hétéronymie.

Mais les poèmes français, dans leur balbutiement réitéré, ne sont pas que l'enregistrement des turbulences intérieures. Ils réussissent parfois à graver dans leurs vers le paysage sonore extérieur, qui fonctionne dès lors, à l'instar du bruit de mer qu'on entendait au tout début de cette soirée, comme une berceuse métaphysique. Les bruissements du vent à travers la nature sont sans nul doute un des événements sonores où Pessoa entend le plus d'affinités électives. Les poèmes du *Cancioneiro* qui en rendent compte sont légion, mais aucun ne donne de façon aussi directe l'art poétique qui en sous-tend la transcription que ne le fait ce poème français daté du 26 juillet 1908 :

*La chaste extension turbulente des blés  
Où comme un long soupir un vent ensoleillé  
Soulève les moissons irrégulièrement  
Fait passer de ma vue à mon oreille un chant  
De la poésie de la terre.*

Une variante de l'avant-dernier vers, sur laquelle Pessoa émet des doutes (sous la forme d'un point d'interrogation placé entre parenthèses), est tout à fait instructive : au lieu de « mon oreille », Pessoa a en effet envisagé, sans enthousiasme toutefois, d'écrire « ma pensée », ce qui suggère que l'oreille est bien selon lui le sens mental, spirituel et créateur par excellence.

C'est bien pourquoi d'ailleurs la musique hante tous ses poèmes, toutes langues confondues. Et là encore, alors qu'en portugais ou en anglais (dans une moindre mesure) il s'agit toujours d'une musique précise (accordéon populaire, air chantonné à distance, concert nocturne à la flûte et au basson, etc.), un poème français lacunaire et pas toujours facilement déchiffrable, daté du 28 août 1913, extrait d'emblée la quintessence de la musique en la définissant comme une abstraction paradoxale, une présence-absence chargée de sublimer la chair :

*Musique, ô Lumière invisible,  
De tes rayons d'absence crible  
Tout ce qui dans mon âme est corps,  
Dans l'espace entre l'air et l'âme*

*Laisse flotter ta nulle flamme*

[un mot illisible]< > erreur.

Sous le signe d'un tel dispositif de méditation, Pessoa n'aurait-il pas confié au français la mission insensée de rendre, dans une langue à la fois proche et lointaine, les accents, les inflexions et les rythmes de cette « Lumière invisible » qu'il appelle de ses vœux ? C'est une hypothèse qu'on peut raisonnablement émettre : dans les méandres étranges de cette langue linguistiquement étrangère en même temps qu'affectivement consubstantielle à sa sensibilité, il semble qu'il se soit plongé de temps à autre avec délices, dans une intention apotropaïque comme un Achille ou un Siegfried immergés presque totalement dans l'élixir d'invincibilité, mais aussi pour aller jusqu'au bout de soi comme un Héraklès vêtissant, pour le plus haut embrasement de son apocalypse personnelle, la tunique imbibée par le sang empoisonné du centaure Nessos. Un long poème français daté du 7 octobre 1910 — dont on ne dira que les premières strophes, les seules que j'aie réussi à déchiffrer jusqu'à ce jour — me paraît donner une certaine validité à ces propos. En effet, une sorte de déréluction profonde émane des expressions et des images de ce texte, tandis que la succession réitérée de deux alexandrins précédant un octosyllabe semble instaurer une douceur élégiaque qui fait l'effet d'un baume, « rayons d'absence » criblant, comme une thérapie de nature chamanique, le corps plaintif et torturé. De temps à autre les vers sonnent faux, et ils sont effectivement faux — même si ailleurs Pessoa sait utiliser à bon escient la dilatation apaisante de la diérèse voire la crispation sereine de la synérèse —, comme si le fantasme d'une langue qui ne procéderait que de la musique, afin de faire basculer le non-sens dans une paix sans fin, se trouvait par là-même fêlé, voire brisé :

*Il fait douleur. L'espoir se serre tel un nœud.*

*Le sombre firmament froid et mystérieux*

*N'a pas d'asyle pour mes plaintes.*

*Mon cœur est terrassé comme un lutteur vieilli*

*Et dans mon sens de la largeur de l'infini*

*L'ombre passe comme une crainte.*

*Qu'est-il arrivé d'ombre aux limites des sens ?*

*Vers ma nulle souffrance un souvenir d'encens*

*Monte comme un trouble de rêve.*

*Le ciel est vide de son sens spirituel*

*La joie a déserté les fleurs sur l'autel*

*De l'heure inattendue et brève.*

*Il fait peur aux détours des possibilités*

*Quel automne amoindrit les jours de fin d'été*

*De notre espoir inaccessible.*

*Nos bras laissent tomber l'arme de mort*

*De l'avenir. L'amour cesse. Du sort*

*L'indivis présent est la cible.*

*Il faut que le courage en nos vains cœurs renaisse.*

*La victoire déplie en riant l'or de sa tresse*

[...]

Et si le français, clair-obscur linguistique autant que prosodique (pour Pessoa), était en parfaite analogie avec ce qui est dit, dans ce poème, de la sensibilité elle-même ? La question pathétique autour de laquelle s'articule cet ensemble est en effet celle-ci : *Qu'est-il arrivé d'ombre aux limites des sens ?* Les sensations tout à l'heure se faisaient cors retentissant en halo sonore autour des yeux, ce qui accomplissait la vision seconde et pénétrante que rend possible une fine écoute conduite depuis l'oreille intérieure ou acousmatique. Ici, à la lisière de la perception, c'est l'ombre qui envahit tout, perturbant le régime général des sens et de l'esprit. De même, une lumière noire se dégage de ces vers tantôt harmonieux et tantôt troublés par un dysfonctionnement syntaxique ou rythmique.

Parole abolie autant que maintenue : telle est l'étrange dimension que prennent les poèmes français de Pessoa, aux frontières de la littérature. Deux vers que je prélève sur un long poème, non daté et que je n'ai pas, à ce jour, totalement déchiffré (ce pour quoi on ne le lira pas ce soir), définissent très exactement, selon le jeu pessoen bien connu des négations, cette paradoxale situation qu'a entraînée chez Pessoa l'usage du français comme langue de création poétique. S'adressant à lui-même, le sujet énonciateur de ce poème cerne sa propre nature dans l'évanescence, le clair-obscur et surtout la résonance d'une « voix sans personne »



Patrick Quillier

**« Plus d'une langue »...**  
**(À propos de l'hétéroglossie chez Fernando Pessoa)**

*Je suis une voix somnambule  
Qui tâtonne dans les ténèbres.<sup>1</sup>*

Si l'on a pris pour titre cette sorte de « mot d'ordre » dont Derrida un jour a suggéré qu'il ferait la seule définition possible – « brève, elliptique, économique » – de la « déconstruction »<sup>2</sup>, ce n'est certes pas pour appliquer ici une grille derridienne à l'hétéroglossie créatrice chez Pessoa, c'est plutôt parce que ce syntagme, dans sa rapidité, permet d'abord un simple constat initial (Pessoa a écrit, de la poésie notamment, en « plus d'une langue »), mais peut-être aussi une problématisation spécifique de l'hétéronymie, dès lors que cette dernière est entendue dans une perspective *acroamatique* : disons, *à la pointe de l'oreille*.<sup>3</sup>

Pour Derrida en effet la langue émerge d'un inaudible préalable que le fait de parler ou d'écrire plusieurs langues n'occulte pas ; bien au contraire, pourrait-on dire, puisque la pratique créatrice d'un certain multilinguisme révélerait selon lui un tropisme impérieux vers l'inouï, faisant ainsi de la polyglossie littéraire une simple dynamique entre inaudible et inouï, silence antéprédicatif et absolu linguistique, bref un mouvement tournant d'une aphonie constitutive à un phonocentrisme impossible et donc toujours différé. C'est du moins ce qu'on peut supposer lorsqu'on lit par exemple les lignes suivantes : « Bien sûr, on peut parler plusieurs langues. Il y a des sujets compétents dans plus d'une langue. Certains écrivent plusieurs langues à la fois (prothèses, greffes, traduction, transposition). Mais ne le font-ils pas toujours en vue de l'idiome absolu ? et dans la promesse d'une langue encore inouïe ? d'un seul poème hier inaudible ? »<sup>4</sup> On remarquera en outre que les exemples, donnés entre parenthèses, de cette pratique créatrice du multilinguisme se réfèrent, pour les deux premiers,

---

<sup>1</sup> Fernando Pessoa, *Œuvres poétiques*, Pléiade, Gallimard, Paris, 2001, p.1832 [O.P.]

