

**CALS/CPST
2004**

L'INTERTEXTUALITÉ

**24^e Colloque d'ALBI
LANGAGES ET SIGNIFICATION
Pierre Marillaud - Robert Gauthier**

L'INTERTEXTUALITE

- COLOMBAT R., LEFEBVRE J.-P., VALENTIN J.-M. (dir.), *Paul Celan, poésie et poétique*, Paris, Klincksieck, 2002.
- FOURNANTY-FABRE C., *Images et réalité dans l'œuvre de Paul Celan*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 1999.
- FIRGES J., « Citation et date dans la poésie de Paul Celan », in G. Klein (dir.), *Réécritures, Heine, Kafka, Celan, Müller : essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du XX^e siècle*, Grenoble, 1989.
- FREY H.-J., « Zwischentextlichkeit von Celans Gedicht : *Zwölf Jahre und Auf Reisen* », in W. Hamacher et W. Menninghaus, *Paul Celan*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.
- HAMACHER W., « Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte », *ibid.*
- MENNINGHAUS W., « Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie », *ibid.*
- PERELS C., « Erhellende Metathesen. Zu einer poetischen Verfahrensweise Paul Celans », *ibid.*
- GABAUDE F., « Paul Celan et les cosmogonies antiques et renaissantes. Relecture de quelques poèmes de *La Rose de personne* », in A. Le Berre (dir.), *De Prométhée à la machine à vapeur. Cosmogonies et mythes fondateurs à travers le temps*, Limoges, PULIM, 2004.
- GOLTSCHNIGG D., « Das Zitat in Celans Dichtergedichten », in *Psalm und Hawdalalah. Zum Werk Paul Celans*. Kolloquium New York (1985), Bern, Peter Lang, 1987.
- INGEN (van) F., « Das Problem der lyrischen Mehrsprachigkeit bei Paul Celan », *ibid.*
- HÜNNECKE E., *Poésie et poétique de Paul Celan*, thèse, Aix-Marseille, 1987.
- MARKIS S., « "Was das Gedicht spricht" – Funktionen der Intertextualität in der Lyrik Paul Celans », in *Etudes Germaniques*, juillet-septembre 2000.
- MENNINGHAUS W., « Wissen oder Nicht-Wissen. Überlegungen zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie », in C. Shoham et B. Witte (dir.), *Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul-Celan-Colloquiums* (Haifa 1986), Bern, Peter Lang, 1987.
- RICHTER A., « Die politische Dimension der Aufmerksamkeit im *Meridian* », in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 4, décembre 2003.
- SCHULZ G.-M., « "fort aus Kannitverstan". Bemerkungen zum Zitat in der Lyrik Paul Celans », in *text + kritik*, n° 53/54, 1977.
- ZSCHACHLITZ R., *Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwart. Paul Celans kritische Poesie*, Frankfurt, Lang, 1990.

FERNANDO PESSOA : «...UN POÈTE INSPIRÉ DE LA PHILOSOPHIE »

Le poète portugais Fernando Pessoa (1888-1935) a laissé un court jugement sur lui-même, dans un fragment, en anglais, dont la date est calculée entre 1905 et 1910, où il affirme : *I was a poet animated by philosophy not a philosopher with poetic faculties*¹. Il s'agit d'un jugement important car il révèle le clair ordre mental du jeune Pessoa : il se sait et se veut poète avant tout et poète inspiré en priorité de la philosophie.

Cet avertissement pourrait paraître inutile, mais l'expérience montre qu'il ne l'est pas. Nous trouvons souvent des chercheurs immobilisés dans des discussions interminables sur les *weltanschauungen* qui peuvent être trouvées dans son œuvre, ayant oublié, la plupart du temps, qu'ils sont face à un objet artistique dont la nature spécifique ne peut pas être ignorée. Il faut cependant rappeler ce que Dewey a exprimé d'une heureuse expression — et le poète d'*Orphée*, tout seul peut-être, avait déjà découvert : *l'art est toujours plus que l'art* ; elle est, à un temps, une forme et un monde². Voilà pourquoi Fernando Pessoa se hâte de rappeler que la matière philosophique entre dans son œuvre seulement de manière subordonnée ; ce qu'il fait est nettement artistique, son identité, celle d'un artiste. Si dans son œuvre se trouvent, sous forme de poèmes, les vives questions de la pensée de l'époque, elle veut être art et comme tel se spécifie, sans mépris de sa nature, même si elle s'offre à des regards d'autres ordres ou même si elle accomplit d'autres fonctions. Art qui joue sur des idées et des *weltanschauungen*, sans prendre parti d'aucun côté.

Ceci dit et commençant à regarder son œuvre sous le point de vue thématique de ce Colloque, la première considération à faire est qu'elle nous apparaît comme le cas par antonomasie de relations intratextuelles, comme un paradigme privilégié, unique peut-être, de construction intertextuelle. En elle l'intertextualité n'est pas

¹ Apud: *Textos filosóficos*. Etablis et publiés par António Pina Coelho. 2 v. Lisbonne, Ática, 1968, p. XIX.

² cf. Luigi Pareyson. *Os Problemas da Estética*. São Paulo, Libraria e Maison d'Édition Martins Fontes, 1984, chapitre *Autonomia e Funções da Arte*, pp. 35-52.

épisode, mais constitutive. Elle se trouve dans sa téléologie intérieure, dans le *spunto* qui constitue l'origine de l'hétéronymie. Elle se présente comme un forum de débats où des voix surgissent et dialoguent, soit entre elles, soit avec la tradition littéraire, philosophique et mystique de l'Occident et parfois de l'Orient aussi — polémiquant contre elles, les réinterprétant et les comparant, la plupart des fois de façon subreptice. Son œuvre est espace de discussion, aréopage. C'est arène ou scène, comme il nous a, lui-même, poussés-à la considérer, dans un fragment détaché et sans date, lorsqu'il s'est présenté comme un poète qui est (soit) plusieurs poètes, un poète dramatique qui écrit en poésie lyrique. Chaque groupe d'états d'âme plus semblables deviendra insensiblement un personnage, avec un style propre, avec des sentiments peut-être différents, opposés même, aux sentiments typiques du poète dans sa personne vivante¹. Chaque hétéronyme poète — Alberto Caieiro, Ricardo Reis et Álvaro de Campos — aussi bien que l'orthonyme, entre solitairement en scène, récite son monologue plein d'allusions, citations et parodies, réinterprétant singulièrement des *topoi* et de grands thèmes littéraires, divergeant de poétiques et de poètes antérieurs, dialogant avec des philosophes et mystiques, contestant ou appuyant des affirmations, proposant des issues pour les apories de l'époque.

