

Voix des doubles et voix des troubles d'après Fernando Pessoa

Être obligé d'entendre me rend fou.¹

Nous vivons un entracte avec orchestre.²

Pessoa, fils d'un critique musical, est né en face de l'Opéra de Lisbonne, le théâtre São Carlos. Or, il aura été un grand auditeur : les notations décrivant des éléments de paysages sonores sont nombreuses et fines, fournissant souvent le cœur battant d'une page de prose ou d'un poème, et les réflexions sur les manières et les effets d'un bruit ou d'une musique élaborent quant à elles un leit-motiv de l'œuvre particulièrement lancinant.³ Il faut donc mettre l'accent, lorsqu'on s'intéresse aux voix dans l'univers pessoen, sur le phénomène suivant, qui n'est certes pas spécifique à Pessoa mais qui, pour lui, est primordial : l'oreille dirigée vers l'environnement sonore est indissociable d'une oreille attentive aux sons plus ou moins audibles qui retentissent dans ce que, faute de mieux, on pourrait appeler « espace intérieur ». Nous proposons par ailleurs⁴ d'utiliser le terme « acousmatique » pour caractériser les phénomènes retentissant dans cette dimension souvent occultée dans les préoccupations intellectuelles de la « modernité ». Pessoa a sans conteste fait de ce lieu acoustique spécifique et secret, de cette « scène acousmatique », le domaine privilégié de son œuvre.

¹ *Le livre de l'intranquillité* de Bernardo Soares, traduit du portugais par Françoise Laye, Christian Bourgois éditeur, 1999, p.279

² *Ibid.*, p.115

³ Voir les articles ou préfaces que nous avons consacré à ce sujet : « L'interlude infini, ou le paganisme impossible », in Fernando Pessoa, *Poèmes païens*, Christian Bourgois, 1989, pp.7 à 14 ; « Fernando Pessoa ou la logique de la vibration », in *Encontro internacional do centenário de Fernando Pessoa*, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1990, pp.165 à 171 ; « Os címbalos de Pessoa », in *Colóquio Letras* 117-118, setembro-dezembro 1990 ; « Pessoa et l'oreille des doubles », in *La question du double*, Beaux'Arts – École Régionale des Beaux Arts, Le Mans, 1997 ; « La dramaturgie paradoxale de Faust: "tragédie du sujet" et tragédie de l'oreille », in *Pessoa: unité, diversité, obliquité*, dans *Colloque de Cerisy*, textes réunis par Pascal Dethurens et Maria Alzira Seixo, Christian Bourgois, 2000, p.427 à 451 ; « Hétéronymie, traduction et acroamatique », *ibid.*, p.391 à 405

⁴ Voir notamment « Des acousmates d'Apollinaire aux voix de Bonnefoy, Quelques réflexions sur la 'fine écoute' », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Actes du Colloque des 20-22 mars 1999 en Sorbonne, Jean-Louis Backès, Claude Doste et Danièle Pistone éd., Presses Universitaires de Strasbourg, 2001

C'est par exemple en premier lieu aux bruits du corps propre que plus d'une notation auditive personnelle s'attache, comme on prend conscience d'une basse obstinée ou continue : « Il y a toujours, dans ce que nous croyons être le son, un son de fin de tout, de vent dans la nuit, et si j'écoute mieux, le bruit de mes poumons et de mon cœur. »⁵ Ces rumeurs rythmées qui vivent dans le corps fournissent sans doute une matière première que l'œuvre est amenée à travailler. Bien des poèmes viennent le confirmer, comme le sonnet *Audita cæcant*,⁶ dans son deuxième quatrain :

*L'ouïe soucieuse, qui vient se coller aux portes
Où elle soupçonne des dieux, n'a qu'une gloire :
La pulsation du sang en elle, qui apparie
Son bruit aux pas atténués par la distance.*⁷

Mais c'est surtout, en deuxième lieu, tout ce que le romantisme, et pas seulement Victor Hugo (que Pessoa, d'ailleurs, n'aimait pas), pouvait appeler « voix intérieures », qui retentit dans ce qu'il est convenu de nommer la conscience, mais également dans ce qu'on se hasarderait ici à désigner vaguement et hypothétiquement comme infra-conscience. Pessoa est très tôt fasciné par la polyphonie chaotique qui sourd des diverses strates configurant la caverne labyrinthique de l'intériorité : « Il y a en moi un tumulte terrible », note-t-il en français,⁸ sans doute autour de ses vingt ans, soulignant d'ailleurs sur le manuscrit les trois *T* de l'allitération, laquelle se manifeste dès lors comme l'enregistrement, dans la matière langagière, des turbulences sonores qui se précipitent et tourbillonnent tout comme si, de ces maelströms, devaient enfin bientôt émerger des voix reconnaissables. Pessoa, si attentif aux intervalles de toutes sortes qui informent l'espace acousmatique, est arrivé à élaborer une formule chargée, à titres divers, d'en rendre compte. Si un « tumulte terrible » retentit intérieurement, il faut exercer sur lui une écoute active chargée de le métamorphoser en autre chose, c'est-à-dire, selon lui, en « fictions de l'interlude ». Nous revenons plus bas sur cette expression personnelle, récurrente et affectée à divers emplois : nous souhaitons seulement faire remarquer dès à présent la nature musicale de l'intervalle intérieur

⁵ *Le livre de l'intranquillité, op. cit.*, p.289

⁶ « Les choses entendues aveuglent ».

⁷ Dans *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Patrick Quillier, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2001, p.1021

⁸ *Ibid.*, p.1624 pour le texte et p.2048 pour son commentaire.

selon Pessoa, comme si le travail sur le tumulte initial et incessant consistait à en faire une espèce de musique (l'interlude semble transitoire et ne pas pouvoir prétendre à faire œuvre au sens plein du terme), et ce, sous le sceau de la fiction, autrement dit de l'invention. Dès lors, la démarche de Pessoa ne peut que nous apparaître concertée, constituée en stratégie chargée d'accomplir au mieux la tâche consistant à écouter dans le tumulte intérieur tout ce dont il est porteur, afin d'élaborer peu à peu les « fictions de l'interlude », mises en œuvre des événements acousmatiques qu'une écoute affinée a pris pour cibles.

