

Des restes mâchouillés de sensations

Étienne Beaulieu

Number 5, Winter 2004

Envisager Fernando Pessoa

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2293ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beaulieu, É. (2004). Des restes mâchouillés de sensations. *Contre-jour*, (5), 103–110.

Des restes mâchouillés de sensations

Étienne Beaulieu

L'un des premiers récits de l'Occident, *L'Odyssée*, commence par le désarroi de Télémaque, fils d'Ulysse, roi d'Ithaque, disparu depuis de nombreuses années en mer. Afin de connaître le sort que les dieux ont réservé à son père, Télémaque se rend à Lacédémone pour rencontrer Ménélas, qui lui apprend qu'Ulysse est prisonnier de la nymphe Calypso à l'extrémité de la mer et du monde connu.

Comment Ménélas a-t-il pu connaître cet événement, lui qui est demeuré dans son île ? En prenant conseil auprès d'Athéna, Ménélas apprend que le gardien des secrets de la mer se nomme Protée et qu'il est très difficile de le reconnaître tant il se transforme au gré des courants marins. La déesse conseille donc à Ménélas de s'y prendre ainsi pour parvenir à capturer Protée : à l'aurore, lorsque Protée émergera de la mer,

il commencera par dénombrer et passer en revue ses phoques. Puis quand il les aura tous bien vus et comptés sur ses doigts, il se couchera au milieu d'eux, comme un pâtre parmi son troupeau de moutons. Dès l'instant que tu le verras endormi, pense alors à employer force et violence, et maintiens-le sur place bon gré, mal gré, quoi qu'il fasse pour t'échapper. Il s'y essaiera en prenant toutes les formes, celles des êtres qui rampent sur la terre, celles de l'eau, du feu au divin flamboiement. Toi, tiens-le sans faiblir, et serre-le plus fort. Mais quand il parlera pour t'interroger, reprenant la forme sous laquelle tu l'as vu dormir, alors délie-le et questionne-le.

Ce qu'exécute Ménélas le lendemain : dès l'apparition du vieux Protée aux multiples transformations, Ménélas « s'élance à grands cris et l'entoure de ses bras. Mais Protée n'oublia ruses ni artifices. Il fut d'abord un lion à la forte crinière, puis un dragon, une panthère, un grand porc ; il se changea en eau limpide, en arbre au feuillage altier. [...] Quand le vieillard, qui savait tant de ruses, fut las de ses artifices, alors il s'adressa [à Ménélas] ». C'est grâce à ce stratagème que Ménélas peut apprendre à Télémaque ce que lui a révélé Protée : Ulysse est encore vivant et il est le seul parmi les Achéens ayant combattu à Troie à ne pas être encore revenu chez lui. Et dès lors s'enclenche le récit des péripéties d'Ulysse, qui mène au retour du roi dans son île.

La violence dont fait preuve Ménélas à l'endroit de Protée mime l'implacable loi du récit homérique, qui, parmi tous les fils entremêlés du grand réseau de la mythologie grecque, impose un récit unifié aux événements qu'elle narre. Précisément, c'est en neutralisant le pouvoir de transformation de Protée que le récit épique peut émerger. Ainsi se détache le récit épique de la masse mythologique : Aristote parle de l'épopée comme d'un récit un et unifié, qui possède un début et une fin se répondant, des événements qui s'insèrent dans l'histoire pour former un tout. Rien d'inutile, ni de superflu dans l'épopée (pas même l'interminable catalogue des vaisseaux de *L'Iliade*), car tout y trouve sa nécessité grâce au vaste ensemble narratif qui lui donne sens. D'une certaine façon, bien qu'émergeant le plus souvent du sein des sociétés polythéistes, l'épopée, en raccommmodant plusieurs récits décousus pour former une trame unique (comme le fait la Bible, par exemple), prépare l'avènement du monothéisme. Qu'est-ce que le monothéisme, sinon un « mono-narrativisme », c'est-à-dire l'enchaînement narratif du récit de l'engendrement des choses depuis le chaînon premier, Dieu ? À la différence des récits polythéistes, qui font naître un dieu d'un autre — et cela est théoriquement sans fin — la narration monothéiste ne raconte pas l'engendrement de Dieu (Il a créé le monde, mais qui l'a créé, Lui, on ne le saura jamais) et laisse cette question insoluble baigner dans l'ombre impénétrable des origines : au commencement (qu'il faudrait peut-être traduire par « au principe »), Il est là, et rien ne le précède et tout descend de lui.