<sup>2</sup> Dans *Mémoires pour Paul de Man*, Galilée, Paris, 1988, p.38.

<sup>3</sup> Le terme *acroamatique* (du grec ακροαομαι: « écouter », « prêter l'oreille », « être un auditeur attentif », « être un disciple »), présent chez Leibniz au sens d'*ésotérique*, a été repris plus récemment dans son sens premier (« relevant d'un usage de l'oreille ») par Manfred Riedel (dans « Logik und Akroamatik. Vom zweifachen Anfang des Philosophie », dans *Philosophisches Jahrbuch* 91, p.225-237) et Juergen Trabant (notamment dans *Traditions de Humboldt*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1999, *passim*). Nous l'utilisons dans nos travaux dans la perspective d'une *audiocritique* qui privilégie l'oreille comme instance centrale de l'expérience poétique, chez le poète comme chez son lecteur. Voir la justification de cette perspective d'écoute de l'œuvre pessoenne dans O.P., pp.1832-1833.

<sup>4</sup> Dans *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, Paris, 1996, p.126.

à des processus de métissage des langues dans un texte littéraire donné<sup>5</sup> et, pour les deux derniers, à des activités supposant des passages entre plus d'une langue. Ces exemples sont certes opérationnels chez Pessoa,<sup>6</sup> mais ils sont loin d'épuiser les dispositifs et les pratiques qui caractérisent l'hétéroglossie pessoenne : par exemple écrire des textes voire des recueils entièrement en anglais,<sup>7</sup> écrire des poèmes en français<sup>8</sup> et même en publier trois,<sup>9</sup> cela ne rentre dans aucun des cas susmentionnés.

De plus, toute l'hétéronymie selon Pessoa s'engage depuis un site mental de nature acousmatique, lequel suppose qu'il y a de l'audible avant (et pendant) l'usage de plus d'une langue, et même sans doute après.<sup>10</sup> C'est le chevalier de Pas, ce proto-hétéronyme de la tendre enfance, chargé après la mort du père de dire des histoires et d'écrire des lettres à l'orphelin de cinq ans, qui opère le déclic paradigmatique. Il porte en effet son titre et arbore son nom *en français dans le texte* – comme si notre « plus d'une langue » était impliqué nécessairement par l'émergence de l'hétéronymie –, et ses deux attributs le campent comme un héros de passage, dont la présence inaugurale se manifeste acousmatiquement, et ce, sur plus d'un plan : son titre évoque une épopée faite de chevauchées et autres nobles cavalcades,<sup>11</sup> son nom fait entendre les pas qui disparaissent dans tous les couloirs avoisinant la perception et dont tant de poèmes pessoens se feront l'enregistrement. Mais ces pas sont alors aussi une langue, ce sont des pas de langues, c'est un passage de langues, et c'est ce préalable qui va ouvrir la voie, à travers l'hétéronymie, à l'hétéroglossie : dans les recoins reculés de l'oreille intérieure, il y a un bruissement où se mêlent plus d'un bruit du monde mais également plus d'une profération « en langues », si cette allusion à la glossolalie nous est d'ores et déjà permise ; cette Babel-Pentecôte initiale distingue l'expérience pessoenne de « l'histoire que [Derrida] raconte », de « la fable [qu'il se] raconte », de « l'intrigue » dont il

---

<sup>5</sup> Comme les *Cantos* d'Ezra Pound en fournissent un paradigme éclatant.

<sup>6</sup> Par exemple : prothèses et greffes dans les *Odes* de Campos ; traductions diverses, notamment du *Corbeau* de Poe en portugais ou des poèmes d'António Botto en anglais ou en français ; transpositions incessantes comme la série des *Rubayat*, inspirée par la lecture des traductions anglaises des textes d'Omar Khayyam...

<sup>7</sup> Voir *O.P.*, pp.1335-1604.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp.1613-1648.

<sup>9</sup> *Trois chansons mortes*, publiées dans la revue *Contemporânea*, n°7, Lisbonne, janvier 1923, voir *O.P.*, pp. 1613-1614.

<sup>10</sup> Voir ma formule selon laquelle il est « possible de définir les voix hétéronymiques comme des *acousmates*, c'est-à-dire des sons fictifs ou hallucinés, sons eux-mêmes contenant, comme des résonances ou des évocations, d'autres *acousmates*, qui sont les paysages sonores auxquels les hétéronymes se réfèrent, mais aussi tous les effets quasi musicaux des langues qu'ils utilisent. » (*O.P.*, p.1833.) Si l'on considère la dernière expression comme désignant non seulement les façons d'utiliser la langue choisie par chaque instance hétéronymique, mais aussi la pluralité même des langues dans le dispositif hétéronymique, on peut trouver dans cette formulation une approche acousmatique instructive de la question posée par le présent article.

<sup>11</sup> Un poème du 18 janvier 1935 fait peut-être entendre sur la fin de la vie de Pessoa l'épopée inaugurale menée par le chevalier de Pas : « chevalier / Du Moyen Âge qui ne se trouve qu'en nous, / Parti à la recherche d'anonymes aïeux »... (*O.P.*, p.979.)



se dit le « représentant ». <sup>12</sup> Elle n'est pas sans analogies en revanche avec une autre situation de laquelle Derrida se différencie tout en lui rendant hommage : « l'expérience décrite par Khatibi quand il écoute l'appel de l'écriture. Déjà, on croit l'entendre l'écouter, cet appel, au moment où celui-ci *retentit*. Il lui parvient en écho, il lui revient dans la résonance d'une bi-langue. Khatibi tient contre son oreille la conque volubile d'une langue double. » <sup>13</sup> L'appel du chevalier de Pas retentit quant à lui dans un paysage sonore surchargé d'une part de tout le bruit et de toute la fureur du monde et d'autre part de la volubilité bariolée non seulement de plus d'une langue mais encore de plus de deux langues. Bien des poèmes se réfèrent à l'environnement acousmatique qui s'attache à la pratique poétique de Pessoa. On a l'embarras du choix pour en citer un exemple. Je recourrai ici à cette strophe d'un poème du *Cancioneiro* :

*Silence ? Non : il y a un bruit,  
Un susurrement impossible,  
Que l'on n'entend pas par l'ouïe,  
Puisqu'il est ouï par l'oubli...<sup>14</sup>*

Notons que la paronymie *ouï(e)/oubli* fait écho au texte portugais qui dit *ouvido/olvido*. Mais ajoutons que le paradoxe final d'un oubli qui entend pourrait permettre de constituer une théorie de l'oubli comme intervalle ou creusement nécessaire à la constitution d'une caisse de résonance acousmatique : il y a là une perspective de recherche stimulante, notamment pour passer au crible acroamatique le motif phénoménologique « oubli/appel », le refrain psychanalytique du « retour du refoulé » ou encore la figure derridienne de la spectralité. <sup>15</sup> Bien entendu cet article n'est pas le lieu d'un tel travail, en ce qu'il a au fond pour sujet l'hétéroglossie en tant que dispositif acousmatique, autrement dit en tant que réception et

---

<sup>12</sup> Dans *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p.64.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *O.P.*, p.836.