Les intentions qui vont, dans cette perspective, créer la stratégie de l'œuvre pessoenne peuvent être évoquées grâce à quelques formules qui nous permettront de préciser comment Pessoa se devait d'être à l'écoute de la voix des *troubles* pour mieux faire émerger en lui la voix des *doubles*. Lui qui a maintes fois exprimé son vœu de « sentir tout de toutes les manières »⁹, il lui a fallu en effet, étant donné l'étroite imbrication des sensations et du langage, des émotions et des « voix intérieures » telles que nous venons de les introduire, il lui a fallu donc « [d]onner à chaque émotion une personnalité, à chaque état d'âme, une âme. »¹⁰

Il lui arrive d'ailleurs de mettre en scène ce travail dans son œuvre. C'est ainsi par exemple que le poème *À une voix qui chante*, du recueil anglais *Le Violoneux fou* (1991-1917),¹¹ peut être considéré comme l'adresse enflammée qu'un poète d'obédience post-symboliste destine à quelque instance acousmatique mystérieuse, tout autant que cruciale pour sa création. Tout le poème serait à citer et à commenter, mais on se contentera de signaler que la deuxième strophe est tout particulièrement riche d'enseignements. La voix acousmatique fêtée dans ce poème y apparaît en effet comme un agent de prédilection pour l'entreprise de dissolution de soi qui est nécessaire au bon régime de l'hétéronymie : « Dissous-moi dans tes notes ! » Il s'agit d'absorber la conscience et tout l'appareil de la sensibilité dans une écoute flottante, abandonnée à l'univers acousmatique : « Laisse-moi être aux sons qui par toi ont leur voix ! / Fais-moi autre que moi [...] » Cette attention hallucinée (« [...] fais-moi me réjouir / D'entendre le temps [...] »), extatique (« Et fais que je devienne / Un dehors de moi-même [...] »), permet de découvrir une « tierce réalité », dans laquelle les *troubles* ont enfin pu susciter un *double*, incarné sans nul doute dans la figure

⁹ *Ibid.*, pp. 283, 290, 717, etc. *Livre de l'intranquillité*, *op. cit.*, p.155

¹⁰ *Ibid.*, p.57

¹¹ *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, pp.1554-1555

éponyme du recueil, ce « violoneux fou » dont la musique avive « [l]e sentiment perdu / Des quêtes oubliées. »¹² Ce double est si important qu'outre le recueil précité, il est présent dans un poème portugais de 1917, qui permet d'ailleurs d'en mieux saisir la personnalité.¹³ Grâce à sa musique tout se métamorphose et l'intervalle intérieur se creuse comme un abîme, au point d'ailleurs que la chute est vertigineuse et douloureuse, arrachant à Pessoa un cri de déni, comme si une expérience aussi radicale était si effrayante qu'il faille la vivre non dans une extase intense, définitive, démente, mais en alternance, rhapsodiquement, en mettant à distance la folie, selon une stratégie longuement mûrie, récusant la négativité du trouble :

*Toi le violoneux fou
Qui joue là-bas dehors
Quelque chose de peu
Mais qui fait pleurer l'âme...
[...]
Qui t'a donné l'archet
Qui arrache la note
Par quoi j'atteins le Fleuve
Et la Ville Inconnue ?*

*Quoi qu'il en soit, arrête,
Arrête-toi, mon frère,
Car toute la douleur
Je l'ai au fond du cœur.*

Cette stratégie s'appelle hétéronymie et il faut sans doute ici rappeler ceux de ses traits distinctifs qui sont pertinents pour notre question.

Les auteurs fictifs que Pessoa, en lui, a suscités lui ont permis d'amplifier jusqu'à l'écriture créatrice les « voix intérieures », au point d'en former comme on le sait des personnalités distinctes et diverses, toutes créées à partir de certains pôles du « tumulte » intérieur. Certaines de ces instances sont nommées les hétéronymes, d'autres sont trop embryonnaires pour qu'on puisse en toute logique leur conférer ce

¹² *Ibid.*, p.1505

¹³ *Ibid.*, pp.609-610

titre, et il en est enfin deux qui ont un statut particulier : l'orthonyme Fernando Pessoa, et le demi-hétéronyme Bernardo Soares. On ne dressera pas ici la cartographie de cette constellation.¹⁴ On tentera en revanche d'analyser brièvement les différentes tonalités, les différents grains, les différents rythmes qui caractérisent les voix des *doubles*, telles qu'elles se font entendre à partir du phénomène de scissiparité intérieure déclenché par l'oreille interne et instaurant l'intervalle-interlude où tout se joue, et dans lequel les *troubles* sont amenés à changer de nature et de fonction.

Une formule du *Livre de l'intranquillité* nous renseigne précisément sur le mécanisme de ces émergences acousmatiques : « Je me suis créé écho et abîme, en pensant. »¹⁵ Ce qui compte ici, c'est l'écart, l'intervalle intrinsèque à l'écho, qui fonctionne un peu comme une sorte de sonde acoustique utilisée pour explorer l'abîme, autrement dit la scène acousmatique elle-même conçue comme un gouffre vertigineux. La pensée qui déclenche ces réactions en chaîne est un autre nom pour désigner l'écoute acousmatique, l'attention intérieure consistant à repérer la rumeur des différents troubles, à y reconnaître des voix embryonnaires et à fournir à l'invention la matière propice à l'élaboration de chacun de ces doubles. La notion de double ici ne repose en aucune façon sur un modèle spéculaire : le dédoublement pluriel de l'hétéronymie ne s'accomplit pas dans un miroir mais dans une chambre à échos, selon le paradigme de ces temples à échos dont Pascal Quignard, après avoir mentionné le recensement établi par Murray Schafer de ces bâtiments sacrés, dit : « L'écho engendre le mystère du monde *alter ego*. Lucrèce disait simplement que tout lieu à écho est un temple. »¹⁶

À ceci près que dans ce temple secret qu'est la scène acousmatique, l'écho qui se répercute rencontre des reliefs différents et rend des sons différents, à la mesure des troubles qui y résonnent : c'est ainsi qu'il n'y a pas un seul *alter ego*, mais, inévitablement, plusieurs.

