

Ricardo Reis, l'effaceur des dieux

Judith Balso

Number 5, Winter 2004

Envisager Fernando Pessoa

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2296ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Balso, J. (2004). Ricardo Reis, l'effaceur des dieux. *Contre-jour*, (5), 133–153.

Ricardo Reis, l'effaceur des dieux

Judith Balso

Pessoa occupe, non seulement dans la poésie, mais dans la pensée du XX^e siècle, une « ligne de crête ». Cette expression me vient, ou plutôt me revient, d'Armand Guibert, qui marquait ainsi aux incrédules la suprématie de ce poète. Toutefois, quand je pense à cette image d'une « ligne de crête », ce n'est pas à la hauteur que je me rapporte, mais à la conscience d'occuper une lisière, un fil tendu au-dessus de l'à-pic, où il est difficile parfois de trouver la place de poser le pied, d'avancer. Et cela en raison de la volonté abrupte de Pessoa de se tenir constamment dans une intersection de plans, qui est celle d'un « entre deux temps ».

Intersection, interrègne, interstice, intervalle, interlude sont des mots majeurs de ce poète. A-t-on assez remarqué ce titre : « Fictions de l'interlude » qu'il comptait donner à son recueil poétique central — celui qui aurait réuni les œuvres des quatre poètes hétéronymes, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos et Fernando Pessoa « en personne » ? De quel interlude s'agit-il ? À l'intérieur de quelle pièce, de quel drame, ou de quelle musique ? Que jouait-on avant, que jouera-t-on après ? Sur quelle scène ?

Tantôt Pessoa contemple en arrière de lui un certain état du poème avec lequel il pense avoir réussi à briser : une poésie à la fois contaminée par la métaphysique et dévastée par l'impuissance ontologique de la philosophie. Tantôt il imagine, en avant de lui, une époque encore à venir, où métaphysique et philosophie auront reconquis leur capacité à penser l'Être.

Œuvrant entre ces deux temps, la poésie hétéronyme, qui conjoint les œuvres de Caeiro, Reis, Campos et Fernando Pessoa « en personne », se voue à une tâche double : se dégager de la gangue métaphysique qui fait obstacle à la pensée de l'être qu'elle est, sous certaines conditions, en capacité de porter ; garder ouverts une voie, un passage, pour une métaphysique et une philosophie futures.

L'hétéronymie poétique se détache au cœur de l'œuvre comme à la fois ce qui supporte les effets sur le poème de la crise de la métaphysique et de la philosophie, et ce qui surmonte poétiquement cette crise. Les quatre poètes sont les facettes d'un prisme où se réfracte la crise et se dessine son issue.

L'invention hétéronyme est si puissante qu'elle admet bien des interprétations. Que celles-ci soient phénoménologiques — privilégiant les figures d'une conscience éclatée, d'une perte d'identité subjective, d'une volonté de dissimulation —, ou formalistes — insistant sur les jeux de langage, l'intertextualité, la multiplicité des écritures —, elles ne traitent cependant pas pour elle-même la question de savoir ce que l'hétéronymie pense.

L'hétéronymie constitue une proposition sur la poésie comme pensée de la poésie comme pensée. Le redoublement est ici essentiel : il indique que cette pensée sur le poème est une pensée immanente au poème. La poésie comme pensée d'elle-même en tant qu'elle se propose d'être une pensée. Mais que pense cette pensée ?

L'hétéronymie affirme en poèmes que le poème doit à la fois critiquer radicalement la métaphysique et continuer à en porter l'ambition ontologique. Critiquer son dualisme, c'est-à-dire la séparation que celle-ci instaure entre la chose ou l'objet, et la pensée ou l'essence, entre le phénomène et la conscience — posant ensuite le problème de la connaissance comme rapport difficile ou impossible entre les deux termes. À ce dualisme, Caeiro oppose la conviction d'une profonde homogénéité entre les choses et la pensée : d'une part parce que la pensée, dans le poème, peut devenir capable de les voir comme des choses, mais aussi parce qu'il n'y a pas de différence d'essence entre la pensée et les choses.

Chez Caeiro, c'est d'abord en tant qu'elle influence le poème que la métaphysique est identifiée négativement. Le poème doit être par lui-même, dans une figure novatrice, une critique poétique du poème métaphysicien. Cette immanence de la critique au poème est la raison ultime de la maîtrise de Caeiro. Son projet peut être défini comme celui d'une « *métaphysique sans métaphysique* », ou encore d'une ontologie poétique distincte. Le poème a pour tâche de desceller la poésie de la métaphysique — c'est l'œuvre du « regard-pensée » soustrait au mode métaphysique de penser —, il doit également disputer l'ontologie à la philosophie. Car seule une ontologie *poétique* pourra s'efforcer d'être une ontologie non métaphysique. Toutefois, pour mener à bien cette tâche, l'œuvre de Caeiro ne suffit pas : pour qu'une ontologie poétique puisse prendre forme, il faut l'ensemble des quatre poètes, il faut l'hétéronymie proprement dite.