Lorsque, cependant, le lecteur attentif envisage les relations qui s'établissent entre les hétéronymes poètes et l'orthonyme, un nouveau drame se constitue et acquiert un sens plus large, qui les englobe, leur accordant une certaine unité. C'est ce que Fernando Pessoa explique dans un autre texte, publié dans la revue *Presença*, quand il affirme que ces personnages dramatiques, qui ne sont pas insérés dans une action, forme (nt) chacun une sorte de drame ; et tous ensemble forment un autre drame [...]²

Passons maintenant à l'analyse de l'œuvre. Dans une lettre à Casais Monteiro (13/1/1935), Fernando Pessoa, expliquant la genèse des hétéronymes, raconte :

*j'eus un jour l'idée de faire une blague à Sá Carneiro — d'inventer un poète bucolique, d'un genre compliqué, et de le lui présenter [...]. Je mis plusieurs jours à élaborer le poète, mais ne réussis pas. Un jour où j'avais finalement renoncé — c'était le 8 mars 1914 — je m'approchai d'une haute commode et, prenant une feuille de papier, je me mis à écrire, debout, comme je le fais chaque fois que je peux. Et j'ai écrit trente et quelques poèmes d'affilée, dans une sorte d'extase dont je ne saurais définir la nature. Ce fut le jour triomphal de ma vie, et je ne pourrais en connaître d'autres comme celui-là. Je débutai par un titre *O Guardador de Rebanhos* (Le gardeur de troupeaux). Et ce qui suivit ce fut l'apparition en moi de quelqu'un, à qui j'ai tout de suite donné le nom de Alberto Caieiro. Excusez l'absurdité de la phrase : mon maître avait surgi en moi³.*

Prenons maintenant le poème d'ouverture de cet ensemble, une auto-présentation ou l'hétéronyme, de façon ingénieuse, présente aussi sa poétique :

	<i>Je n'ai jamais gardé de troupeaux,</i>	8-3-1914
1	<i>Mais c'est tout comme si j'en avais gardé.</i>	
	<i>Mon âme est comme un berger,</i>	
	<i>Elle connaît le vent et le soleil</i>	
	<i>Et elle va guidée par la main des Saisons</i>	
	<i>Toute à suivre et à regarder.</i>	
	<i>La paix entière de la Nature sans personne</i>	
	<i>Vient s'asseoir à côté de moi.</i>	

¹ Fernando Pessoa. *Obras poéticas*. Organization, introduction et notes de Maria Aliete Galhoz. 4^e ed., Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora, 1972, p. 199.

² FP — *Presença*. Coimbra, n°17, Dezembro, 1928, p. 10.

³ *Pessoa en personne*, José Blanco éd., trad. Simone Biberfeld, La Différence, 1986, p.302. Apud : FP — *Œuvres poétiques*. Édition établie par Patrick Quillier. Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 1651.

FERNANDO PESSOA : «...UN POÈTE INSPIRE DE LA PHILOSOPHIE »

*Mais moi je demeure triste comme un coucher de soleil
Selon notre imagination,
Quand l'air fraîchit tout au fond de la plaine
Et que l'on sent que la nuit est entrée
Comme un papillon par la fenêtre.
Mais ma tristesse est tranquillité
Parce qu'elle est naturelle et juste*

2 *Et qu'elle est ce qui doit se tenir dans l'âme
Dès lors qu'elle pense qu'elle existe
Et que les mains cueillent des fleurs à son insu.
Comme un bruissement de sonnaillles
Par-delà le tournant de la route,
Mes pensées sont contentes.*

3 *Il y a que j'ai mal de les savoir contentes,
Parce que, si je ne le savais pas,
Au lieu d'être contentes et tristes,
Elles seraient joyeuses et contentes.*

4 *Penser gêne autant que marcher sous la pluie
Lorsque le vent s'accroît et que la pluie semble tomber plus fort. [...]²*

Le premier vers du premier poème du poète bucolique d'un genre compliqué constitue une preuve de sa complexité et une provocation. Il dément le titre de l'ensemble qu'il venait d'énoncer. Nous voici donc devant un gardeur de troupeaux qui n'a jamais gardé de troupeaux. Comme il fait plaisir au poète d'Orphée, nous voici devant un paradoxe. L'ensemble de la production poétique des hétéronymes s'ouvre, donc, sous ce signe. Cette figure qui préside aux *Fictions de l'interlude*, préside probablement à toute l'œuvre de Pessoa.

Le gardeur de troupeaux qui ne garde pas de troupeaux garde, cependant quelque chose. Ce sont les vers suivants qui viendront au secours de notre envie de comprendre.

[...]

Je n'ai pas plus d'ambitions que de désirs.

5 *Être poète n'est pas une ambition pour moi.
C'est ma façon d'être tout seul.*

[...]

*Quand je m'assois écrivant des vers
Ou que, me promenant par les chemins et les sentiers,
J'écris des vers sur du papier qui se trouve dans ma pensée,
Je me sens une houlette dans les mains*

7 *Et je vois quelque silhouette de moi-même
Au sommet d'une colline
Regarder mon troupeau et voir mes idées,
Ou regarder mes idées et voir mon troupeau,
Et sourire vaguement comme qui ne comprend pas ce qu'on dit
Et veut faire mine de comprendre.
Je salue tous ceux qui me liront,
En leur tirant mon large chapeau
[...]*

*Je les salue et leur souhaite le soleil,
Et la pluie, quand la pluie est nécessaire,
Et que leurs maisons possèdent
Au coin d'une fenêtre ouverte
Une chaise de leur prédilection
Où ils puissent s'asseoir, tout en lisant mes vers.
Et à la lecture de mes vers puissent-ils penser*

8

² FP — *Œuvres poétiques*. Traduction de Maria Antónia Câmara Manuel, Michel Chandeigne et Patrick Quillier, p. 5-7.