D'autre part, s'il est vrai que nous contrôlons notre propre voix au fur et à mesure que nous l'émettons, grâce à d'incessantes boucles audiophonatoires qui nous permettent de la façonner dans ses inflexions, son grain, sa tessiture, ses intonations, il faut penser que dans le temple à écho(s) de l'hétéronymie sont à l'œuvre des boucles

¹⁴ Notre article « Pessoa et l'oreille des doubles », *op.cit.* établit cette cartographie d'un point de vue sonore et auditif, comme une sorte de sonagramme multiple.

¹⁵ *Le livre de l'intranquillité, op. cit.*, p.125

¹⁶ Dans *La Haine de la musique*, Calmann-Lévy, 1996, pp.165/6

audiophonatoires métaphoriques destinées à développer des voix aisément reconnaissables, distinctes de celles des autres instances vocales hétéronymiques, en fonction des retentissements particuliers qui ont pu être au préalable perçus lorsque tel ou tel écho a rendu son bruit spécifique, permettant l'auscultation de tel ou tel trouble définissant dès lors telle ou telle voix. Il y aurait là une sorte d'ascèse de soi, exploitant grâce à l'acte poétique la matière mouvante de la scène acousmatique, dans le cadre de cette entreprise de « dépersonnalisation » dont Pessoa a fait le moteur même de l'hétéronymie : « L'origine de mes hétéronymes se situe dans la tendance profondément hystérique qui existe chez moi. [...] Quoi qu'il en soit, l'origine mentale de mes hétéronymes se trouve dans ma tendance, organique et constante, à la dépersonnalisation et à la simulation.. »¹⁷ Même si Pessoa fait référence à une certaine terminologie pathologique (hystérie), on ne peut pas ne pas constater que les termes de « dépersonnalisation » et de « simulation » introduisent dans la question de l'origine des hétéronymes une autre dimension que purement malade : travail sur soi et activité non dépourvue de caractère ludique définissent donc les « fictions de l'interlude ». Pessoa précise d'ailleurs dans le même texte : « Chez moi, ces phénomènes se sont [...] intellectualisés... »¹⁸ Autant dire qu'il ne faut sans doute pas les prendre comme des troubles maladifs, même s'ils ont pu avoir un caractère pathologique ou être les symptômes d'une crise, en particulier pendant l'adolescence : mais justement, c'est la tâche de l'entreprise hétéronymique de transformer la crise en moteur de création.¹⁹

¹⁷ Dans la fameuse lettre dite « sur les hétéronymes », citée ici dans la traduction de Simone Biberfeld, dans *Pessoa en personne*, José Blanco éd., La Différence, 1986, p.300

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Dans un article intitulé « Pulsions dans le langage et langage des pulsions », François Sauvagnat analyse le phénomène de certaines hallucinations audiophonatoires au cours desquelles le sujet « articule insensiblement des paroles qu'il perçoit comme proférées, soit par autrui, soit dans telle partie de son corps, mais sans que sa propre volonté n'y soit pour rien. » Bien que ses conclusions renvoient selon nous de trop près d'une part au langage freudien des pulsions guidées par l'appel du surmoi et d'autre part à la « grammaire philosophique » selon Wittgenstein, par laquelle le sujet atteindrait « une forme de certitude », sa toute dernière phrase, renvoyant à des notions telles que la « vive voix » fonagyenne et « l'expressivité vocale » peut justifier des recherches pessoennes comme celle que nous présentons ici. (Dans *Revue d'Études Françaises* éditée par le Département de Français de la Faculté des Lettres de l'Université Eötvös Lóránd de Budapest et le Centre Interuniversitaire d'Études Françaises (livraison automne 98 : publication des Actes du Colloque : *Linguistiques, poétiques, musicales – Rencontres en marge de l'œuvre d'Iván Fónagy et en hommage en son travail*, organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, en collaboration avec le Collegium Budapest, l'Institut Italien de Budapest et l'Académie des Sciences de Hongrie, les 7, 8, 9 mai 1997), Patrick Quillier éd., pp.63-78)

On est donc incité à examiner les voix hétéronymiques comme voix des *doubles* autant que des *troubles* : il s'agit autrement dit d'en faire une description aussi bien « musicale » que « physiologique », sans oublier que la façon dont les différentes instances qui sont censées les émettre conduisent leur propre écoute ne peut être que révélatrice, au nom des boucles audiophonatoires, des caractéristiques de leur voix respective : dis-moi comment tu écoutes, et je pourrai comprendre comment tu t'écoutes, c'est-à-dire comment tu définis, en l'émettant, ta propre voix.

Alberto Caeiro pratique inlassablement une écoute sereine du paysage sonore, laquelle fait écho au regard dépourvu d'intentionnalité (autant qu'il est dépouillé de ses habitudes culturelles) qui est pour lui le paradigme idéal de son rapport au monde. On ne s'étonne guère, dès lors, que sa voix soit une voix égale, mais granuleuse, à la fois faussement naïve dans ses intonations et réellement râpeuse dans ses expressions. C'est pourquoi aussi Caeiro dit que sa voix s'inscrit dans une écriture en quelque sorte métisse, à la fois brute et élaborée, qu'il définit comme « la prose de [ses] vers ».²⁰ Il y a là une sorte d'état indéterminé du langage, oscillant entre la transparence aérienne, anonyme et impersonnelle,²¹ et l'opacité tellurique, minérale et fulgurante, et non moins anonyme et impersonnelle. « C'était comme la voix de la Terre, qui est tout et personne. »²² : telle est la confiance qu'un autre hétéronyme, Álvaro de Campos, nous livre sur la voix de son maître. Un moment particulièrement significatif de l'œuvre mince de Caeiro est le poème où il fait référence au son du piano, parce qu'il nous révèle les raisons profondes du magistère qu'il exerce sur les autres instances de l'hétéronymie : « Pourquoi faut-il avoir un piano ? / Il vaut mieux avoir des oreilles / Et bien écouter les sons qui naissent. »²³ La voix de Caeiro semble donc saisie elle-même au moment de sa naissance dans les fonds des rumeurs intérieures, hors de ce qu'il appelle « un couloir de la pensée »,²⁴ ce pour quoi elle est au bout du compte une voix tout autant lustrale que rustre. Voix fascinante de gourou.