Dans ce contexte, savoir si Homère a bel et bien existé est accessoire, car Homère est en définitive l'auteur de *L'Odyssée*, c'est-à-dire qu'il est le pouvoir contraignant qui, comme Ménélas, a empoigné Protée et l'a dompté afin de lui faire raconter son histoire. Qu'Homère soit un homme unique ou une guilde d'aèdes, peu importe, car il s'agit ici d'un auteur au sens fort du terme, non pas d'une simple signature (comme l'a pensé Foucault à un certain moment), ni d'une personne physique et morale à laquelle on attribue la production d'un texte (comme le droit d'auteur d'aujourd'hui le suppose, suivant ainsi, et ce n'est pas un hasard, l'idée d'un romancier de l'époque romantique, Balzac). Homère est plutôt un auteur au sens antique du terme, c'est-à-dire une figure culturelle qui confère une légitimité au texte, comme une sorte de clef de voûte qui vient chapeauter l'ensemble pour le faire tenir. Homère n'est donc pas une instance de *production* du texte, mais plutôt de légitimation et d'unification. L'auteur, en ce sens précis, ne vient pas avant le texte (comme Dieu avant sa création), mais bien *après*, aussi incompréhensible que cela puisse paraître, à nous modernes, qui descendons à plus d'un égards du Romantisme.

À l'autre extrémité de l'histoire occidentale, c'est ce sens de l'autorité que redécouvre Fernando Pessoa en laissant se multiplier en lui les voix et les signatures de ses fameux hétéronymes. Il faut prendre au sérieux le projet de Pessoa, malgré ce qu'il en a dit lui-même, de faire renaître le paganisme et, avec lui, le polythéisme de l'écriture qui suppose un auteur non producteur de sa propre œuvre. « L'homme » Pessoa ne se cache derrière aucun hétéronyme, ni Alberto Caeiro, le centre de sa constellation, ni Alvaro de Campos, ni Ricardo Reis, ses « disciples ». La vérité de l'auteur ne se révèle pas même dans la totalité que forment ces différentes figures et se dissimule encore moins derrière ce trompeur semi-hétéronyme qu'est Bernardo Soares, ou, plus trompeur encore, derrière l'orthonyme Pessoa lui-même. Car l'œuvre de Pessoa, précisément, fait glisser l'identité de l'auteur jusqu'au point où il devient impossible d'identifier *une* instance de production originaire, de laquelle, comme dans un récit monothéiste, tout découlerait. Dans cette vision plurielle, il n'y a, comme le clame Caeiro,

que des « parties sans un tout ». Nulle unité, que celle du présent qui se rassemble et disparaît. Aussi le gardeur de troupeaux de Caeiro se découvre-t-il gardien de ce qui par définition fuit en tout sens, la sensation : « Je suis un gardeur de troupeaux. / Le troupeau ce sont mes pensées / et mes pensées sont toutes des sensations ». Caeiro accomplit en effet le programme exact du sensationnisme, conçu à la même époque, dont le manifeste claironnait que « sentir, c'est créer. Sentir, c'est penser sans idées : voilà pourquoi sentir, c'est comprendre, vu que l'univers n'a pas d'idées ». Le recommencement incessant de la sensation dans l'étoilement de la réalité, en toute cohérence, fait implorer le sujet puisque le nouvel instant, la nouvelle sensation qui surgit aussitôt présente le monde comme quelque chose qui, forcément, « n'est pas à moi, [puisque] moi-même je ne suis pas moi ». La logique interne du personnage-auteur Alberto Caeiro, porte grande ouverte sur le monde dans l'univers de pensée de Pessoa, conduit néanmoins elle aussi à l'éclosion d'une hétéronymie potentiellement infinie, puisque de ce nouvel instant un nouveau moi peut sans cesse surgir. À l'autre extrémité de l'ère ouverte par la narration épique d'Homère, qui maintenait fermement Protée sans prendre garde à toutes ses métamorphoses, le Caeiro de Pessoa détend sa poigne et laisse Protée inventer ses formes à même la réalité toute pure — en conservant cependant de l'épique l'unité extérieure du monde et la célébration d'une grandeur qui « existe entièrement hors de moi ».