<sup>15</sup> D'une certaine façon l'oubli de l'écoute en tant qu'oubli de l'oubli-qui-entend s'opère de façon magistrale en même temps que concertée dans la critique raisonnée et systématique que Derrida a produite de ce qu'il a appelé le « phonocentrisme » : si pour lui la *phonè* est un supplément abusif d'idéalité contaminant le silence du texte écrit, il s'ensuit que l'oreille doit être impérativement subordonnée à l'œil dans toute opération de pensée. Mais il importe de noter qu'en recourant à la notion de *spectralité* Derrida varie une fois de plus ce thème visuel, tout en permettant, sans doute à son insu, le retour de l'écoute. Chez Pessoa en revanche le spectre est toujours sonore : « Qui joue ? Sylphes ou gnomes ? / Parmi les pins affleurent / Ombres et souffles brefs / De rythmes musicaux. » (*O.P.*, p.563.) – « Parmi les bois, parmi les bois, / Parmi les bois qui clair de lument, / Passe, fantôme ouï tout juste, / Ombre composée de secret, / Une présence faite d'air. » (*O.P.*, p.727.) – « Rien n'est réel, et rien en ses vains mouvements / N'a pour le maintenir de forme définie, / Trace vue d'une chose entendue seulement. » (*O.P.*, p.1033.) – « Une voix brille dans la nuit... / Du cœur du Dehors je l'ai ouïe... » (*O.P.*, p.1200.)...

transformation d'un « susurrement impossible » produit par plus d'un bruit du monde et par les bruissements de plus d'une langue. En français dans le texte Pessoa n'a-t-il pas noté un jour : « Il y a en moi un tumulte terrible »<sup>16</sup> ? Si bien qu'on pourrait le figurer comme tenant contre son oreille la conque plus que volubile d'une langue plus que double, ne serait-ce que parce que tout au fond une spectralité acousmatique y remue :

*Au fond de ma pensée  
Un chant est mon sommeil,  
Un chant lent et secret  
Sans mot pour l'expliquer.*<sup>17</sup>

Un poème français expose d'ailleurs une sorte d'archéologie des langues qui non seulement démontre nettement qu'une langue n'est jamais seule, mais encore présente les raisons de cette pluralité et, *a contrario*, les conditions de son oubli ou de son occultation. Une langue n'est jamais seule d'abord parce que, sur un premier plan qu'on pourrait dire surtout diachronique, elle est le produit retentissant de plusieurs langues : le poète, né locuteur portugais, écrit en l'occurrence dans une langue étrangère (le français) – dont il faut rappeler ici qu'elle est déjà double voire triple, étant en premier lieu langue d'enfance, celle d'une nourrice de langue française qui est par conséquent à l'origine de la nomination du chevalier de Pas, en deuxième lieu langue scolaire, dans laquelle Pessoa a excellé en Afrique du Sud, et en troisième lieu langue d'étude et de culture, la bibliothèque personnelle de l'auteur pouvant à l'envi en témoigner – ; de plus ce poème en français se réfère aussi à une langue qui se laisse entendre et dans le français et dans le portugais, le latin, lui-même pluriel puisqu'il s'agit déjà d'un latin déformé, latin de cuisine, c'est-à-dire latin accommodé à une sauce qui en altère le goût classique et la latinité même. Mais sur un autre plan, à la fois synchronique et achronique, une langue n'est jamais seule parce qu'il existe une langue commune à toutes les langues, une sorte de *koiné* acousmatique, sans doute spectrale, sans doute recouvrant le chant « sans mot » de la citation précédente, mais nécessaire à toutes les autres dès lors qu'il s'agit de raconter des histoires, c'est-à-dire de faire œuvre littéraire. Aussi ce poème dénie-t-il à tout « grammacentrisme » la capacité de transmission diégétique et poétique sans recours acousmatique à la pluralité des langues, les vivantes, les mortes et la spectrale :

---

<sup>16</sup> *O.P.*, p.1624.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.765.

*Vous avez tiré cette histoire  
Du texte de vieux parchemins.  
Mais avaient-ils bonne mémoire  
Dans leur lent et mauvais latin ?*

*Et quelle est cette histoire écrite  
De tout votre inutile soin ?  
C'est celle de la sœur maudite  
Et du diable venu de loin.*

*Je la connais car je l'ai lue.  
Là où n'est livre ni bouquin.  
Dans l'âme est l'âme toute et nue...  
Sans parchemins et sans latin.<sup>18</sup>*

Il faut noter que la langue spectrale n'est pas consignée dans l'écriture en elle-même, dont la médiation déformante n'est jamais qu'un « inutile soin ». Ainsi seule une écoute acousmatique<sup>19</sup> peut-elle enclencher la création poétique et ce, pour une expérience d'écriture qui résonne sans cesse de tous les bruissements de plus d'un monde et de plus d'une langue.<sup>20</sup> De fait, Pessoa donne à ce dispositif de création en plus d'une langue un nom qui prend en charge sa nature acousmatique : « Fictions de l'interlude ». Si plusieurs acceptions s'entrelacent dans cette formule, elles gravitent toutes autour de la dimension musicale du dernier terme, lequel recouvre le décalage ou l'intervalle dont la poésie hétéronymique a besoin pour mettre en résonance son hétéroglossie à partir du chant « sans mot » de la spectralité.<sup>21</sup> On n'a pas manqué de remarquer à quel point la scène hétéronymique s'installe

---

<sup>18</sup> *O.P.*, pp.1617-1618.

<sup>19</sup> « J'entends quelqu'un d'inexistant / Chanter tout cela que je pense. » (*O.P.*, p.774.)

<sup>20</sup> Si l'on rapporte cette réflexion à la vertigineuse disparition de bien des langues dans le monde contemporain, il semble que la défense et l'illustration de la dimension acousmatique des langues, les vivantes, les mortes, la spectrale, puisse être rapprochée de cette injonction de Nelly Sachs : « Peuples de la terre / Ne détruisez pas l'univers des mots / Ne coupez pas avec les couteaux de la haine / Le son qui naquit avec le souffle. » (citée par Marie-Claire Pasquier dans *Dix-huitièmes assises de la traduction littéraire (Arles 2001)*, Atlas / Actes Sud, Paris / Arles, 2002, p.17.)

<sup>21</sup> Voir, dans *O.P.*, p.1813, notre commentaire au cycle de poèmes éponyme : « Pessoa appelle *Fictions de l'interlude* l'ensemble de sa production hétéronymique : la métaphore musicale de l'interlude se superpose ici à l'étymologie qui fait de « inter-lude » un « jeu entre », en l'occurrence entre les différentes voix hétéronymiques. Chacun des hétéronymes est sensible à un paysage sonore spécifique, et se caractérise par des attitudes d'écoute particulière, notamment en ce qui concerne la langue qu'il est chargé de manipuler. Ce cycle de poèmes est comme une sorte de mise en abyme de l'hétéronymie dans son ensemble. »

dans un lieu mental intervallaire,<sup>22</sup> et il faut sans doute maintenant mettre en relation ce dispositif avec l'usage de plus d'une langue par l'hétéronymie. Tout se passe en effet comme si, en se déclenchant acousmatiquement, cette dernière mettait en résonance, d'abord la langue spectrale, et, à sa suite, les diverses langues pratiquées, à des degrés divers de compétence, par Pessoa. Aussi l'entre-deux pessoen peut-il à bon droit être présenté comme lieu de la babélisation de la « parole propre », autrement dit comme préalable nécessaire à l'expansion d'une langue du babil, mais aussi de l'étouffement, du bégaiement, de l'abîme, du vertige.

Le cycle de poèmes orthonymique portant le titre de *Fictions de l'interlude* traite, on le sait, à la fois de l'émergence de l'hétéronymie et de la crispation langagière qui fait de la langue poétique un balbutiement rituel fondé sur des récurrences sonores systématiques, à la façon de la musique chargée d'induire des états de transe.<sup>23</sup> Derrida considère que « comme l'avant-premier temps de la langue pré-originale n'existe pas, il faut l'inventer ».<sup>24</sup> Ce qui le conduit à parler de « l'enclave clivée d'une référence à peine audible ou lisible à cette *toute autre* avant-première langue, à ce degré *zéro-moins-un* de l'écriture qui laisse sa marque fantomatique « dans » ladite monolingue. »<sup>25</sup> Le « grammacentrisme » se traduit ici fortement, par exemple dans la préférence grammatologique révélée par la correction du « à peine audible » acousmatique en « lisible » faisant référence à la lecture des yeux, ainsi que par la spectralité visuelle de la « marque fantomatique ». En revanche, une fois de plus, chez Pessoa, on se rend compte que le « moins-un » est loin du compte, étant donné la constitution de l'intervalle ou de l'interlude. Lorsque le poème bégaie c'est qu'il donne à entendre les coups de boutoir qui viennent travailler sa langue véhiculaire depuis le « plus d'une langue » de son origine acousmatique. Il y a là le retentissement spectral d'un « degré *zéro-moins-plus d'un* » du poème, autrement dit d'un « degré-*zéro-moins-n* », entraînant *ispsa facto* un « degré-*zéro-plus-n* », autrement dit l'hétéronymie (si l'on se place du côté du style et de la voix), mais aussi l'hétéroglossie (si l'on se place du côté des langues utilisées). Le « degré-*zéro-moins-n* » chez Pessoa, c'est de la musique, du chant « sans mot », comme le démontrent à l'envi tant de poèmes du *Cancioneiro*<sup>26</sup> mais aussi tel ou tel poème hétéronymique<sup>27</sup> et

---

<sup>22</sup> Voir entre autres mon article « Pessoa *entre entre et entre* » dans *Entre Esthétisme et Avant-gardes*, textes réunis par Judit Karafiáth et György Tverdota, Universitas, Budapest, 2000.