Ricardo Reis, lorsqu'il sollicite un paysage sonore, semble l'inscrire toujours dans l'écoulement inlassable et irréparable du devenir, comme si à travers les bruits et les sons il s'attachait avant tout à se mettre en quelque sorte à l'écoute du temps lui-

²⁰ *Œuvres poétiques, op. cit.*, p.29

²¹ Voir le bel éloge du vol de l'oiseau, qui « ne laisse pas de trace », *ibid.*, p.37

²² *Poésies et proses de Álvaro de Campos publiées du vivant de Pessoa*, José Blanco éd., La Différence, 1989, p.218

²³ *Œuvres poétiques, op. cit.*, p.19

²⁴ *Ibid.*, p.39

même. Incontestablement nous tenons là l'origine de sa voix âpre, non dépourvue d'une certaine raucité, telle qu'elle se donne à entendre dans ses odes où, reprenant la prosodie latine, il coule, comme on fait le métal incandescent dans des moules contraignants, une langue portugaise charriant à l'envi archaïsmes, latinismes, paradoxes et préciosités. Une rumeur doit se faire entendre dans cette voix à la fois véhémence et apaisée : celle que martèle le « rythme antique aux pieds nus accordé, / Ce rythme-là des nymphes répété ». ²⁵ Rumeur véhiculant des bribes de sagesse antique, tantôt épicurienne, tantôt stoïcienne. Tout se passe comme si la voix de Reis retentissait à la fois dans Chronos et dans Aïôn, c'est-à-dire, pour reprendre des expressions deleuziennes, tout autant dans Saturne grondant au fond de Zeus ²⁶ qu'en tant que sons hors de « leur simple état d'actions et passions corporelles », loin du « bruitage des corps ». ²⁷ La voix de Ricardo Reis est donc une voix extrêmement travaillée sur toutes les articulations possibles : jusques et y compris dans une prosodie subtile autant que martelée comme on grave, au burin, une inscription dans la pierre :

*Stylite inébranlable sur la ferme colonne
Des vers où je demeure,
Je ne crains pas le futur innombrable flux
Des temps et de l'oubli:
En effet quand l'esprit, fixe, contemple en lui
Les reflets de ce monde,
Il devient leur matrice, et dans l'art va le monde
Créant, lequel ne le dément.
Dedans la pierre ainsi l'instant extérieur grave
Son être, en elle perdurant.* ²⁸

Avec Álvaro de Campos nous découvrons différentes modalités d'écoute exacerbée. Le premier Campos, celui qui fait encore état des turbulences affadies de la décadence post-symboliste, mime l'écoute conduite dans le cadre d'une sensibilité

²⁵ *Ibid.*, p.93

²⁶ Voir *Logique du sens*, 10-18, 1969, p.225

²⁷ *Ibid.*, p.227

²⁸ *Œuvres poétiques, op. cit.*, p.91

et d'une conscience modelées selon les anamorphoses induites par l'usage des drogues. Sa voix alors semble modulée selon diverses fréquences de prédilection, tantôt graves, tantôt aiguës, rarement installées dans le médium.²⁹ Le deuxième Campos, celui des grandes odes, pétaradant, éructant, tonitruant, assourdissant, plonge l'écoute dans un tourbillon vertigineux d'expériences exacerbées, dans une tension maintenue généralement jusqu'à ses plus extrêmes limites. C'est pourquoi il détient lui aussi une voix modulée, mais selon d'autres paramètres : les formants dans le grave, le médium et l'aigu peuvent y être associés, c'est une voix enflammée, plus précisément une voix-flamme, une voix-incendie parcourant tous les étages comme un séisme dérégulant tout sonographe qui se risquerait à vouloir l'enregistrer.³⁰ Cette voix se lance dans de fréquents crescendos en forme d'immenses vagues ascendantes puis retombantes, strophe-antistrophe et épode nous dit-il,³¹ mais ô combien nerveusement menées selon les canons de l'esthétique moderniste et futuriste ! C'est la voix de Campos en laquelle résonnent le plus fortement les rumeurs sourdes du corps.³² Enfin, chez le Campos dernière manière, l'écoute est devenue flottante, à l'instar de ce dialogue acousmatique que retranscrit tel poème célèbre :

*J'aimerais aimer aimer.
Un instant... Passe-moi donc une cigarette,
De ce paquet sur la table de nuit.
Continue... Tu disais
Que dans le développement de la métaphysique
De Kant à Hegel
Quelque chose s'est perdu.
Je suis absolument d'accord.
Oui, je t'ai bien écouté.
Nondum amabam et amare amabam (Saint Augustin).*

²⁹ Voir par exemple *Opiarium* (*ibid.*, pp.193-197) ou la suite de sonnets intitulée *Barrow-on-Furness* (*ibid.*, pp.198-200)

³⁰ Lire tout particulièrement *Ode maritime*, *ibid.*, pp.231-233, et *Salut à Walt Whitman*, *ibid.*, pp.257-258

³¹ *Ibid.*, p.454

³² « Comme je vous aime tous, tous, tous, tous, / Par les yeux et par les oreilles et par l'odorat / Et par le toucher (ce que vous palper représente pour moi !) / Et par l'intelligence comme une antenne que vous faites vibrer ! Ah ! comme tous mes sens sont en rut de vous ! » (*ibid.*, p.208 – « Folie furieuse ! Envie de couiner, de sauter, / De rugir, de braire, d'enchaîner bonds, cabrioles, cris avec tout le corps [...] » (*ibid.*, p.261)

*Comme c'est curieux ces associations d'idées !
Je suis fatigué de penser à ressentir autre chose.
Merci. Laisse, je vais l'allumer. Continue. Hegel...*³³

De le sorte, si, de manière générale, la voix de Campos semble dès lors voilée, elle est parfois éraillée, hors de son rythme,³⁴ parfois encore intense et bouillonnante, mais très souvent c'est une voix blanche, non pas au sens totalement désincarné de la blancheur moderne, mais à celui de la voix qu'une fièvre trop forte a détimbrée.