*Que je suis une chose naturelle —
Par exemple, l'arbre ancien
À l'ombre duquel encore enfants
Ils se laissaient tomber, floc !, fatigués de jouer,
Pour y essuyer la sueur de leur front brûlant
Sur la manche de leur tablier à rayures.¹*

Dans ces vers un *moi* s'identifie comme poète et raconte que son troupeau, ce sont ses idées ; c'est elles qu'il doit garder. L'inhabituel choix du terme *gardeur*, rapporté à *troupeaux* devient plus intelligible une fois que ce qui est habituel c'est d'appeler celui qui garde des troupeaux de berger. Si ce poète bucolique appartient à un genre compliqué, ce n'est pas moins compliqué sa conception de *troupeau/idées*. Les garder pourquoi ? En quoi consisterait telle garde ? En chasser de "mauvaises pensées"/imagination, rêveries ? En empêcher leur égarement ? En les défendre de dangers ? Les vers postérieurs viendront nous éclaircir.

Comme s'il ne disait rien d'important ou de grave, dans la seconde strophe du poème il explique que sa tristesse *est naturelle et juste/Et qu'elle est ce qui doit se tenir dans l'âme/Dès lors qu'elle pense qu'elle existe*. N'y aurait-il pas ici une allusion au *Cogito, ergo sum*, assez discrète pour, dans une lecture moins attentive, passer presque inaperçue, mais aussi assez pondérée pour introduire, d'une manière presque insensible, le *leitmotiv* du maître Alberto Caieiro ? Cet hétéronyme, le premier à entrer en scène, le premier à proférer son monologue, c'est lui qui donne le « motif » à Ricardo Reis, Alvaro de Campos et Fernando Pessoa lui-même. C'est lui qui déclenche la conversation. Et quel serait ce « motif » sinon la *douleur de la pensée*, dans l'expression de son précurseur des années mille huit cents, António Nobre² ?

À la différence de l'optimisme euphorique de tant de penseurs rationalistes, éblouis de l'éclat et des potentialités de la Raison, l'hétéronyme Alberto Caieiro, à la suite de certains poètes de la fin du siècle, surtout Nobre dans le contexte portugais, profère un monologue seulement en apparence doux. Cela constitue un tour de force de cette poésie : faire passer une sensation de douceur en même temps qu'il polémique avec virulence.

Il commence en contrariant, en ton mineur, des supposées prérogatives de l'hyperbolique Raison des rationalistes, montrant un autre côté pas aussi enthousiasmant, car *ce qui doit se tenir dans l'âme* de celui qui *pense qu'il existe* c'est, nécessairement, une tristesse *naturelle et juste*. Le lecteur est aussi informé que *penser gêne autant que marcher sous la pluie/Lorsque le vent s'accroît et que la pluie semble tomber plus fort*. On comprend, alors, qu'il devient nécessaire de *garder* les pensées, d'exercer une sorte de vigilance ascétique sur elles, pour que la gêne ne soit pas exorbitante. Le *leitmotiv* introduit, les différents poèmes constituent des variations qui le développent, explorant ses divers angles.

Il importe de ne pas oublier que les poèmes de Alberto Caieiro datent de mars 1914, quand la *crise de la raison* était à toute allure dans le monde occidental, à la suite de la décadence de l'idéalisme hegelien et de l'apparition des penseurs des années mille huit cents que Paul Ricoeur avait groupé sous la dénomination d'*école du soupçon* : Marx, Freud et Nietzsche. La dissolution du dernier et plus ambitieux système rationaliste, l'idéalisme absolu, n'était pas terminée quand, dans cette ambiance,

¹ Idem, ibidem, p. 7.

² António Nobre - *Sô*. 16e ed. Porto, Tavares Martins, 1974, p. 164, Sonnet 18.

Alberto Caieiro se présente sur le grand agora de la culture européenne et déclame des poèmes anti-rationalistes, anti-idéalistes et précurseurs de l'existentialisme, surtout dans sa modalité heideggerienne. Écoutons-le polémique contre Berkeley :

[...]
*L'Univers n'est pas une idée à moi.
C'est mon idée de l'Univers qui est une idée à moi.
La nuit ne se fait pas nuit à travers mes yeux.
C'est mon idée de la nuit qui se fait nuit à travers mes yeux.
En dehors de moi qui pense ou en qui il existe des pensées,
La nuit se fait nuit concrètement
Et la lueur des étoiles existe tout autant que si elle avait du poids.²*

Nous savons que Heidegger et sa première œuvre, *Être et Temps* (*Sein und Zeit*), n'entreront en scène qu'en 1927. Or, en 1927, Alberto Caieiro et plusieurs de ses poèmes avaient déjà vu la lumière depuis plus d'une décennie, en 1915, dans les deux premiers numéros de la revue *Orpheu*. Une fois de plus dans l'histoire, la poésie, sans mépris de sa condition d'objet artistique, est allée au-devant de la philosophie. À l'idéalisme dogmatique berkeleyen et au spiritualisme absolu de Hegel, Fernando Pessoa oppose le matérialisme absolu et non moins dogmatique de Alberto Caieiro, qui propose un vigoureux retour à la Nature, avec une majuscule. L'opuscule *Le Chemin de la Champagne*, de Heidegger qui, par un chemin différent, invite au retour à la nature et, à travers elle, à l'originarité, sera bien postérieur à la création de l'hétéronyme Alberto Caieiro et son long monologue, où, de nombreuses fois et de différentes façons, il enseigne que *la Nature est belle et antique*, que lui-même doit être pensé comme *une chose naturelle/Par exemple, l'arbre ancien/À l'ombre duquel encore enfants/Ils se laissaient tomber*, ou quand, lorsqu'il parle de fleurs, il dit qu'elles *ont le même coloris ancien/Qu'elles eurent sans entrave sous le premier regard du premier homme...* Dans un autre poème, la confrontation : *L'homme chemine avec ses idées, aussi faux qu'étranger/Et les pas vont avec le système ancien qui fait que les jambes marchent.*¹ Que peut signifier cette insistance sur l'adjectif *antique* ou *ancien* sinon une immense nostalgie des origines, d'un état premier, harmonieux, qui existait *avant* quelque chose qui l'a changé ?