<sup>23</sup> *O.P.*, pp.1813-1815.

<sup>24</sup> Dans *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p.122.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>26</sup> Voir, entre autres, *O.P.*, pp.826, 863-864, 882, 890-891, 917, 949, 975...

<sup>27</sup> Voir, entre autres, *O.P.*, pp.19, 93, 177, 226, 235, 411-451, 504-506...

encore l'ensemble du recueil anglais intitulé *The Mad Fiddler*.<sup>28</sup> Quant au « degré-zéro-plus-n », c'est l'hétéronymie, pas seulement celle qui se décline en « auteurs » portugais (Caeiro, Reis, Campos et les autres), mais aussi celle qui se décline en langues : l'anglais de l'hétéronyme potentiel de l'adolescence Alexander Search, celui du *Mad Fiddler* précisément, des sonnets, des poèmes érotiques, etc., le français de la facétie,<sup>29</sup> le français de l'épanchement paradoxal,<sup>30</sup> le portugais archaïque de *Mensagem*,<sup>31</sup> le portugais filtré par Khayyam-Fitzgerald dans la série des *Rubayat*,<sup>32</sup> etc. C'est cette autre forme d'hétéronymie que l'on peut appeler ainsi : hétéroglossie.

Il est temps de relever que dans le terme forgé par Pessoa, « hétéronymie », le préfixe fait référence à une altérité qui suppose une altération : l'autre dans le dispositif hétéronymique n'est pas un simple tour de passe-passe, il en est le moteur même. Autrement dit, qu'il nous soit permis de détourner à nouveau une formule de Derrida, s'il y a nécessairement hétéroglossie dans l'hétéronymie, c'est que les langues, les vivantes, les mortes, la spectrale, sont à l'autre qui fait se mouvoir tout le mécanisme hétéronymique, sont venues de l'autre, *les* venues de l'autre.<sup>33</sup> Il y a donc par conséquent chez Pessoa un plurilinguisme de l'autre retentissant en soi-même, dans le for intérieur acousmatique, mais il ne suffit pas d'en indiquer la pluralité pour en rappeler la dimension d'altérité, puisqu'il appert que Pessoa a tenu à marquer cette dernière dans le terme « hétéronymie », et non dans un terme qui eût été « multonymie » ou « pluronymie ».<sup>34</sup>

On peut rappeler ici la pratique, souvent indiquée par Pessoa dans ses textes, d'un nomadisme à travers personnalités et langues chargées les unes et les autres de relancer sans cesse la machine de l'altération :

---

<sup>28</sup> *O.P.*, pp.1503-1569.

<sup>29</sup> Voir *O.P.*, p.1621, p.1634.

<sup>30</sup> Voir le poème tardif consacré à l'évocation pathétique de la mère disparue : *O.P.*, pp.1619. Ou encore cette traduction française inédite que Pessoa effectue d'un poème sans équivoque d'António Botto : *Venez regarder la merveille / De son corps adolescent ! / Le soleil le fait ruisseler / De lumière, / Et la mer, à ses pieds, s'allonge / En des gestes de luxure. // J'avance. Je cherche à le voir — / De plus près... La lumière est telle / Que tout autour brille / Amplement, diffusément... // Il est nu ; il joue, il bondit / Sur le sable de la plage / C'est comme un astre qui luit. / Je cherche à le voir et ses yeux / Peureux, se refusent aux miens... / Ils te refusent... / Mon cœur devient triste et las. // Mais dans ce regard fugitif / J'ai pu voir l'éternité / De ce baiser / Que je ne mérite pas.*

<sup>31</sup> Voir le poème *Notre glorieuse langue...* (*O.P.*, p.1277.) et sa notule (*ibid.*, p.1977.)

<sup>32</sup> Voir la fin de la notice consacrée à cet ensemble, *ibid.*, p.1916.

<sup>33</sup> La phrase de Derrida dont nous donnons ici un écho distordu est la suivante : « la langue est à l'autre, venue de l'autre, *la* venue de l'autre. » (Dans *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p.127.)

<sup>34</sup> Si l'on garde à l'esprit le nécessaire intervalle acousmatique qui permet le déploiement et de l'hétéronymie et de l'hétéroglossie, la formule suivante de Michel Deguy, décontextualisée (elle a rapport à la question de la traduction), pourrait servir à désigner la pluralité des langues chez Pessoa, tout en manquant d'une part la langue spectrale et d'autre part la force de l'altérité travaillant tout le dispositif : « L'entre-deux serait plutôt une tierce langue, une autre langue existante, bien réelle, historique, ou une autre œuvre de langue, et au pluriel, comme si je disais : « entre » le français et l'anglais, il y a l'allemand, et pas mal d'autres ». (Dans *Dix-huitièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 2001), *op.cit.*, p.25.)

*Voyager ! Perdre des pays !  
Être constamment autre,  
Car l'âme est sans racines  
Si elle ne vit que de voir !<sup>35</sup>*

Mais la question se pose alors de savoir si ce nomadisme implique seulement une juxtaposition des personnalités et des langues ou s'il entraîne nécessairement un véritable métissage. Il semble que le « plus d'une langue » pessoen ne se limite pas à la pluralité et au passage incessant d'une langue à l'autre sous le signe de cette dynamique qui veut qu'on soit « constamment autre ». À l'instar du brouillage incessant, « tumulte terrible », qu'y opère la langue spectrale, il existe un brouillage acousmatique, fait d'entrelacs, de contrepoints, de résonances, entre les hétéronymes mais aussi entre les langues de l'hétéroglossie. On pourrait donc se risquer à émettre l'hypothèse d'un métissage linguistique : de même que les hétéronymes se font les échos déformants les uns des autres, le portugais retentit dans l'anglais, l'anglais retentit dans le portugais, le latin retentit dans le portugais de Reis, le portugais et l'anglais retentissent dans le français, etc. Sans oublier le retentissement constant de la langue spectrale et, à travers elle, du « degré *zéro-moins-n* » de la musique et des paysages sonores enregistrés par l'oreille intranquille de Pessoa.

Un tel métissage ne s'élabore pas sous les espèces de l'homogénéité et l'on peut rappeler à ce propos quelques formules deleuziennes<sup>36</sup> : « Le multilinguisme n'est pas seulement la possession de plusieurs systèmes dont chacun serait homogène en lui-même ; c'est d'abord la ligne de fuite ou de variation qui affecte chaque système en l'empêchant d'être homogène. Non pas parler comme un Irlandais ou un Roumain dans une autre langue que la sienne, mais au contraire parler dans sa langue à soi comme un étranger. » Bien des textes pessoens se réfèrent explicitement à cette hétérogénéité du métissage induit par l'hétéroglossie.

Tel poème du *Cancioneiro* joue de l'hybridation linguistique en la présentant comme un modèle oxymorique, dans lequel le contraste cristallise l'hétérogène :

*Je suis portugais à l'anglaise :*

---

<sup>35</sup> *O.P.*, p.845.

<sup>36</sup> À propos de Ghérasim Luca, « un grand poète parmi les plus grands », dans <http://gherasim-luca.fr>.

*J'ai l'âme logique et truquée.<sup>37</sup>*

Un poème d'Alberto Caeiro expose clairement comment le discours amoureux peut être une caisse de résonance exemplaire de la voix étrangère mettant en vibration la voix propre :

*Je ne sais pas parler parce que je suis en train de sentir.  
Je suis en train d'écouter ma voix comme si elle était à une autre  
personne,  
Et ma voix parle d'elle comme si c'était elle qui parlait.<sup>38</sup>*

Une ode de Reis répercute les discours « d'Aristote parlant » pour mieux rehausser « la voix terrestre caressante » d'Épicure qui « parle mieux » à l'écoute acousmatique du poète portugais néo-païen.<sup>39</sup> Une autre de ses odes contient d'ailleurs cette formule prenant en compte l'écoute de l'altérité : « Tel voudrais-je le vers : à moi et à autrui ». <sup>40</sup> Une autre encore fait *a contrario* de Reis l'hétéronyme qui entend figer l'étrangeté intérieure dans une sorte de maîtrise langagière et quasiment grammatologique chargée de fixer le vertige :

*Nombreux sont ceux qui vivent en nous ;  
Si je pense, si je ressens, j'ignore  
Qui est celui qui pense, qui ressent.  
Je suis seulement le lieu  
Où l'on pense, où l'on ressent.*

*J'ai davantage d'âmes qu'une seule.  
Il est plus de moi que moi-même.  
J'existe cependant  
À tous indifférent.  
Je les fais taire : je parle.*

*Les influx entrecroisés  
De ce que je ressens ou pas*

---

<sup>37</sup> O.P., p.796.