Chez Bernardo Soares, l'écoute est menée selon une fine oreille, attentive aux moindres nuances, en particulier lorsqu'elle est dirigée vers des « sensations empreintes de mystère et de terreur », puisqu'elle y entend alors « les larves de l'astral, les êtres étranges, dotés de corps différents, que la magie rituelle évoque dans ses temples, les présences désincarnées de la matière située dans notre plan, et qui rôdent à l'entour de nos sens fermés, dans le silence physique d'une rumeur intérieure [...] »³⁵ Marquée par cette écoute méticuleuse, la voix de Soares est soutenue, ce qui lui permet en fait de faire entendre les différences infinitésimales de la nuance, par un rythme apparemment monotone, celui de la prose où les cadences épisodiques des vers blancs ne font pas, selon Pessoa, disparaître la prose, l'inverse n'étant pas vrai.³⁶

On n'abordera ici que très succinctement les différentes voix orthonymiques, car l'orthonyme est encore plus pluriel que Campos, sans doute autant que les trois principaux hétéronymes et le demi-hétéronyme réunis, comme si l'orthonyme était un leurre de plus, dans le parcours semé d'embûches et de chausse-trappes qu'est la dépersonnalisation-simulation pessoenne, recouvrant une diversité intense aux fins de mettre en abyme, en quelque sorte, l'ensemble du système hétéronymique lui-même.

On se contentera d'abord de souligner les caractéristiques spécifiques à l'orthonyme de langue anglaise. Son ouïe est curieuse de sons étranges, tant ceux de

³³ *Ibid.*, p.498

³⁴ « (Ces vers sont en dehors de mon rythme. / Moi aussi je suis en dehors de mon rythme.) », (*ibid.*, p.463)

³⁵ *Le livre de l'intranquillité, op. cit.*, p.513

³⁶ « Dans la prose, nous pensons en toute liberté. Nous pouvons y inclure des rythmes musicaux, et néanmoins penser. Nous pouvons y inclure des rythmes poétiques, et demeurer cependant au-dehors. Un rythme de vers occasionnel ne gêne pas la prose ; un rythme occasionnel de prose fait trébucher le vers. », (*ibid.*, p.241)

l'infini³⁷ que ceux du désir,³⁸ entendu dans son irruption la plus affolante. Pessoa en tant que poète anglais pratique en effet une écoute transgressive aussi bien dans le domaine ontologique que dans celui de la sexualité, ce qui n'est certainement pas sans rapport avec la langue anglaise qu'il manie : étrange, contaminée par le portugais, mêlant dans une sorte de délire linguistique les états de la langue à plusieurs époques (XVIIème, XIXème), de plusieurs géographies (Afrique du Sud, Grande-Bretagne, Amérique), ainsi que les styles de quelques auteurs de prédilection : entre autres, Shakespeare, Coleridge, Whitman... Comme si une langue dégagée des déterminations spatio-temporelles et des contraintes de l'historicité était la seule capable de rendre compte de l'écoute des troubles ontologiques et sexuels. Outre que le choix de la langue anglaise (mais quelle langue anglaise !!! baroque, chimérique, composite...) permettait sans doute un écart particulier dans le jeu des « fictions de l'interlude », il semble aussi qu'il a entraîné l'émergence d'une voix allant, par fixation sur une tension extrême, haut dans l'aigu, un peu comme dans la « bande passante » même de l'anglais, telle du moins qu'elle nous est présentée par Alfred Tomatis.³⁹

Enfin, il faut rappeler que chez l'orthonyme de langue portugaise un des thèmes les plus fréquemment traité est celui de l'écoute intervallaire, en particulier dans les poèmes rattachés au *Cancioneiro* ou « chansonnier », recueil de chansons. Une nouvelle fois est mise en abyme l'opération fondatrice de l'émergence des voix hétéronymiques, ce pour quoi la voix même de cette instance qui crée le « chansonnier » est une voix murmurée, voix dans laquelle les potentialités sont retenues, en suspens, sans être développées et déclinées comme elles le sont partout ailleurs.

Il n'est pas jusqu'au cycle des quatrains inspirés par la tradition populaire qui ne soit quelquefois marqué par le travail hétéronymique en tant que transmutation des troubles en doubles, comme par exemple dans le quatrain suivant :

Il y a un fou dans notre voix

Quand nous parlons. Nous l'arrêtons :

³⁷ Voir l'ensemble du recueil *Le Violoneux fou* (*Œuvres poétiques, op. cit.*, pp.1505-1569)

³⁸ Voir *Épithalame* (*ibid.*, pp.1449-1461) et *Antinoüs* (*ibid.*, pp.1465-1475)

³⁹ Dans *Nous sommes tous nés polyglottes*, Le livre de poche, Fixot, 1991, p.131, Tomatis démontre qu'un locuteur anglais a une extrême sensibilité au suraigu (entre 2000 et 12 000 hertz).

*Lui, mal-être entre toi et moi,
Vient du fait que nous comprenons.*⁴⁰

Dans toute voix pessoenne, il y a bien une autre voix, faite de trouble (folie, mal-être), mais aussi d'une sorte de lucidité (comme le dit le dernier vers), laquelle est le moteur général de l'entreprise hétéronymique.

Mais comment interpréter ces phénomènes ?

Il existe de fait plusieurs paradigmes interprétatifs de l'hétéronymie, qui mettent presque tous l'accent sur la négativité qui semble travailler dans cette polyphonie dissonante, comme si les voix des *doubles* étaient surtout voix de *troubles* au sens le plus désespérant du terme.

Trois de ces paradigmes peuvent être brièvement évoqués.