Alberto Caieiro constitue une création limite. Son monologue a été conçu avec un radicalisme pareil et contraire à celui du système dressé par Hegel. Créé pour choquer, il appelle fortement l'attention, secoue brutalement les intelligences malades de spiritualisme, affirmant seulement la concretude extérieure de chaque être, ce qui s'offre aux sens. Quand l'hétéronyme Alberto Caieiro affirme, dans le poème II : *Moi je n'ai pas de philosophie : j'ai des sens...*², il ne dit évidemment pas la vérité, bien que son lecteur le croie et qu'il en abuse. Prévoyant, cependant, qu'il finirait par perdre cette confiance, il prend des précautions, commençant le poème V avec une autre trouvaille paradoxale : *C'est assez de métaphysique que de ne penser à rien.*³ Dans ce long poème s'instaure un débat avec la métaphysique traditionnelle, héritière d'Aristote par la voie de la scolastique, dont la plus grande figure a été Thomas d'Aquin. Plein d'interrogations et d'exclamations, il écarte ces problèmes proposés par les scolastiques, méprisant leurs questions fondamentales et leurs respectives terminologies : « *Constitution intime des choses* ».../« *Sens intime de l'univers* »... *Tout ça est*

² FP - ibidem, p. 68.

¹ FP, ibidem, p. »1668, p. 7, p. 32, p. 54.

² Idem, ibidem, p. 7.

³ Idem, ibidem, p. 10.

faux, tout ça ne veut rien dire./ C'est incroyable que l'on puisse penser à de pareilles choses. Sa méthode est celle de capter la sympathie de l'interlocuteur pour sa cause et mettre en ridicule la position contraire, en la dépréciant plus qu'en présentant des arguments.

En plus de combattre la métaphysique scolastique, dans le même poème il fait une allusion mordante à Eça de Queirós, citant méchamment une phrase d'un de ses contes les plus connus, *Le Suave Miracle*, publié pour la première fois dans un périodique de 1898. Rappelons-nous : *Je ne crois pas en Dieu car je ne l'ai jamais vu./S'il voulait que je croie en lui,/Sans nul doute il viendrait me parler/Et entrerait chez moi par la porte/En me disant, Me voici !* Il semble que Fernando Pessoa n'a pas pardonné à Eça de Queirós l'émotivité de cette sorte de fable ou histoire de profit et exemple, écrite dans les dernières années de vie du caustique et même cynique créateur de *La Relique*. Son rejet de ce récit peu caractéristique de Queirós, ou révélateur d'une nouvelle manière de Queirós, est mis dans la bouche de Alberto Caieiro, qui peut dire ce qu'il veut bien, sans compromettre son créateur. Ne s'agit-il pas d'une des règles de base de son jeu ? *C'est ainsi que ces poèmes de Caieiro, ceux de Ricardo Reis et ceux de Álvaro de Campos doivent être considérés Il ne faut pas chercher en eux des idées ou des sentiments à moi, car beaucoup parmi eux expriment des idées que je n'accepte pas, des sentiments que je n'ai jamais eus¹.*

Les questions que Caieiro se pose ne se limitent pas, sur le plan religieux, à la dépréciation des problèmes scolastiques. Si nous voyons le poème XXXVIII du *Gardeur*, nous trouverons un autre dialogue du Maître, important, qui nous mènera à une compréhension plus profonde des variations et dédoublements de sa thématique :

XXXVIII

Béni soit le soleil identique sur d'autres terres
Qui fait de tous les hommes mes frères,
Puisque tous les hommes, un moment dans la journée, le regardent comme moi,
Et en ce pur moment
Tout limpide et sensible
Ils retournent imparfaitement
Et dans un soupir qu'ils sentent à peine
À l'Homme véritable et primitif
Qui voyait le soleil naître et ne l'adorait pas encore.
Car cela est naturel — plus naturel
Que d'adorer le soleil et par la suite Dieu
Et par la suite tout le reste de ce qui n'existe pas.²

Le vers initial du poème, une bénédiction et une louange adressée au même soleil, attire notre attention. Il n'est pas bien connu dans tout le monde chrétien — peut-être même hors de lui — le *Cantique du Soleil* de François d'Assise, texte de base de la poésie mystique chrétienne ? N'est-ce pas là-dedans que nous trouvons la structure de prière *Laudato si, mi Signore...* neuf fois répétée ? Le martèlement de l'anaphore — inoubliable — s'ouvre faisant référence au Soleil, appelé frère. C'est

par l'intermédiaire du Soleil que la louange à l'Être Transcendant, le *Altissimo omnipotente bon Signore*, devient faisable, une fois que *nullo homo ene digno te mentovare*³. Comme nous avons minutieusement analysé ce dialogue dans le livre *Alberto Caieiro/"Descobridor da Natureza"?*¹, nous ne le répéterons pas. Nous ne rappellerons que la dé-construction du mystique italien a constitué une des références fondamentales dans la construction de l'hétéronyme Maître. La spiritualité de François d'Assise est marquée par un amour révérenciel envers la nature. La voyant, dans sa beauté et perfection, il la voit aussi comme œuvre du Créateur. La Nature lui parle de Dieu. Son *Cantique du Soleil*, en plus d'être inséré dans une tradition religieuse, établit les fondements d'une tradition chrétienne d'art et de poésie de la Nature. Disant mieux : ses chants religieux sont en même temps des chants de louange à la Nature et au Créateur. Lorsqu'il la regarde et l'admire, il s'élève et, sans la mépriser, il la transcende.

Ayant ces idées en tête, rappelons-nous maintenant le poème de Alberto Caieiro, qui ne peut pas être appelé ni *Laudes Creaturarum* ni *Laudes Solis* ; bien au contraire, c'est un *Laus ad solem*. Le soleil est son point final. Il ne le transcende pas, en y voyant aussi le Créateur. Sa vision est immanente et il s'en vante. Utilisant une structure de prière, Alberto Caieiro fait une parodie — pas comique, évidemment — du *Cantique* de François et de la vision chrétienne du monde, qui est, à différents titres, immanente et transcendante. Comme il finit par dire dans un de ses poèmes :

*Moi je ne passe jamais de l'autre côté de la réalité immédiate² Plus clairement, nous trouvons le dialogue : Toi le mystique, tu vois une signification en toute chose./[...] Ce que tu vois, tu ne le vois jamais que pour voir autre chose.// Pour moi, grâce à mes yeux faits seulement pour voir,/Je vois absence de signification en toute chose. [...]*³.