<sup>38</sup> Ibid., p.46.

<sup>39</sup> Ibid., p.116.

<sup>40</sup> Ibid., p.165.

*Polémiqent en qui je suis.  
Je les ignore. Ils ne dictent rien  
À celui que je me connais : j'écris.*<sup>41</sup>

Un poème de Campos où français, anglais et portugais se répondent fait aussi retentir en lui, par onomatopées, le bruit de l'eau (« shl, shl, shlbtrsher, shlbtrsher ») et le sifflement de la vapeur (« ou-ou-ou / ou-ou / ou-fff(ouhou ouff) / f.f. / (fff) »).<sup>42</sup> Un autre fait ce constat : « tout est littérature. / Tout nous vient du dehors, comme la pluie. / Le moyen ? Si nous sommes pages appliquées de romans ? / Traductions, mon petit. »<sup>43</sup> Et l'un des nombreux mots d'ordre de l'hétéronyme flamboyant fait entendre la stridence intérieure qui marque l'altération de soi par plus d'un étranger en soi :

*Plus je ressentirai, plus je ressentirai comme plusieurs personnes,  
Plus j'aurai de personnalités,  
Plus intensément, plus stridemment je les aurai [...]*<sup>44</sup>

Quant au recueil du *Mad Fiddler*, il regorge de notations consacrées au retentissement acousmatique de l'étrangeté, comme dans le poème intitulé *Non-moi*, titre emblématique entre tous : « Je suis un esprit lointain, même / Dans le lieu conscient de mon moi. »<sup>45</sup>

Mais la formulation la plus nette de tout cela se trouve sans doute dans le distique suivant, qui achève l'un des *Trente-cinq sonnets* de langue anglaise :

*Une langue inconnue parle en nous, et nous-mêmes  
Nous en sommes des mots, détournés du réel.*<sup>46</sup>

Sur de tels fondements une étude plus poussée de l'hétéroglossie pessoenne ne peut que recourir à la logique des séries, autrement dit à la succession de parcours circonstanciés et dûment commentés, capables de jalonner différentes strates du dispositif global afin d'en aborder les paramètres selon les divers plans de leur interaction. On se contentera ici d'en ébaucher à grands traits les perspectives.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp.171-172.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp.338-339.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.425.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.345. C'est nous qui soulignons l'adverbe acousmatique.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.1511.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.1491.



Une première série d'approche se constituerait à partir de la formation intellectuelle et culturelle de Pessoa. Elle pointerait d'une part certaines interventions révélatrices du jeune homme, notamment lorsque, sous le nom de Charles Robert Anon, il envoie à la presse anglaise d'Afrique du Sud des sonnets dénonçant les exactions et l'arrogance de l'impérialisme britannique.<sup>47</sup> Elle supposerait qu'une telle démarche rend bien compte de la tension présupposée par l'hétéroglossie : le devenir « anglais » se marque par des textes incendiant la civilisation anglaise, comme si adopter l'anglais dans ces sonnets n'était possible que dans l'écart maintenu avec la vision du monde qui, historiquement, accompagne cette langue. Mais elle mentionnerait d'autre part les lectures nombreuses, tant anglaises que françaises, auxquelles l'âpre et anxieux adolescent s'est adonné, afin de rendre compte du bouillonnement acousmatique que ces lectures ont suscité : par exemple pendant l'été 1905, en même temps qu'il dévore dans le texte original Keats (*Early poems, Alastor*), Shelley (*Islam*) et Shakespeare, mais aussi *Candide* et *Micromégas*, la *Guerre des dieux* de Parny et l'*Histoire des oracles* de Fontenelle, Pessoa lit en traduction française *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoï. On comprend qu'anglais et français sont les vecteurs d'une immense culture vraiment hétéroclite et conférant d'ores et déjà à l'hétéroglossie future sa dimension de foire aux langues et aux idées.<sup>48</sup> La grande scène acousmatique nécessaire au déploiement de l'hétéronymie se construit hors du temps, ce qui entraîne que le polylogue entretenu par l'hétéroglossie avec l'histoire de la littérature et des idées ne se fera que rarement avec les contemporains, sauf précisément dans le domaine portugais, comme si la langue d'origine était la seule apte à permettre une intervention dans l'actualité littéraire et philosophique.

D'ailleurs, sur le même modèle, une deuxième série pourrait être consacrée aux lectures de l'âge adulte, qui permettrait de mettre en relief l'approfondissement du métissage des cultures anglaise, française, allemande et italienne. Certes les tropismes sont essentiellement anglais et allemands, mais le français sert encore souvent de vecteur pour l'accès aux textes allemands, comme ceux de Max Nordau par exemple. L'hétéroglossie des lectures continue de structurer l'hétéronymie et l'hétéroglossie créatrices comme un immense palimpseste acousmatique, c'est-à-dire comme un dispositif de résonances chargé de faire retentir des échos entre des pôles de plus en plus nombreux et contrastés. De là les jeux fréquents de renvois à des auteurs ou à des formules dont l'œuvre en son entier est coutumière au point d'en apparaître souvent comme une sorte d'implicite traité de littérature générale et comparée : le schéma des odes de Reis est principalement tiré d'Horace, dont le poète

---

<sup>47</sup> Voir *ibid.*, pp.1346 et 1350-1351 pour les sonnets, et 1997-1998 pour un complément d'information.

<sup>48</sup> En novembre de la même année Pessoa lit en français Platon, Fouillée, Cousin, Ribot...

portugais reprend aussi à son compte la poétique du « monument »<sup>49</sup> ; Campos voudrait voir ses poèmes publiés chez Plon ou au *Mercure de France*<sup>50</sup>, écrit un *Salut à Walt Whitman*, dit son admiration pour Virgile et Milton<sup>51</sup>, assassine Marinetti devenu académicien,<sup>52</sup> fait référence en épigraphe au poète et philosophe anglais Soame Jenyns,<sup>53</sup> ou encore associe saint Augustin, Kant et Hegel dans un poème mettant en abyme la tradition métaphysique occidentale<sup>54</sup> ; l'œuvre orthonymique de langue portugaise joue avec beaucoup d'auteurs portugais mais aussi, entre autres, avec le poète espagnol Ramon de Campoamor<sup>55</sup>, Coleridge<sup>56</sup>, Radclyffe Hall<sup>57</sup>, Dante<sup>58</sup>, Amiel<sup>59</sup>, Verlaine<sup>60</sup>, Jules Laforgue, Gustave Kahn et Jean Moréas<sup>61</sup> ; même Caeiro ne se réfère pas qu'à Césarino Verde,<sup>62</sup> parangon du modernisme portugais, puisqu'il évoque Virgile<sup>63</sup> ou saint François d'Assise...<sup>64</sup>

La troisième série s'intéresserait à l'étude de la correspondance de Pessoa et montrerait par exemple qu'un nombre non négligeable de lettres projetées ou réellement envoyées sont écrites en anglais pour des destinataires anglophones ou en français pour des destinataires francophones. Et ce, principalement, pour des commandes de livres, soit auprès de grandes librairies parisiennes ou londoniennes, soit auprès d'universités dotées de publications qui intéressent Pessoa, comme c'est le cas de l'université de Toulouse en matière de philosophie, si l'on en croit le témoignage de quelques documents archivés au Fonds Pessoa de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne. Mais il existe aussi une correspondance plus littéraire, notamment une lettre à Émile Faguet,<sup>65</sup> restée sans doute à l'état de projet, dans laquelle Pessoa a cette formule : « Maintenant la poésie portugaise est, je le crois bien, la première d'Europe, du monde... »<sup>66</sup> Ainsi, alors que ses lettres portugaises, adressées à sa

---

<sup>49</sup> Voir par exemple *O.P.*, p.144 : « Je veux des vers qui soient tels des bijoux / Afin de perdurer dans l'avenir immense / [...] / Je bois, ô immortel Horace, / Superflu, à ta gloire. »

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.194. Voir aussi le commentaire de ce souhait, *ibid.*, p.1746 et dans Antonio Tabucchi, *La Nostalgie, l'Automobile et l'Infini*, Le Seuil, Paris, 1998, p.58.