Le premier, le plus ancien, et le plus aisé à remettre en cause, étudie l'œuvre de Pessoa d'un point de vue psychologique (voire psychanalytique) et sans doute, au bout du compte, moralisateur. Il a été présenté pour la première fois par quelques-uns des compagnons tardifs de Pessoa, des gens plus jeunes que lui, qui ont beaucoup fait pour promouvoir l'œuvre. La version minimale de cette voie interprétative est celle de João Gaspar Simões, qui considère que les voix de l'hétéronymie sont des masques apposés sur soi-même par un être dont le *trouble majeur* serait celui du psychotique : hanté par la disparition de tout et mimant cette disparition dans la dissimulation, œuvre de compensation symbolique accomplie sous la forme d'un rite.⁴¹ Dans cette perspective s'inscrivent les nombreux commentaires superficiels – qu'on peut encore trouver de nos jours, dans les salons où l'on cause et chez certains journalistes – qui invoquent par exemple le trouble de la schizophrénie, comme si Pessoa oubliait dans chaque voix intérieure toutes les autres, alors qu'on s'aperçoit vite, en le lisant, que ce qui l'intéresse, c'est leur entrelacs incessant. Je ne dirai rien de la version purement psychanalytique de ce paradigme⁴²: j'y ai déjà fait allusion, et je ne crois pas que le souci de remonter vers une scène primitive, en décryptant, à l'aide d'outils opératoires convenus et jamais interrogés quant à leur validité, et les voix et les relations qu'elles

⁴⁰ *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 1107

⁴¹ Voir par exemple l'ouvrage *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*, Porto, Inova, 1973

⁴² Voir par exemple Leyla Perrone-Moisés, « Notas para uma leitura lacaniana do vácuo-Pesoa », *Actas do Primeiro Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos (Porto, 3-5 de Abril de 1978)*, Porto, Brasília Editora / Centro de Estudos Pessoaanos, 1979, pp. 457-469, et Norma Backes Tasca, « A experiência do informe », *ibid.*, pp.575-592

tissent entre elles, puisse déboucher sur des enseignements fiables et intéressants. Il y a sûrement une pluralité de scènes primitives, certaines d'ailleurs construites après coup, comme il y a une pluralité de voix acousmatiques qui retentissent sur le fond chaotique de nos rumeurs intérieures, ce qui me semble mettre en doute, au nom d'un certain scepticisme, la croyance en la possibilité d'une univocité structurant par en dessous une telle diversité.

Le deuxième paradigme appartient *grosso modo* à la tradition existentialiste. Il échappe à la naïveté du premier et construit, notamment dans les textes critiques consacrés à Pessoa par Eduardo Lourenço⁴³, tout un réseau subtil multipliant les dialectiques, qui semble articuler pertinemment l'expérience des voix intérieures. Deux remarques sont à faire.

Premièrement, un présupposé tenace est maintenu généralement dans ces études, celui d'un désespoir intrinsèque à l'existence, comme si Pessoa démontrait à l'envi la formule cioranesque selon laquelle « Chaque être est un hymne détruit »⁴⁴. La fragmentation des voix serait l'indice majeur de cette destruction inhérente à l'existence. Or, plus d'un texte de Pessoa vient infirmer ce postulat : l'éparpillement existentiel peut être vécu comme un *voyage*,⁴⁵ ce qui fait de l'œuvre un *nomadisme* à travers les champs de la conscience, de l'infra-conscience et des sensations,⁴⁶ plutôt qu'une quête désespérée comme cela fut sans doute, je ne le nie pas, le cas pour Pessoa à l'époque de la crise adolescente (par exemple dans les textes après d'Alexander Search⁴⁷). Telle formule du *Livre de l'intranquillité* ne dit-elle pas : « Je n'ai pas fait de ma douleur un poème ; en revanche, j'en ai fait un cortège. » ? Et plus

⁴³ Voir notamment *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, trad. Annie de Faria, Séguier / Chandeigne, 1988, et *Pessoa l'étranger absolu*, trad. Annie de Faria, Chandeigne / Métailié, 1990

⁴⁴ Dans *Le Mauvais démiurge*, Gallimard, 1969, p.161

⁴⁵ Voir ces deux formules célèbres : *De moi-même le vagabond / Je vois dans le vent les musiques / Et mon âme elle-même, errante, / Est une chanson de voyage.* (*Œuvres poétiques, op. cit.*, p.717) – « [...] je n'évolue pas : je VOYAGE. » (*Pessoa en personne, op. cit.*, p.309)

⁴⁶ En 1985 j'ai composé pour un concours international une cantate intitulée, à partir d'un vers du recueil *Message, Além da Dor* (« Au-delà de la douleur »). J'avais certes mis la formule de Cioran comme devise d'anonymat, mais je l'avais traité musicalement dans chacune des sections composant l'œuvre. Ainsi, l'« aria » de chaque hétéronyme présentait à un moment donné un « hymne détruit », une sorte de choral que diverses techniques de composition m'avaient permis de « déconstruire » à chaque fois différemment. Ce qui allait bien dans le sens du dépassement de la douleur dans une expérience-limite. Je renvoie à la description technique de cette cantate que je donne dans « Hétéronymie, traduction et acroamatique », *op. cit.*, pp.404-405

⁴⁷ Voir par exemple *Œuvres poétiques, op. cit.*, pp.1366-1370 (*À une main*), 1372-1373 (*Insomnie*), 1395-1397 (*Chant du lépreux*), 1426-1429 (*Éclairs de folie*)...

loin dans la même page : « Si j'étais musicien, j'écrirais ma propre marche funèbre, et comme j'aurais raison ! »⁴⁸

Deuxièmement, cette approche critique est presque toujours sourde à l'origine acousmatique de l'hétéronymie, comme si les œuvres des différentes instances hétéronymiques étaient toujours déjà installées d'emblée dans les abstractions philosophiques.

Ainsi c'est encore à l'analyse d'un trouble négatif que nous sommes conduits par cette approche : trouble de la conscience en tant que conscience en raison de sa capacité de « néantisation ».