Ces formes étant potentiellement infinies, elles incluent en conséquence l'attitude inverse d'un moi qui se refuserait à la sensation pure. Bernardo Soares « incarne » ce moi né en réaction à la sensation, lui qui déclare : « Mes sensations défilent devant je ne sais quel regard intérieur, comme des choses extérieures ». À l'extériorité de Caeiro, qui l'inclut lui-même dans le monde, répond l'extériorité de Soares, qui l'exclut au contraire de la vie : « Qu'ai-je à voir avec la vie », se demande Soares. Le personnage-auteur du *Livre de l'intranquillité* n'est en ce sens qu'une inversion de Caeiro, il est un Caeiro malade à qui les sensations ne donneraient plus le monde, mais au contraire le lui enlèveraient. « J'ai perdu le monde », déclare Soares, ce qui résume en une phrase toute simple le drame de la conscience moderne, qui, n'ayant plus l'assise de la tradition pour se comprendre elle-même, se trouve projetée, comme le Sorger de Peter Handke, dans une « solitude sans monde », c'est-à-

dire dans un monde sans *unité*, dispersé et qui impose de ce fait une scission du moi d'avec lui-même. Le dédoublement de Soares et la multiplication des hétéronymes de Pessoa ne sont donc pas dus à un simple cas de démence légère, mais se donnent plutôt comme l'emblème de la division interne de la conscience d'où découle la modernité occidentale et de laquelle naîtront tous les arts de l'extériorité, dont le cinéma offre la synthèse.

Plus précisément, la pluralité à laquelle se confronte l'œuvre de Pessoa est celle de la modernité romanesque en tant que dégénérescence de la vision unitaire du monde des sociétés épiques : la pluralité des mondes géographiques et physiques et des visions du monde concurrentes mais pourtant coexistantes ont provoqué un bouleversement et une transformation du monde unitaire traditionnel, bouleversement qui forme la trame de fonds de l'ère romanesque. Il n'y a dès lors plus un monde clos et fini, pour reprendre les termes d'Alexandre Koyré, mais un monde infini, dont la totalité ne peut plus se comprendre comme la somme de ses parties. De cette vision relative du monde, qui ne donne plus à la dimension humaine qu'une importance infime dans l'univers, naît, paradoxalement, le personnage romanesque, qui n'est plus le héros, dieu ou demi-dieu, du monde épique, mais l'être infiniment ordinaire et banal qui traverse la rue tous les jours sans savoir exactement pourquoi il le fait, comme s'il suivait le commandement sourd de quelconques dieux cachés qui s'amuseraient de cette pauvre chose. D'où l'effet de dérision et l'ironie propres au monde romanesque, qui ne vit le moi que comme une possibilité parmi d'autres, qui ne prend part à sa propre vie que sur le mode de la désillusion acceptée *a priori*. Tel est exactement le drame de Bernardo Soares, qui se découvre « spectateur ironique de [lui]-même », comme s'il était, dit-il, « un personnage de roman », c'est-à-dire un personnage à qui il n'arrive rien d'extraordinaire et qui ne vit les non-événements de sa vie que sur le mode de l'ironie.

J'ai été poursuivi, comme par un malin génie, par le sort qui veut que je ne puisse jamais rien désirer sans savoir aussi que je n'obtiendrai rien. Si, l'espace d'un instant, je vois dans la rue la silhouette nubile d'une jeune fille et si, même avec une complète indifférence, j' imagine un instant que ce que j'éprouverais si elle était mienne

— immanquablement, à dix pas de mon rêve, cette jeune fille rencontre un homme dont je vois aussitôt qu'il est son mari ou son amant. Un romantique en ferait une tragédie ; un étranger vivrait cela comme une comédie ; mais moi je mêle l'un et l'autre, car je suis romantique au fond de moi, et étranger à moi-même : et je tourne la page sur une nouvelle ironie.

Ni tragique, ni comique, mais à la fois l'un et l'autre et aucun des deux : telle est la distance ironique du roman, qui sait d'avance tout ce qu'elle perdrait à jouer le jeu de la vie, qui ne le joue qu'en se refusant à s'abaisser à cette vulgarité de l'ordinaire — et qui pourtant se doit d'admettre qu'il n'existe que cela.

J'éprouve un dégoût physique pour l'humanité ordinaire ; c'est d'ailleurs la seule qui existe. Et la fantaisie me prend parfois d'approfondir ce dégoût, de même qu'on peut provoquer un vomissement pour soulager son envie de vomir.

Une de mes promenades favorites — les matins où je redoute la banalité de la journée qui s'annonce, autant que l'on peut craindre la prison — consiste à partir lentement à travers les rues, avant l'ouverture des magasins et des boutiques en écoutant les lambeaux de phrases que les groupes de jeunes gens ou de jeunes filles (ou des deux) laissent tomber, comme des aumônes ironiques, dans cette école invisible de ma méditation en liberté.