Je ne peux pas manquer de citer encore une autre provocation à François d'Assise, à d'autres poètes de la tradition franciscaine et à d'autres types de mystiques, bien postérieurs, comme les symbolistes, António Nobre et Guerra Junqueiro, par exemple :

Quelquefois je me mets à regarder une pierre./ Je ne me mets pas à penser si elle sent./Je ne me fourvoie pas à l'appeler ma sœur./ Mas je l'aime parce qu'elle est une pierre./ Je l'aime parce qu'elle ne ressent rien./Je l'aime parce qu'elle n'a aucune parenté avec moi⁴.

Pour toutes ces raisons, Alberto Caieiro, monologuant en scène, ose dire : *Je suis le Découvreur de la Nature./ Je suis l'Argonaute des sensations véritables*, ou : *[...] j'ai été l'unique poète de la Nature*⁵. Même s'il se vante de ses seules études primaires, du privilège de ne pas avoir de culture, cet hétéronyme est au courant d'une tradition de poètes de la Nature et même d'Argonautes, ce qui n'est pas le cas, habituellement, chez les illettrés...

[...] la seule innocence, c'est ne pas penser, poème II⁶. Nous ne comprenons pas très bien comment il sait aussi que innocence vient de *noceo, es, nocere*, qui veut dire faire du mal, être nuisible. C'est dans ce non empoisonnement qui consiste sa santé d'exister.

³ Saint François d'Assise - *Cantico Del Sole o delle Creature*. Texte extrait de Augusto Vicinelli - *Gli Scritti di San Francesco d'Assisi e "I Fioretti"*. (s.l.), Arnoldo Mondadori Editore, 1955, p. 243.

¹ Maria Helena Nery Garcez - *Alberto Caieiro/"Descobridor da Natureza"?*. Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.

² *Oevres poétiques*, p. 64.

³ FP, *ibidem*, p. 57.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 60.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 40 et p. 63.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 205.

¹ FP - *Obra Poética*. Organization, introduction et notes de Maria Aliete Galhoz. 4^e ed., Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora, 1972. Note détachée de Fernando Pessoa, publiée par Galhoz comme Notice préliminaire aux *Fictions de l'interlude*, p. 199.

² *Œuvres poétiques*. Traduction de Maria Antónia Câmara Manuel, Michel Chandeigne et Patrick Quillier, p. 14-15.

C'est pourquoi il propose : *Qu'ils soient comme moi – ils ne souffriront pas./ Tout le mal du monde vient que nous nous soucions les uns des autres*¹, vers où résonnent nettement deux sentences de l'Évangile : *Apprenez de moi [...] et Aimez-vous les uns aux autres*. C'est en cela qui consiste le *nouveau paganisme* apporté par Caeiro, qui se présente comme un nouveau guide spirituel, le Maître, que devraient suivre et imiter les disciples Ricardo Reis, Álvaro de Campos et Fernando Pessoa lui-même, aussi bien que, hors de l'espace de sa création de fiction, le copain d'*Orphée* et d'âme, Mário de Sá-Carneiro.

Analysant ensuite, de manière nécessairement brève, le drame qui naît dans *Fictions de l'Interlude* de l'interaction du monologue du Maître avec les monologues de ceux qui, successivement, entrent en scène, passons à une ode de l'hétéronyme Ricardo Reis.

12-6-1914

<p>Maître, placides sont Toutes les heures Que nous perdons, Si dans la perte, Ainsi que dans un vase Des fleurs nous disposons. Pas plus de joies Que de tristesses Dans notre vie ; Lors donc, sachons, Sages insoucieux, Non pas la vivre, Mais son cours suivre, Tranquilles et placides, Regardant les enfants Pour nos maîtres, Nos yeux gorgés Par la nature... En bord de fleuve, En bord de route, Au gré des aléas, Sans cesse dans le même Repos léger De nous trouver en vie.</p>	<p>Nos mains à la</p>	<p>Passé le temps Ne nous dit rien. Nous vieillissons. Sachons, quasi Malicieux, nous Sentir partir. À rien ne sert De faire un geste. Nul ne résiste Au dieu atroce Qui ses enfants Toujours dévore. Cueillons des fleurs. Mouillons légères</p>
---	-----------------------	---

Dans la première confidence que Ricardo Reis fait à Caeiro — car ce long monologue constitue une confidence, où le disciple raconte au Maître son interprétation de l'enseignement reçu — nous remarquons qu'il assume la Nature comme valeur majeure, les enfants comme des maîtres par leur innocence, leur caractéristique de vivre dans le présent et dans l'instant présent. Mais, ce monologue/dialogue est assombri par une préoccupation obsessionnelle et angoissante : celle de la perte continue et progressive de tout, avec le temps qui passe. Or, cette préoccupation n'était pas présente dans les poèmes du Maître, qui, lui, considérait le passage du temps et toutes les pertes, même celle de la vie, comme des faits absolument naturels, comme le rythme de la Nature. Alberto Caeiro parvient même à dire :

Je sens une joie énorme/À la pensée que ma mort n'a aucune importance.// Si je savais que demain je vais mourir. Et que le printemps est pour après-demain./ Je mourrais

¹ Idem, ibidem, p. 31.

² FP, ibidem, p. 110. (Traduction de Maria Antónia Câmara Manuel, Michel Chandeigne et Patrick Quillier.)

FERNANDO PESSOA : «...UN POÈTE INSPIRE DE LA PHILOSOPHIE »

*contente, de ce qu'il soit pour après-demain./ Si tel est son temps, quand devrait-il venir sinon en son temps ?/ J'aime que tout soit réel et que tout soit exact ;/ Et j'aime ça parce qu'il en serait ainsi, même si je n'aimais pas ça./ C'est pourquoi si je meurs à présent, je meurs content./ Parce que tout est réel, parce que tout est exact*¹.