Un troisième paradigme, pour l'heure et à ma connaissance exclusivement représenté en France par Alain Badiou⁴⁹ et Judit Balso⁵⁰, s'applique à lire le dispositif hétéronymique d'un point de vue spécifiquement ontologique et métaphysique. Pour Badiou l'hétéronymie installe « originairement la contingence du multiple » : « Bien plutôt qu'il n'a écrit une œuvre, Pessoa a déployé une littérature entière où toutes les oppositions, tous les problèmes de la pensée du siècle, viennent s'inscrire. »⁵¹ Pour Balso, chaque hétéronyme structure une « figure de pensée »⁵², reposant sur des définitions construites à force d'« assignations négatives ». ⁵³ Cette « figure de pensée » a une fonction proprement philosophique dans le cadre de l'histoire de l'ontologie et de la métaphysique au XX^e siècle. Caeiro serait ainsi « gardien de l'être » ou « Gardeur », Campos « Veilleur », Reis « Effaceur des dieux », l'orthonyme « Fictionneur » et Bernardo Soares « Inquisiteur ». Même si cette perspective critique considère qu'il y a une positivité dans l'œuvre de Pessoa, elle est corollaire d'une double sous-évaluation : d'une part, le travail sur les sensations (et *a fortiori* sur les sensations auditives, pour ne pas parler des sensations acousmatiques) est ramené au statut d'un simple reflet du travail sur les abstractions ; d'autre part, la rhétorique, qui est ce que Pessoa a trouvé pour donner forme aux voix des doubles se

⁴⁸ Les deux citations, dans *Le livre de l'intranquillité*, *op. cit.*, p.387

⁴⁹ Voir « Une tâche philosophique : être contemporain de Pessoa », dans *Pessoa: unité, diversité, obliquité*, *op. cit.*, pp.141-155

⁵⁰ Voir « L'hétéronymie : une ontologie poétique sans métaphysique », *ibid.*, pp.157-190 et *Pessoa, le passeur métaphysique, ou la Poésie comme pensée de la poésie comme pensée*, thèse non publiée, Université des sciences humaines de Strasbourg, 1997

⁵¹ Les deux citations dans « Une tâche philosophique : être contemporain de Pessoa », *op.cit.*, p.154

⁵² Voir, dans la thèse précitée, les pages intitulées « Opérations poétiques et figures de pensée », p.48-49

⁵³ Voir, entre autres pages possibles, le chapitre de la même thèse intitulé « Quant à l'hétéronymie : peut-on récuser les assignations négatives ? », pp.29-42

trouve dévalorisée en étant ramenée au statut de moyen utilisé pour mettre à mettre en œuvre les fameuses « figures de pensée ».⁵⁴

Or, bien des formules de Pessoa échappent à ces analyses venues se plaquer, toutes casquées et armées, de l'empyrée des concepts, sur une œuvre qui semble en fait les déborder. Un fragment du *Livre de l'intranquillité* est de ce point de vue sans appel, puisqu'il démontre la dépendance dans laquelle les abstractions sont par rapport à la rhétorique, autrement dit le fait que ce ne sont pas les « figures de pensée » qui créent les voix hétéronymiques, mais que ce sont les caractéristiques de ces voix qui induisent telle ou telle formulation philosophique :

La métaphysique m'a toujours paru être un prolongement de notre folie latente. [...]

À défaut de savoir, j'écris ; et j'emploie les grands mots de la Vérité, si étrangers à mon esprit, selon les besoins de mon émotion. [...]

Parfois c'est simplement le rythme de la phrase qui demandera Dieu, et non pas des Dieux ; parfois les deux syllabes de l'expression « des Dieux » s'imposeront d'elles-mêmes, et je change alors verbalement d'univers ; parfois au contraire s'imposent les exigences d'une rime interne, un décalage de rythme, un sursaut de l'émotion – et le polythéisme, ou le monothéisme, doivent suivre alors, et ont tour à tour ma préférence. Les Dieux existent en fonction du style.⁵⁵

Dans la même perspective, une autre formule est explicite : « Sans syntaxe, pas d'émotion durable. L'immortalité est une fonction de grammairien. »⁵⁶

On peut aussi citer cet autre fragment du même livre qui nous dit que les « pensées » ne sont que les discours entonnés par les voix acousmatiques :

Je professe les opinions les plu opposées, les croyances les plus diverses. C'est que jamais je ne pense, ne parle ou n'agis. Ce qui

⁵⁴ Voir par exemple l'éloge des traités de rhétorique, dans *Le Livre de l'intranquillité*, *op. cit.*, pp.400-402

⁵⁵ *Ibid.*, pp.116-117

⁵⁶ *Ibid.*, p.242

pense, parle ou agit pour moi, c'est toujours un de mes rêves, dans lequel je m'incarne à un moment donné.

*Je discours et c'est un moi-autre qui parle.*⁵⁷

Certes, il y a, à l'origine des voix des *doubles*, des *troubles* au sens de *perturbations* ou de *disfonctionnement* (de *ratés* dans le régime normal d'un moteur). Mais ces troubles sont d'abord d'ordre musical (non pas exclusivement, mais essentiellement)⁵⁸ : quelque chose parasite le déroulement d'un mécanisme, dérégule le flux des productions acousmatiques. Il semble que les différentes voix hétéronymiques sont chargées de développer, d'amplifier ces troubles. Bernardo Soares écrit quelque part qu'on est condamné à « l'écho des mots vides »⁵⁹, ce qui signifie qu'on ne peut se confier rien qu'aux concepts, aux signifiés, et aux jeux de signification sans remettre en doute leur efficace et leur statut. Les voix des doubles ânonnent des mots vides, ce que le Faust de Pessoa appelle de « vaines cogiteries »⁶⁰ : une substance langagière s'en dégage, matériau brut qu'il s'agit de mettre en forme peu à peu. Soares prétend aussi que si l'art « souffre », c'est « rythmiquement »⁶¹ ce qui devrait pouvoir d'une part déconnecter tout le pathos dont sont chargés les deux premiers paradigmes évoqués, et d'autre part récuser le mépris et le déni de la rhétorique dont fait montre le troisième.