<sup>51</sup> *O.P.*, p.369.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.406.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.460.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.498.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.579.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.659.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.758.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.809.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.657-658.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.738.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.941.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp.65-66.

<sup>65</sup> Non datée précisément mais remontant certainement à la période du « jour triomphal » : 8 mars 1914.

<sup>66</sup> Citée dans *ibid.*, p.1803.

famille, à ses compagnons du modernisme ou à ses cadets admiratifs, s'attachent selon divers modes à faire le récit commenté de son aventure hétéronymique jusques et y compris dans sa dimension d'hétéroglossie,<sup>67</sup> ses lettres anglaises ou françaises sont la plupart du temps consacrées à la projection de la langue, de la culture et de la poésie portugaise hors du pays. Comme exemple de ce chiasme, on peut mettre en regard le projet de lettre à Faguet avec cet extrait d'une longue lettre à Armando Côrtes-Rodrigues (19 janvier 1915), qui dit en portugais et l'aspiration à créer plus loin que le Portugal et la force des coups de boutoir de l'étranger à l'intérieur de soi : « Maintenant que j'ai tout vu et tout éprouvé, j'ai le devoir de me replier dans mon esprit, de travailler autant que je pourrai et dans tous les domaines à ma portée pour faire progresser la civilisation et élargir la conscience de l'humanité. Je voudrais n'en être pas détourné par mon dangereux tempérament trop multilatéral, adaptable à tout, toujours étranger à lui-même et incohérent à l'intérieur de lui-même. »<sup>68</sup> Il est vrai que c'est encore en français que Pessoa s'adresse, et pour cause, à un magnétiseur parisien (10 juin 1919) afin de suivre des cours de magnétisme par correspondance, ce qui lui permet de se définir alors d'une façon qui rehausse encore plus le contraste signalé dans la lettre portugaise précitée : dans cette dernière la description du « tempérament » se fait de manière impressionniste ; dans la lettre au magnétiseur c'est un véritable diagnostic : il s'y décrit en effet comme un « hystéro-neurasthénique », autrement dit comme le lieu psychique d'un contraste permanent.

Après cet étalonnage sérié des textes ambiants formateurs et des para-textes, la quatrième série aborderait l'œuvre anglaise proprement dite, pour l'interroger. Un des premiers poèmes anglais connus, daté du 12 mai 1901, « Separated from thee... »<sup>69</sup>, se développe comme une variation sur le thème de la séparation, et inaugure par là-même le dispositif d'écart ou d'intervalle qui sera nécessaire aux « fictions de l'interlude ». Il est d'ailleurs troublant de noter que ce qui est sans doute le dernier poème anglais de Pessoa, rédigé huit jours avant sa mort, semble revenir trente-quatre ans plus tard sur cet espace ouvert par l'éloignement : « mon pauvre cœur se languit / D'un je-ne-sais-quoi de lointain. / Il se languit de toi, c'est tout, / Il se languit de ton baiser. »<sup>70</sup> Il faut peut-être alors envisager la poésie anglaise de Pessoa comme l'espace mental où se creuse l'intervalle du retentissement

---

<sup>67</sup> Voir par exemple sa fameuse lettre dite « sur les hétéronymes », adressée à Adolfo Casais Monteiro le 13 janvier 1935, reproduite dans *Pessoa en personne*, José Blanco éd., trad. Simone Biberfeld, La Différence, Paris, 1986, p.302. Et, sur un autre registre, une lettre à sa tante Anica, du 24 juin 1916, dans laquelle il raconte ses expériences médiumniques. (Dans *ibid.*, pp.178-182.)

<sup>68</sup> Citée dans *O.P.*, p.LXVI.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.1603.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.1596. Rappelons que la toute dernière phrase écrite par Pessoa au chevet de son lit d'agonie est anglaise : « I know not what tomorrow will bring. »

acousmatique, et donc comme la mise en place d'une sorte de préalable logique au métissage généralisé que l'hétéronymie dans son ensemble pratique tous azimuts. Si le chevalier de Pas était vraisemblablement lusophone malgré son nom français, des pré-hétéronymes de l'adolescence comme Charles Robert Anon et son remplaçant Alexander Search s'expriment en anglais et leurs noms semblent venir compléter et prolonger celui de leur lointain prédécesseur, comme pour définir les premiers paramètres de ce préalable logique que commence à constituer leurs propres textes. En effet, rien n'empêche, à côté de l'interprétation traditionnelle (Anon pour « anonyme »)<sup>71</sup>, de considérer Anon en tant que *a-non*, c'est-à-dire comme une double négation, mouvement opératoire nécessaire au creusement préalable de l'interlude, retournement du négatif sur lui-même comme dans le dispositif abellien de la « structure absolue »<sup>72</sup> : ainsi anonymat paradoxal et négation niée participent-ils de la configuration de l'intervalle. Quant à Alexander Search, il emprunte son prénom au conquérant et son nom à la quête spirituelle, ce qui fait un écho aux chevauchées épiques entendues dans le proto-hétéronyme de l'enfance, tout en lui ajoutant une dimension qui désormais sera inséparable du cheminement pessoen.

Sur une telle disposition, l'œuvre anglaise pourra dès lors développer toutes sortes d'explorations de l'intervalle. Les *Trente-cinq sonnets* en seront le baroque exposé axiomatique : « Notre âme infiniment se trouve loin de nous. / [...] / Vers notre être profond nous sommes les sans-ponts / Voulant pourtant clamer à leur pensée leur être. »<sup>73</sup> ; « Quand j'entends, c'est Entendre, avant moi, qui entend. / [...] / Comme si déchiffrant la clef d'un cryptogramme, / Nous le trouvions écrit en langage inconnu. »<sup>74</sup>... *The Mad Fiddler* quant à lui varie le thème de l'apparition-disparition caractéristique de ce que fait scintiller ou résonner l'intervalle : c'est dans ce recueil que se trouve par exemple le poème consacré au « roi des failles », « seigneur de ce qui existe entre chose et chose, / Des êtres interposés, de cette part de nous / Qui se déploie entre notre veille et notre sommeil, / Entre notre silence et notre parole, entre / Nous et la conscience du nous »...<sup>75</sup> *Antinoüs* et *Épithalame* abordent la question sexuelle selon le même principe : le premier commence par un vers insérant violemment le paysage extérieur et ses intempéries dans l'espace intérieur ouvert par la perte

---

<sup>71</sup> Voir par exemple Robert Bréchon, *ibid.*, p.XXXVII.

<sup>72</sup> Voir par exemple Raymond Abellio, *Cahiers de l'Herne*, Jean-Pierre Lombard éd., Éditions de l'Herne, Paris, 1979, *passim*. Ou se reporter à Raymond Abellio, *La structure absolue, Essai de phénoménologie génétique*, Gallimard, Paris, 1959.

<sup>73</sup> *O.P.*, p.1479.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.1494.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.1557.

de l'être cher (« La pluie dehors était glacée dans l'âme d'Hadrien. »<sup>76</sup>), pour s'achever sur l'évocation d'un sommeil marqué par un retentissement acousmatique (« une voix résonna là-bas dans les jardins »<sup>77</sup>), après avoir rempli de discours la distance séparant Hadrien vivant d'Antinoüs mort ; le deuxième présente aussi un début en fanfare visant à tout remplir de jour (« Ouvrez grand les persiennes, que je jour pénètre / Comme une mer, comme un fracas ! »<sup>78</sup>), avant de déployer la violence fantasmatique d'étreintes attendues (« Mais tout cela n'est que spéculations, promesses, ou rien / Que la moitié de l'attraction du rut, / Et tout cela n'est que désir en pensée ou sans lendemain / Ou mis en œuvre pour assouvir le désir. »<sup>79</sup>). Il n'est pas jusqu'aux épitaphes imaginaires de la plaquette *Inscriptions* qui ne participent de la définition de l'intervalle : en effet, elles transportent la conscience non seulement dans la mort d'autrui mais aussi dans la mort de soi, la dernière épitaphe mettant en abyme les treize autres, avant de redire la position privilégiée, à l'écart, du « scripteur » : « Ma main / A ci-inscrit ces épitaphes, je ne sais trop pourquoi, / Dernier, de là les voyant tous, dans la foule en partance. »<sup>80</sup>

La fonction d'exploration de l'intervalle qui semble dévolue à l'œuvre poétique anglaise se retrouve d'ailleurs dans les fréquentes auto-traductions dont nous avons conservé la trace : renvoyons par exemple aux documents consignants la traduction d'*Opiário* (*Opiarium*) en *Opiary*, assortie des commentaires venant gloser ces articulations,<sup>81</sup> c'est-à-dire venant éprouver leur validité en tant que figurations de l'intervalle.