Cependant, si le disciple Reis, sur le plan théorique comprend peut-être et même admire cette sagesse du Maître — il ne nous est pas donné de le savoir — sur le plan "existential", soit qu'il n'y arrive pas, soit qu'il ne soit pas d'accord avec lui ou même ne veuille pas, il ne partage absolument pas cette placidité olympienne. Sa formation classique informe son regard sur la Réalité, il a une « histoire de vie », une « biographie » et, même s'il reconnaît le Maître comme tel, il se distingue de lui. Il lui raconte alors sa propre manière d'atteindre la placidité face à toutes les pertes — celle des heures et, en dernière analyse celle de la vie. La solution qu'il trouve — mettre des fleurs aux heures, embellir ce qui se perd — c'est esthétique. Il dit qu'il apprend la placidité aussi avec les jeux des *enfants-maîtres* qui, à l'exemple de ceux qui font les œuvres d'art, visent, avant tout, le plaisir. La création artistique est une modalité des activités ludiques, un jeu qui ne compromet pas. Embellir les heures qui se perdent c'est les élever à un ordre plus parfait, celle de l'esthétique, qui, instaurant l'harmonie, s'élève au sacré. Faire de l'art c'est une façon de résister au passage des heures, à la détérioration du temps, de se soustraire au chaos et immerger dans un ordre plus élevé.

Si la première ode et beaucoup d'autres affirment cela — qu'on voit surtout l'extraordinaire *Les Joueurs d'échecs* — tous les thèmes classiques de la fuite du temps, de la précarité de la vie, de l'horreur de la mort et, par conséquent, du *carpe diem*, se font également présents.

Nous ne pouvons pas nous dédier à analyser la réinterprétation du *topos* du *carpe diem*, tel qu'il apparaît dans les vers anthologiques de l'ode *Viens t'asseoir avec moi, Lydia, au bord de la rivière*. Il est extrêmement curieux que l'hétéronyme qui proclame à haute voix la soumission de l'homme au Destin et aux Parques inexorables, finisse par faire, dans cette ode, aussi bien que dans *Les Joueurs d'échecs*, une des plus impressionnantes et inoubliables affirmations de la liberté de choix de l'homme. Il y a, en effet, quelque chose de bien nouveau dans ces proclamations de liberté de choix — non seulement de la *libre acceptation* du Destin — qui me fait penser que le christianisme n'est pas passé par lui en vain.

De toute façon, Ricardo Reis est bien disciple, mais à sa mode. Je veux dire par là qu'il se conserve comme un autre par rapport au Maître. Je crois que nous tous, éducateurs d'une certaine façon, puisque nous sommes maîtres et/ou parents, nous pouvons comprendre très bien cet aspect des rapports hétéronymiques.

Voyons rapidement le rapport Álvaro de Campos- Alberto Caeiro :

<p>Maître, mon maître chéri ! Cœur de mon corps intellectuel et entier ! Vie de l'origine de mon inspiration ! Maître, qu'en est-il de toi dans cette forme de vie ? Tu ne t'es pas soucié si tu mourais, si tu vivrais, ni de toi ni de rien, Âme abstraite et visuelle jusqu'aux os, Attention merveilleuse au monde extérieur toujours multiple, Refuge des saudades de tous les dieux antiques, Esprit humain de la terre maternelle, Fleur par-dessus le déluge de l'intelligence subjective... Maître, mon maître !</p>	<p>15-4-1928</p>
---	------------------

¹ FP, ibidem, p. 62.

L'INTERTEXTUALITE

Dans l'angoisse sensationniste de tous les jours sentis,
 Dans la blessure quotidienne des mathématiques de l'être,
 Moi, esclave de tout comme une poussière l'est de tous les vents,
 Je tends mes mains vers toi, qui es si loin, si loin de moi !
 Mon maître et mon guide !
 Que nulle chose n'a blessé, fait souffrir, désorienté,
 Sûr comme un soleil donnant son jour involontairement,
 Naturel comme un jour qui montre tout,
 Mon maître, mon cœur n'a appris ta sérénité.
 Mon cœur n'a rien appris.
 Mon cœur n'est rien.
 Mon cœur est perdu.
 Maître, je ne serais comme toi que si j'avais été toi.
 Qu'elle est triste la grande heure joyeuse où je t'ai entendu pour la première

fois !

Depuis tout est fatigue dans ce monde subjectivé,
 Tout est effort dans ce monde où l'on veut des choses,
 Tout est mensonge dans ce monde où l'on pense des choses,
 Tout est autre chose dans ce monde où l'on sent tout.
 Depuis, j'ai été comme un mendiant abandonné à l'humidité de la nuit
 Par l'indifférence de toute la ville.
 Depuis, j'ai été comme les herbes arrachées,
 Laissés en tas selon des alignements privés de sens.
 Depuis, j'ai été moi, oui moi, pour mon malheur,
 Et moi, pour mon malheur, je ne suis pas moi ni un autre ni personne.
 Depuis, mais pourquoi donc m'as-tu enseigné la clarté de la vie.
 Si tu ne pouvais pas m'enseigner à avoir l'âme avec laquelle y voir clair ?
 Pourquoi donc m'as-tu appelé au sommet des montagnes
 Si moi, enfant des villes de la plaine, je ne savais pas respirer ?
 Pourquoi donc m'as-tu donné ton âme si moi je ne savais que faire d'elle
 Comme qui transporte de l'or en plein désert,
 Ou qui chante d'une voix divine parmi des ruines ?
 Pourquoi donc m'as-tu éveillé à la sensation et à l'âme nouvelle,
 Si moi je ne saurais jamais sentir, si mon âme est depuis toujours et à jamais la

mienne ?