On pourrait aussi interpréter les *troubles* au sens de la métaphore des troubles sociaux : agitations, conflits, révoltes... On serait amené à faire le même constat. Le « tumulte terrible » dont on a fait mention au début fait dire à Soares : « j'ai envie de crier dans ma tête », ce qui confirme bien qu'à l'origine des voix intérieures, il peut exister de telles tensions. Mais ces cris sont traités par la suite à la façon des musiciens : on y oublie le sémantisme (qui sert désormais un peu de contrainte formelle) et la pathologie (qui change radicalement de nature) pour y glorifier les

⁵⁷ *Ibid.*, p.230

⁵⁸ Voir cette formule significative : « Mon âme est un orchestre caché ; je ne sais de quels instruments il joue et résonne en moi, cordes et harpes, timbales et tambours. Je ne me connais que comme symphonie. » (Dans *Le Livre de l'intranquillité*, Christian Bourgois éd., 1988, p.36)

⁵⁹ Ce que confirme un des « *rubayat* » écrits par Pessoa : « [...] la confluence humaine en son ivresse / Est un vide en échos lancés de race en race. » (*Œuvres poétiques, op. cit.*, p.113)

⁶⁰ Dans *Faust, La mort du prince*, traduits et présentés par Patrick Quillier, Chandeigne, 1994, p.127

⁶¹ *Livre de l'intranquillité*, Christian Bourgois éd., 1999, p.259 Voir également cette formule : « Je me rappelle mon enfance les larmes aux yeux, mais ce sont des larmes rythmiques, où déjà perce la prose. » (*ibid.*, p.225)

sensations sonores, et plus que le concept et le pathos, ce sont le percept et l'affect qui y résonnent. Un autre passage du *Live de l'intranquillité* peut être ici évoqué :

*Rendre purement littéraire la réceptivité de nos sens ; et les émotions, si leur apparition risque de nous amoindrir, les convertir alors en matériau simplement apparu pour en faire naître des statues sculptées en phrases fluides et scintillantes...*⁶²

Alors, il faut bien se rendre à cette constatation : trouble veut dire aussi hésitation, oscillation, sur fond d'émois exacerbés (comme dans l'expression « être troublé par quelqu'un ou quelque chose »). Il y a donc dans l'émergence des voix acousmatiques un phénomène d'oscillation se propageant dans un espace conçu par Pessoa, comme on l'a appris plus haut, comme un *intervalle*, mieux encore comme un *interlude*. Il appelle en effet, comme nous l'avons déjà mentionné, *Fictions de l'interlude* l'ensemble de sa production hétéronymique, sans doute pour que l'on se rende bien compte que les voix qui y retentissent sont un interlude, c'est-à-dire tout à la fois un *jeu entre*, le jeu même de l'*entre* (de l'intervalle)⁶³ – et surtout une production de nature musicale.

Mettant en abyme dans l'œuvre orthonymique – et ce, comme il se doit, étant donné ce qui a été dit sur les fonctions de l'orthonyme – ces phénomènes de première importance, il intitule aussi *Fictions de l'interlude* un cycle de poèmes chargés de faire passer le post-symbolisme dont il est issu à autre chose, d'une musique l'autre.⁶⁴ La musique post-symboliste se crispe là sur des phénomènes rappelant l'allitération emblématique du « tumulte terrible ». Une voix bègue retentit, qui semble être la crispation rituelle qu'un surcroît d'émotion opère quand est imminent l'avènement de quelque chose inouï. Ce qui survient là c'est justement la voix des *troubles*, mais au sens de voix des oscillations, du tremblement.

⁶² *Ibid.*, p.375

⁶³ Voir mon article « Pessoa *entre entre et entre* » dans *Entre Esthétisme et Avant-gardes*, textes réunis par Judit Karafiáth et György Tverdota, Univesitas, Budapest, 2000

⁶⁴ Je renvoie ici au commentaire que je donne de ce cycle dans *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, pp.1813-1816

On retrouve la formule plusieurs fois dans l'œuvre, en particulier dans le *Livre de l'intranquillité*, où on peut lire cette notation : « Fictions d'interlude, qui viennent couvrir, multicolores, le marasme et l'aigreur de notre intime croyance. »⁶⁵

Nous appelons de nos vœux, en compagnie par exemple de José Gil,⁶⁶ une approche moins négativiste des voix acousmatiques, reposant sur une conception positive de la notion de *trouble*. Ce ne sont ni le *marasme* ni l'*aigreur* qui intéressent cette approche, mais le déploiement chromatique, polyphonique, multivoque, opéré par les *Fictions de l'interlude*. Il s'agira d'en saisir la dimension baroque et maniériste. L'« éventail vivant »⁶⁷ qu'est le polylogue acousmatique des voix intérieures.

Et ce, au nom de la logique même qui préside et à l'attention accordée aux voix acousmatiques et à leur composition à travers la stratégie hétéronymique des *Fictions de l'interlude*. On a proposé naguère d'appeler cette logique logique de la vibration.⁶⁸

Ce tremblé de sens qu'est tout phénomène vibratoire, outre qu'il détient comme par excellence le *flou* (le *trouble* ?) nécessaire à ce travail souterrain et subreptice qu'est l'entreprise du poète « qui feint », Pessoa lui sait d'abord gré d'être la manifestation d'une amphibologie, tour à tour et à la fois créatrice et destructrice, mouvement brownien propre à bouleverser – puisqu'il tourne sans cesse autour des pôles et brise toute dualité, toute logique binaire – les vieilles dialectiques de l'absence et de la présence, du proche et du lointain, de l'être et du néant, etc.

L'hétéronymie pessoenne relève bien de cette logique de tiers-inclus, qu'elle décline inlassablement et magistralement. Avec elle, la logique spéculaire est dépassée par la logique de la vibration qui fait des *troubles* des voix qu'il faut composer, décomposer, recomposer sans cesse, selon les règles subtiles d'un contrepoint entretenant les *doubles*, à l'infini et *ad libitum*.

Patrick Quillier

⁶⁵ *Livre de l'intranquillité*, op. cit., p.324

⁶⁶ Notamment dans ses ouvrages *Fernando Pessoa ou la Métaphysique des sensations*, La Différence, 1988, et *O Espaço Interior*, Editorial Presença, 1993

⁶⁷ L'expression est spécifiquement reliée par Pessoa au retentissement acousmatique (dans *Œuvres poétiques*, op. cit., p.720)

⁶⁸ Dans « Fernando Pessoa ou la logique de la vibration », *art. cit.*