Quelques cas particuliers sont à commenter, ceux où écrivant un poème en anglais, Pessoa le dote d'un titre ou d'un para-texte en français. Trois poèmes du *Mad Fiddler* portent ainsi un titre venant inscrire un écho baudelairien dans ce recueil post-symboliste chargé par ailleurs de faire retentir acousmatiquement l'intervalle : deux de ces titres font référence à la « passante » pour la relier au traitement spécifique de l'apparition-disparition à laquelle le livre s'adonne (*L'Inconnue*<sup>82</sup>, *La Chercheuse*<sup>83</sup>) ; le troisième réalise même un chassé-croisé : Baudelaire ayant adopté le terme anglais *Spleen*, Pessoa attribue le mot français *Ennui* pour titre à l'un de ces poèmes anglais, dont le premier vers, à son tour traduit, donne ceci : « Sous un ciel bas et sombre »<sup>84</sup>... *Ennui* et *L'Inconnue* font d'ailleurs partie d'une section (*Jardin-*

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.1465.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.1475.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.1449.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.1460.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.1502.

<sup>81</sup> Voir *ibid.*, p.1746.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.1539.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.1546.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.1539.

*Fièvre*) où l'on trouve un poème intitulé *Isis*, écho net à Gérard<sup>85</sup>, et dont le poème initial, éponyme, porte sur l'un de ses documents de travail la mention, en français dans le texte : « À la manière de Saint Mallarmé ».<sup>86</sup> Ainsi donc Pessoa indique, en français, non sans doter l'intervalle ainsi mis en exergue d'une certaine vibration ironique, que dans ce poème il a écrit l'anglais selon la façon d'écrire le français qui était celle d'un auteur connu pour avoir, notamment sur le plan syntaxique, travaillé dans un écart immense par rapport à la langue française en général et aux « langues » des poètes français en particulier... Dans ce texte, privé de ponctuation, le français n'est pas directement présent dans l'anglais : ce qui vient battre dans un anglais étrange, c'est l'étrange syntaxe française de Mallarmé, métissage subtil... Ouverture et ouvraison de l'intervalle, l'œuvre anglaise est faite d'ailleurs dans un anglais « impossible », en ce que ce travail de l'intervalle se fonde sur un métissage constant entre différents niveaux de langue, différentes époques de la langue mais aussi différents styles venus des auteurs anglophones chers à Pessoa. Cela explique sans doute pourquoi les lecteurs anglophones<sup>87</sup> ont tant de mal à la lire, mais leur malaise n'est pas sans intérêt pour notre réflexion. Un commentaire du pessoen anglais Stephen Reckert est à ce titre riche d'enseignements : « L'intérêt des vers anglais de Pessoa n'est pas *poétique*. Il ne l'est pas, parce que ce n'est que de loin en loin qu'ils sont de l'authentique poésie ; et quand ils le sont, c'est nécessairement de la poésie mineure [...] L'intérêt de ces vers est surtout *psychologique* et *idéologique*. »<sup>88</sup> On ne s'intéressera pas ici à la critique des catégories de jugement auxquelles ce passage recourt, parce qu'on souhaite plutôt le considérer comme un indicateur de la monstruosité dérangeante de l'anglais créateur de Pessoa. Or, sous cet angle, le terme de « poésie mineure » utilisé par Reckert n'est pas sans entrer en résonance avec la remarque suivante de Gilles Deleuze : « Nous devons être bilingue même en une seule langue, nous devons avoir une langue mineure à l'intérieur de notre langue, nous devons faire de notre propre langue un usage mineur. »<sup>89</sup> En sorte que l'on peut affirmer que Pessoa, en faisant un « usage mineur » et déconcertant de la langue anglaise, explore logiquement l'intervalle qu'elle lui ouvre, étant donné qu'il s'agit pour lui, à travers le dispositif hétéronymique, de devenir autre, de « sentir tout de toutes les manières »<sup>90</sup>. D'où la confirmation que

---

<sup>85</sup> Un passage de ce poème varie un célèbre thème nervalien : « La treizième, qui est toutes les douze ensemble, / Représente son âme et son fusionnement. » (*Ibid.*, p.1538.)

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.2036.

<sup>87</sup> C'est le cas en particulier des traducteurs français de l'anglais qui ont décliné l'offre qui leur était faite de traduire les poèmes anglais de Pessoa.

<sup>88</sup> Dans Yvette Kace Centeno et Stephen Reckert, *Fernando Pessoa. Tempo. Solidão. Hermetismo*, Moraes Editores, Lisbonne, 1978, p.82.

<sup>89</sup> Dans <http://gherasim-luca.fr>.

<sup>90</sup> Véritable leit-motiv pessoen : voir par exemple dans *O.P.*, pp. 283, 290, 717, 1762.

l'hétéroglossie est nécessaire à son entreprise et qu'elle ne consiste pas seulement à utiliser « plus d'une langue », mais aussi, grâce au métissage impliqué par l'intervalle acousmatique, à faire de chacune de ces langues « plus d'une langue » à soi toute seule, en tout cas d'y donner à entendre, « jeu-entre » ou intervalle se mettant à jouer (comme on le dit des pièces d'un rouage en phase de dysfonctionnement), le « devenir-minoritaire » cher à Deleuze.<sup>91</sup>

La cinquième série questionnerait l'œuvre française afin d'y mettre à l'épreuve les traits caractéristiques qui viennent d'être brossés dans leurs grandes lignes à propos de l'œuvre anglaise. Nous nous contenterons ici de renvoyer à notre formule suivante, prélevée sur le texte d'une conférence portant sur les poèmes français<sup>92</sup> : « Parole abolie autant que maintenue : telle est l'étrange dimension que prennent les poèmes français de Pessoa, aux frontières de la littérature. » En effet, de manière encore plus « mineure » que les poèmes anglais, les poèmes français font entendre une autre langue dans le français, et le « tumulte terrible » s'y traduit, entre autres, par des tournures comme « coffret *de* ivoire »<sup>93</sup>, « l'ombre / *Jettait* sa noirceur »<sup>94</sup>, « tout est *tû* / Autour de moi »<sup>95</sup>, « le jour est *brève* »<sup>96</sup>, « La plaine est *infinite* »<sup>97</sup>, mais aussi par des inventions lexicales telles que « Banales et enrubannément heureuses »<sup>98</sup>, « hyperexécration »<sup>99</sup> ou « larmes circomprises »<sup>100</sup>, ou encore par des nœuds syntaxiques comme « Il fait douleur »<sup>101</sup> ou « Aux frontières d'il-n'est-plus-jour »<sup>102</sup>. Une étude est à faire de toutes ces dissonances souvent heureuses, ainsi que des bizarreries de prosodie qu'on peut entendre dans ces textes, mais elle ne sera vraiment possible que lorsque toute la production française aura été établie, ce qui est loin d'être le cas.

En revanche, il est utile de réfléchir à l'utilisation du français dans les textes portugais ou anglais. Nous avons déjà parlé plus haut de certains titres français de poèmes du *Mad Fiddler*. L'un d'eux, *L'Inconnue*, est aussi le titre d'un poème portugais<sup>103</sup>, comme s'il portait

---

<sup>91</sup> *Ibid* : « Les gens pensent toujours à un avenir majoritaire (quand je serai grand, quand j'aurai le pouvoir...). Alors que le problème est celui d'un devenir-minoritaire : non pas faire semblant, non pas faire ou imiter l'enfant, le fou, la femme, l'animal, le bègue ou l'étranger, mais devenir tout cela, pour inventer de nouvelles forces et de nouvelles armes. »

<sup>92</sup> « Aux frontières de la littérature : les poèmes français de Fernando Pessoa », conférence prononcée au Théâtre-Poème de Bruxelles le 21 octobre 2002, tiré-à-part publié par l'Institut Camões de Bruxelles.