Que n'a-t-il plu au Dieu irrévélé que je demeure à jamais ce brave
 Poète décadent, stupidement prétentieux,
 Qui aurait pu au moins un jour ou l'autre plaire,
 Et qu'en moi ne surgisse pas l'effroyable science du voir.
 Pourquoi m'as-tu changé en moi ? Tu aurais dû me laisser être humain !
 Heureux l'homme apprenti,
 Qui a sa tâche quotidienne normale, si légère même si elle est lourde,
 Qui a sa vie usuelle,
 Pour qui le plaisir est le plaisir et le divertissement le divertissement,
 Qui dort du sommeil,
 Qui mange de la nourriture,
 Qui boit de la boisson, et qui pour cette raison a de la joie.
 Le calme que tu avais, tu me l'as donné, et il m'a été inquiétude.
 Tu m'as libéré, mais le destin humain c'est d'être esclave.
 Tu m'as réveillé, mais le sens d'être humain c'est dormir.¹

Le poème est éloquent, il est assez parlant. Dans le style propre à Álvaro de Campos, nous l'écoutons dire que ce Maître — déjà mort — lui est très cher et lui manque viscéralement. Campos lui fait un éloge révérencieux et ému, s'adresse à lui comme s'il priait, mais à cette apologie du Maître s'ensuit une plainte douloureuse, véhémement et presque lancinante : Alberto Caieiro lui a présenté une

FERNANDO PESSOA : «... UN POÈTE INSPIRE DE LA PHILOSOPHIE »

nouvelle manière de vivre et d'entrer en relations avec le Monde, l'a attiré vers sa doctrine mais ne lui a pas donné les moyens pour qu'il puisse la mettre en pratique. Le Maître, celui qui a apporté la *nouvelle Révélation*¹, ne lui a pas accordé la capacité de la vivre, la *grâce*, dirions-nous en termes chrétiens. De là, sa douleur et son désespoir. Le dialogue, initialement apologiste, devient apostrophe, face à la constatation : ce qui fait le bonheur d'une personne ne fait pas nécessairement le bonheur d'une autre, car cet autre est vraiment un autre : *Le calme que tu avais, tu me l'as donné, et il m'a été inquiétude. Tu m'as libéré, mais le destin humain c'est d'être esclave. Tu m'as réveillé, mais le sens d'être humain c'est dormir.* Aucun Maître ou éducateur ne peut garantir que son enseignement sera suivi et tournera bien pour un autre. Comme il est une autre personne, il est libre d'incorporer ou non ces enseignements et, même s'il veut le faire, il peut arriver qu'il y arrive ou non. Il est impossible de prévoir ce qui se passera dans les relations avec l'autre.

À part les *Fictions de l'Interlude* mais à l'intérieur des rapports intratextuels, nous avons encore l'orthonyme, qui a aussi des rapports avec Alberto Caieiro et l'admire. Ce n'est pas très différent du cas de Campos. Il n'y a qu'à invoquer ici le très connu poème du *Cancioneiro*, qui se construit à partir de la figure de la moissonneuse. Lorsqu'il la contemple dans son dur travail manuel et s'aperçoit qu'elle chante, l'orthonyme réfléchit sur sa condition humble, son chant et son bonheur présupposé. Cette contemplation débouchera sur une comparaison compliquée et nostalgique :

Ah, chante, chante sans raison !/ Voilà qu'en moi ce qui sent pense./ Ah, viens répandre dans mon cœur/ Ta voix incertaine ondoyante !/ Pouvoir être toi, étant moi !/ Avoir ta joyeuse inconscience/ Et en avoir conscience !/ Ô ciel !/ Ô terre !/ Ô chanson !/ Que la science !/ Est lourde, et que la vie est brève !/ Pénétrez bien en moi !/ Changez !/ Mon âme en votre ombre légère !/ Et puis, en m'emportant, passez !²

Nous retrouvons la nette comparaison entre l'hypertrophie de la pensée et l'hyperbolique valorisation de la nature. Nous retrouvons la convoitise avec laquelle les créations de Pessoa voient l'homme/la femme commun/e, celui/celle qui pense peu et qui, pour cela, pourra peut-être être heureux/se. Nous retrouvons encore, tel que chez Álvaro de Campos, la reconnaissance de l'impossibilité de *garder les pensées* (voir le poème *Analyse*), de les transformer tous en *sensations*. L'orthonyme, aussi bien que Álvaro de Campos, sont des intellectuels incorrigibles. Il leur est donc impossible le bonheur selon le Maître.

Pour en finir, il reste à dire pourquoi le destinataire de cette espèce d'antidote pour le *mal du siècle* — nommé Alberto Caieiro — était Sá-Carneiro. Poète idéaliste et décadent par antonomase, il avait ouvert son livre *Dispersion* avec le poème *Départ* (daté de 1913), qui présente sa poétique : [...] *La vie, la nature, / que sont-elles pour l'artiste ? rien du tout. / Ce que nous devons faire c'est sauter dans la brume, / courir dans le bleu à la recherche de la beauté. / [...] Au triomphe plus grand, en avant donc !³* La course créatrice — qu'il annonçait triomphale — devrait tourner le dos à la Nature et avancer vers l'irréalité. Il va essayer de concrétiser cette proposition, présentée dans le premier texte de la plaquette, le long des 10 suivants, pour déboucher sur le poème qui clôt l'ensemble, *La Chute* :

¹ *Espólio de FP*, Enveloppe 71 A-2, intitulé *Álvaro de Campos - Prosa* Biblioteca Nacional, Lisbonne. Voir aussi l'œuvre, déjà citée, *Alberto Caieiro / "Descobridor da Natureza"?*, p. 11.

² *FP*, ibidem, p.570. Traduction de Michel Chandeigne et Patrick Quillier, avec la collaboration de Maria Antónia Câmara Manuel et Liberto Cruz.

³ Mário de Sá-Carneiro - *Poesias*, vol.II, Lisbonne, Edições Ática, s.d., pp. 53 et 54.

¹ *FP*, ibidem — Traduction de Michel Chandeigne et Pierre Légière-Costa, avec le concours de René Tavernier, p. 388-9.

L'INTERTEXTUALITE

Et moi qui suis le roi de toute cette incohérence, moi-même tourbillon, je désire la fixer/et je tourne jusqu'à ce que je parte... Mais tout m'échappe/en brume et somnolence.//[...]Je n'ai pas pu me vaincre, mais je peux m'écraser./ — Vaincre quelquefois est le même que tomber —/Et comme je suis encore lumière, dans un grand mouvement en arrière./En rages idéales je monte jusqu'au bout :/je regarde du haut la glace, sur la glace je me jette...//... //Je suis tombé.../Et je reste seul écrasé sur moi !...!