Et c'est toujours la même succession des mêmes phrases : « Alors elle m'a dit... », et le ton à lui seul révèle son amour de l'intrigue. Si ce n'est pas lui, alors c'est toi... », et la voix qui répond élève une protestation que je n'entends déjà plus. « Tu l'as dit, parfaitement tu l'as dit... », tandis que la cousette affirme d'une voix stridente : « Ma mère dit qu'elle ne veut pas... » « Qui, moi ? » et l'ébahissement du jeune homme qui porte sous le bras son lunch enveloppé dans du papier sulfuré ne me convainc pas plus qu'il ne convainc, sans doute, cette souillon aux cheveux filasse. « Si ça se trouve, c'était... », et le rire de trois jeunes filles qui me croisent [couvre] une obscénité quelconque. « Alors je me suis planté carrément devant le type, et je lui ai sorti en pleine figure — en pleine figure, hein, José ! » et le pauvre diable ment, car son chef

de service (au ton de sa voix, l'adversaire ne pouvait être que le chef de service) ne l'a certes pas laissé, au centre de l'arène et au milieu des secrétaires, brandir son poing de gladiateur au petit pied. « Alors j'ai été fumer au waters... » et le gamin s'esclaffe dans sa culotte crasseuse.

[...]

Les intrigues, la médisance, le récit enjolivé de ce que l'on n'a jamais osé faire, la satisfaction que tous ces pauvres animaux habillés tirent de la conscience inconsciente de leur âme, la sexualité sans savon, les plaisanteries qui ressemblent à des chatouilles de singe, l'affreuse ignorance où ils sont de leur totale inimportance... Tout cela me fait l'effet d'un animal monstrueux et abject, composé, dans l'involontaire des songes, des croûtes humides du désir, des restes mâchouillés de sensations.

La conscience solitaire de Bernardo Soares, qui hérite à plus d'un égard du jugement des moralistes classiques sur leurs semblables, projette cependant l'être humain réel, avec toutes ses intrigues et ses platitudes enjolivées, dans une marge du monde romanesque qui, sans se refuser au récit, ne donne à lire le monde que comme fragmentation de récits, et comme seul roman possible celui d'une conscience qui ne peut s'abandonner aux récits d'autrui et même aux siens. Il ne reste donc plus ici du roman que son noyau essentiel : le rapport d'un fait brut d'existence et la distance de celui qui le rapporte. Nulle autre liaison entre ces morceaux d'existence volés au hasard que le manque de liens et l'enchaînement chronologique douteux de l'histoire d'un homme qui ne sait plus quoi faire de lui-même sans pouvoir se donner au monde ou à un autre. Pour cela, tout en pestant contre « la bave de la grande araignée qui nous relie au monde », il bénit malgré tout la régularité de vie que lui imposent ses heures de bureau, seules balises dans un monde totalement dépourvu de sens.

Mais cette marge extrême du romanesque annonce déjà son effritement et, peut-être, une nouvelle ère, dans la mesure où l'infini qui relativise la dimension humaine de l'existence se trouve lui-même renversé par la vision pessoenne de Dieu comme infiniment infini : il n'y a pas seulement l'infini,

mais surtout un infini d'infinis, une pluralité de mondes qui passent les uns dans les autres et se rejoignent dans ce reste indicible de la sensation pure que l'orthonyme Pessoa ne peut s'empêcher de nommer « Dieu ». De la terre elle-même, de ces restes erratiques et fragmentés, tout à coup, la pensée dévie comme d'elle-même vers ce qui vide toute présence et ne se rencontre pas à la façon de l'origine de toutes choses, mais bien comme ce qui n'est ni ceci, ni cela, mais seulement la lumière qui borde et contourne l'univers des choses, qui ne se découvre qu'après leur rencontre et qu'*au-delà* d'elles-mêmes.

PAR-DELÀ-DIEU

*Je regarde le Tage, et en telle manière
Que tout en regardant j'oublie que je regarde,
Et soudain quelque chose me frappe,
Heurtant mes pensées floues —
Qu'est-ce qu'être fleuve, et couler ?
Et qu'est-ce qu'être là, moi, et voir tout cela ?*

*Subitement je connais la minceur,
La vacuité, du moment et du lieu.
Et tout, subitement, est vide —
Même le fait que je médite.
Tout — moi-même, avec le monde à l'entour —
Est extérieur et bien plus qu'extérieur.*

*Tout perd son être, sa durée,
Et de ma pensée disparaît.
Je demeure sans pouvoir relier
L'être, l'idée, ce qui d'âme a le nom,
À moi-même, à la terre et aux cieux...*

Alors tout à coup je rencontre Dieu...

(Fernando Pessoa, *Poèmes ésotériques*)