<sup>93</sup> *O.P.*, p.1616. Dans cette citation et celles qui suivent nous soulignons par l'italique l'incongruité linguistique.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 1613.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 1622.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 1634.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 1635.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 1631.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 1634.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 1647.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 1631.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 1621.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 615.

là aussi la trace d'un retentissement baudelairien tenace, qui se donne à entendre également dans ces titres de poèmes de Campos : *Là-bas, je ne sais où...*<sup>104</sup> et *Cul de lampe*.<sup>105</sup> Ces insertions de français font penser à ce que les traités en usage dans les conservatoires appellent des « notes étrangères à l'harmonie » : sur une base harmonique donnée, ces notes venues d'ailleurs font entendre leur différence et semblent faire par là tout l'intérêt d'un moment musical. On les appelle aussi, dans certaines configurations, « notes de passage », et l'expression n'est pas sans portée dans les phénomènes qui nous retiennent ici : avec ces mots français, quelque chose en effet « passe » dans les textes portugais ou anglais, au double sens d'une importation (depuis le français) et d'un passage (une résonance s'élève puis disparaît dans le roulement continu du poème). Sans doute de tels phénomènes acousmatiques sont-ils comme des balises orientant l'espace intervallaire des « fictions de l'interlude ». La série portugaise portant sur la « musique de la ressouvenance » et dotée du titre français *Un soir à Lima*<sup>106</sup> emprunte ce dernier à une pièce pour piano d'un certain Felix Godefroid (1818-1897). Ce syntagme fonctionne dans les poèmes comme un refrain cristallisant la ressouvenance, et donc, au bout du compte, creusant l'intervalle dans sa dimension irrémédiable. Sans doute cela se fait-il là aussi « sur le mode mineur », mais qui n'entend qu'un tel mode est propice à l'évocation des marges, de l'à-côté, de l'oblique, bref de l'interlude ? À cet égard un poème du *Cancioneiro* mérite d'être cité ici, en ce que d'une part sa première strophe nomme explicitement la « force étrangère » qui travaille toute l'entreprise pessoenne, et que d'autre part il s'achève sur l'évocation paradigmatique d'une prise de maquis, et ce, dans un contexte français, justement :

*Qui donc a fait de moi ce qu'aujourd'hui je suis ?  
Quelle force étrangère, occulte au fond de moi,  
En qui je ne voulais être m'a fixé l'être ?  
Quoi qu'il en soit, je suis celui qui est ainsi.*

*Les vestiges du tout dernier de mes remords  
Ont soulevé leurs ailes au-dessus d'où je rêve,  
Et mon être est pareil à quelque bandit corse*

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 509.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 422. Campos fait aussi retentir l'*Art poétique* verlainien dans ce titre en français dans le texte : *De la musique...* (*Ibid.*, p. 411.)

<sup>106</sup> *Ibid.*, pp. 1293 et *sqq.*



Ce banditisme emblématique sur tous les grands chemins de la pensée et de la poésie trouve l'une de ses modalités les plus fortes dans l'expérience médiumnique, qu'une sixième série thématiserait. On y retrouverait le plein régime des acousmates, pris dans leur sens fort de voix d'origine inconnue, et la glossolalie proprement dite gagnerait là sa place dans le concert de « plus d'une langue ». Parfois en effet l'oreille intérieure de Pessoa consigne une sorte d'enregistrement effaré de ce genre de voix, qui se détachent soudain du « tumulte terrible », mais qui demeurent incompréhensibles et sont donc renvoyées au cri animal, comme l'abolement des chiens<sup>108</sup> ou le coasement des grenouilles<sup>109</sup> : « Toutes les choses qui se trouvent dans ce monde / Ont une histoire, / Sauf ces grenouilles qui coassent tout au fond / De ma mémoire / [...] / Coassent tout au bout / D'une âme ancienne qui se tient en moi, énorme, / Les grenouilles, sans moi. » Parfois encore, une voix s'exprime en portugais (ou en anglais) et dicte à Pessoa un texte, le plus souvent un poème, avant de communiquer son nom, dont l'aspect est véritablement glossolalique. En effet, ces « esprits » qui font en quelque sorte effet de « langues de feu » s'appellent *Wardour*, *Vadooïsf*, *Voodooïst*..., et mettent en abyme dans leur dictée le retentissement acousmatique : « Nos mots passent, dans l'air / Se flétrit leur écho. »<sup>110</sup>, « Le halo rare noir / Flotte dans l'intervalle / Entre moi-même et moi. »<sup>111</sup>, « Nous passons près / Du rêve, irrévélés... / Tourbillon invisible, faucille / De silence qui tourne... »<sup>112</sup> Au cœur même de Babel la terrible et tumultueuse, c'est alors « Éden dans l'Exil »<sup>113</sup> qui se donne à entendre.

La septième série exposerait le paradoxe que l'œuvre portugaise constitue, plus encore que les œuvres française ou anglaise, le lieu même de l'échange fructifiant qui confère au « plus d'une langue » son régime le plus intense, comme si les poèmes portugais déclinaient tous, selon leurs façons respectives, un exil de langue dans la langue d'Éden propre au poète. Cette analyse tournerait principalement autour du terme de « *saudade* ». « Portugais à l'anglaise », ou encore « à la corse », Pessoa n'en revendique pas moins, contraste fécondant, sa langue comme intervalle et interlude, sans doute aussi comme « intranquillité », selon le diapason de la *saudade* :

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 922.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 812.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 825.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 1994.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 1995.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 1996.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 864.

*J'ai passé loin le long du monde,  
Je suis tel et quel il m'a fait,  
Mais je garde en l'âme de l'âme  
Mon âme vraie de Portugais.*

*Et le Portugais c'est : saudades.  
Parce que seul les ressent bien  
Celui qui de ce mot dispose  
Afin de dire qu'il en a.<sup>114</sup>*

De fait, par-delà les relations qui se tissent dans l'œuvre portugaise avec les Horace, Virgile, Dante, Pétrarque, Leopardi, Milton, Shakespeare, Whitman, Verlaine et autres Mallarmé ou Laforgue, il semble bien que d'autres se nouent avec tout un passé de la langue, non pas avec Camões, que Pessoa confine dans un non-dit presque permanent, mais avec le Nostradamus portugais, le savetier Bandarra, et avec celui qu'il appelle « empereur de la langue portugaise »<sup>115</sup>, le jésuite Vieira. De là, entre autres, l'insistant archaïsme du portugais de *Message* et ce souci constant d' « ouïr, pareil à un pardon, / À travers la leçon d'une réminiscence, / Le portugais ancien parlé par l'océan ! »<sup>116</sup> L'autre nom du métissage impliqué par « plus d'une langue » serait donc pour Pessoa : intranquillité, celle qui n'a de cesse de parcourir l'interlude pour accomplir la tâche toujours à recommencer qui consiste à faire vibrer ce qu'il a appelé un jour, à la même époque (début des années 10) à laquelle il a forgé le concept des « fictions de l'interlude », « Cymbales d'Imperfection ».<sup>117</sup>

C'est ainsi que, pour conclure provisoirement ces séries de réflexion, il faut sans doute émettre l'hypothèse suivante : si Pessoa se trouvait pris dans un mouvement l'incitant à « créer des civilisations », à être « pluriel comme l'univers », à être plus accompli que Camões (sans doute coupable de n'avoir arpenté l'espace intervallaire qu'à moitié<sup>118</sup>) ou que Nietzsche (en devenant « plus complet », « plus complexe » et « plus harmonique » que le surhomme nietzschéen<sup>119</sup>), à être un nouveau Shakespeare, un nouveau Bandarra ou un nouveau Vieira, c'est sans doute à cause de la nécessité du « plus d'un » qu'impliquait pour

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 700.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 1266.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 1182.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 518.

<sup>118</sup> Voir *ibid.*, p.1781, note 1.

<sup>119</sup> Voir *ibid.*, p. 1743.

lui l'expérience acousmatique. Aussi, traversant les systèmes et les cultures, mais aussi les langues (à tous les sens de ce terme), l'hétéronymie-hétéroglossie pessoenne tente-t-elle sans cesse de renouer, par tous les moyens, avec son « degré zéro-n », la musique : « La vertu principale de la littérature – n'être pas de la musique – est en même temps son principal défaut. »<sup>120</sup>

Patrick Quillier

Université de Nice-Sophia Antipolis

---

<sup>120</sup> Dans Teresa Rita Lopes, *Pessoa inédito*, Livros Horizonte, Lisbonne, 1993, p.385