Le moi poétique de cet envol vers l'irréel — nouvel Icare — se reconnaît impuissant pour réaliser son projet d'ambition démesurée. Alors, dans l'exercice de sa liberté, il choisit de se jeter sur la glace et il y tombe — tel un autre Lucifer dans le Cocyte — écrasé et seul.

L'utopie Alberto Caeiro a eu aussi, comme un autre axe de son invention, la figure de Mário de Sá Carneiro, précieux ami intime, à qui Pessoa a dit avoir voulu le présenter pour *lui faire une blague*. Blague ou antidote, la possible *santé d'exister* a été accueillie par Mário avec enthousiasme et admiration, mais, sur le plan existentiel des deux grands poètes de *Orpheu*, il se passe le même que, comme nous l'avons vu, s'est passé dans le drame hétéronymique. L'antidote n'a pas eu de force pour changer, guérir ou sauver l'autre. L'autre peut écouter, être d'accord et même admirer l'enseignement reçu, mais le choix est à lui. Et, même quand il choisit de mettre ces enseignements en pratique, il peut arriver qu'il n'y réussit pas.

Rappelons. Ces personnages dramatiques *forme (ni) chacun une sorte de drame ; et tous ensemble forment un autre drame [...]*, le drame de l'altérité et de la liberté. L'œuvre de Fernando Pessoa est une sorte d'échiquier où nous pouvons contempler la représentation du complexe jeu des humains, qui étant différents entre eux et libres, interprètent le monde d'une façon personnelle. En contemplant ce drame, il me vient à l'esprit un vers d'Antônio Machado, que je me permets de paraphraser : *que chaque marcheur suive son propre chemin*.

GARCEZ Maria Helena Nery
Université de São Paulo – Brésil
mhgarcez@plugnet.com.br

BIBLIOGRAPHIE

- GARCEZ MHN., *Alberto Caeiro/« Descobridor da Natureza »*? Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.
- PAREYSON L., *Os Problemas da Estética*. Traduction : Maria Helena Nery Garcez. São Paulo, Librairie et Maison d'Édition Martins Fontes, 1984, chapitre *Autonomia e Funções da Arte*, p. 35-52.
- PESSOA F., *Espólio*. Lisboa, biblioteca Nacional.
- PESSOA F., *Obra poética*. Organization, introduction et notes de Maria Aliete Galhoz. 4^e ed., Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora, 1972, p. 199.
- IDEM, *Œuvres poétiques*. Bibliothèque de la Pléiade. Édition établie par Patrick Quillier. Traduction de Maria Antónia Câmara Manuel, Michel Chandeigne et Patrick Quillier Paris, Éditions Gallimard, 2001.
- IDEM, *Textos filosóficos*. Etablis et publiés par António Pina Coelho. 2 v. Lisbonne, Ática, 1968.
- Presença*. Coimbra, n°17, Dezembro, 1928.
- SÁ-CARNEIRO M., *Poesias*, 2 vols, Lisboa, Edições Ática, s.d.
- VICINELLI A., *Gli Scritti di San Francesco d'Assisi e « I Fioretti »*. (s.l.), Arnoldo Mondadori Editor, 1955.

¹ Idem, ibidem, p. 80

INTERTEXTUALITÉ, INTERSÉMIOTIQUE

La notion d'intertextualité, dans les études critiques, s'étend souvent à des domaines divers. On admet ainsi qu'un intertexte puisse appartenir à un autre langage que le texte dans lequel il s'insère (langues étrangères, textes non littéraires, images) ou à une autre forme d'art (cinéma, photographie, peinture etc.). Pourtant, le consensus sur la définition de l'intertextualité tourne autour de la notion de « texte » : qu'il s'agisse de la définition de Kristeva : « le texte est un croisement de textes »¹ ou du vocabulaire employé par Genette², qui comporte toujours en lui la racine « texte » (« transtextualité, hypertextualité » etc.). Certes, ce mot « texte » est privilégié pour ses connotations étymologiques : « entrelacement, tissu, contexture », de « *texere* », « tisser, tresser », qui mettent en valeur l'idée du « croisement de textes », c'est-à-dire de l'interdépendance entre hypertexte et hypotexte. Elles permettent aussi la métaphore de la « trame » et du « tissu ». Mais il ne faut pas oublier que le texte, pour les sémioticiens mais aussi de façon courante, désigne la « manifestation discursive d'un système de signes »³. Le Grand Larousse de la Langue Française ne donne pas, dans ses exemples sur le mot « texte », d'exemple de texte musical (si ce n'est le texte d'un opéra, d'une chanson). D'où la question à laquelle nous allons tenter de répondre : est-il légitime de parler d'intertextualité quand un livre évoque une musique ? Comment décrire le croisement qui se fait alors entre musique et langage, si ce n'est pas de l'intertextualité ? Nous montrerons d'abord en quoi le rapport texte/musique est différent d'un rapport de texte à texte, puis nous verrons que la classification de l'intertextualité aide cependant à décrire ce type de rapport. Enfin, nous étudierons quelques exemples de livres dans lesquels une œuvre musicale tient une place importante.

Le rapport texte/musique n'est en effet pas un rapport texte à texte, puisque la musique n'est pas un texte. Certes, elle est un système de signes, du moins en ce qui concerne l'écriture du solfège : à chaque note écrite sur la portée est associé un son de hauteur et de durée précises, mais aucune signification. Ce que les auditeurs perçoivent, et veulent interpréter comme signification, sont tout au plus des sentiments, des impressions, souvent subjectives, en tout cas assez vagues : joie découlant d'un mode majeur ou d'un rythme rapide par exemple. En aucun cas, contrairement au système de signes particulier qu'est une langue, chaque signe n'est affecté d'une signification. La peinture abstraite n'offre pas plus de signification à nos yeux ; quant au littéraire lui-même, certaines poésies, que l'on qualifiera alors d'hermétiques, ne visent pas tant à exprimer de la signification qu'à produire, chez le lecteur, des impressions. La littérarité n'est-elle pas liée autant à la signification d'une œuvre qu'à ces impressions ou sentiments qu'imprime le texte, ou le style, au

¹ *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 145.

² Notamment dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

³ Grand Larousse de la Langue Française, tome 7, article « le texte » par Michel Arrivé.