Chez Campos, la critique proprement poétique de la métaphysique se présente comme beaucoup moins assurée d'elle-même. Campos n'est pas certain que le poème puisse succéder à la philosophie. Ce doute se donne dans une hésitation à quitter la configuration romantique. La pierre d'achoppement est la question de l'infini. Le poème est-il capable non pas seulement de penser les choses et le multiple, mais de former une pensée non onto-théologique (ou aussi bien non romantique) de l'infini ? Tous les paradigmes de l'infini chez Campos sont intraphysiques : le désir et le mouvement, l'énergie et la vitesse. En ce sens son poème reproduit des figures naturelles de l'infini, plutôt qu'il n'en délivre une nouvelle. Échouant à étendre sur ce point une ontologie non métaphysique, le poème de Campos choisit de sauver la métaphysique, en s'efforçant d'en *perpétuer l'émotion*.

L'orthonyme exclut toute possibilité d'une relève de la métaphysique par le poème. Cette dénégation, pour autant qu'elle travaille de l'intérieur de l'existence du poème de Caeiro, de l'intérieur de l'existence d'une pensée de l'être comme choses, suscite une nouvelle délimitation, dont les conséquences sont considérables : le refus que la pensée de l'être puisse s'établir dans le registre d'une *vérité* de l'être. Pour le poème, penser l'être, ce n'est pas dire l'être comme vrai mais au contraire en exhiber la structure de fiction.

Reis, au contraire, prend son départ dans la conviction que la rupture avec la métaphysique a été effectuée et que l'œuvre de Caeiro détient toutes les clés d'une ontologie non métaphysique. Il ne soulève pas, comme Campos le fait avec l'infini, de questions nouvelles ; il ne suppute pas non plus, à l'instar du non-disciple orthonyme, que la pensée des choses ne puisse faire l'économie d'une pensée du non-être. Si Campos incarne la figure du disciple rebelle, Reis exprime plutôt celle du disciple fasciné, dont l'obsession tragique est de conformer sa vie, et jusqu'à son être même, aux conséquences d'une pensée qui le trouble et l'angoisse. Sa grandeur est de savoir s'exposer sans réserve à ces conséquences.

La pensée ontologique hétéronyme est une pensée sans unité. Ce ne sont pas les mêmes opérations poétiques qui permettent de penser, comme Caeiro, que l'être est choses ; ou, comme Pessoa orthonyme, que l'être et le non-être ne sont pas dans un rapport d'engendrement dialectique mais dans une inextricable coexistence duelle ; ou, comme Campos, que l'infini étant en excès sur l'être ne peut pas être pensé à partir du fini ni de paradigmes naturels ; ou encore, comme Reis, en quoi consistent les maximes éthiques accordées à cette ontologie. C'est parce que ce ne sont pas les mêmes opérations que ce ne sont pas les mêmes poèmes. À ce point pas les mêmes poèmes qu'il ne peut s'agir non plus des mêmes poètes : non seulement la pensée est localisée — s'élançant toujours d'un point, d'un lieu —, mais elle doit montrer qu'elle l'est. Il faut rompre toute apparence d'unité en la matière, et agencer au contraire, par ces puissantes fictions que sont des œuvres poétiques distinctes, la discontinuité. La capacité ontologique novatrice du poème est à ce prix.

Si l'hétéronymie est en mesure de pallier la crise de la métaphysique, c'est parce qu'elle s'avère capable d'instaurer une configuration nouvelle de ce qu'on peut appeler penser, quand c'est de penser l'être qu'il s'agit. Grande question, que le geste instaurateur de Caeiro, assignant l'être aux choses et la pensée sans métaphysique au « regard-pensée », ne résoud pas dans son entier. L'invention hétéronyme consiste à créer un champ dans lequel la pensée ne procède ni par répétition, ni par totalisation, mais par orientations successives. Ce que matérialisent les figures du Maître, des

deux disciples inégaux (Campos et Reis) et de l'opposant porteur du « nom droit ». L'hétéronymie *orientale* de manière neuve les rapports du poème, de la métaphysique, de la philosophie et de l'ontologie. Et en parcourant ce réseau, il devient possible de penser l'état de ces rapports comme une situation entièrement nouvelle du poème lui-même.

Je voudrais rendre justice dans cet article à la poignante densité de l'œuvre de Reis. Il est peut-être à ce jour le moins étudié et le moins lu, à coup sûr le plus sous-estimé des hétéronymes. Pourtant, lorsque Wallace Stevens demande que soient écrits, après les grands poèmes du ciel et de l'enfer, les poèmes de la terre, c'est vers Reis qu'il faut se tourner pour en trouver l'esquisse splendide.

Ricardo Reis, premier disciple de Caeiro, n'existe le 8 mars 1914, au jour de la naissance des hétéronymes, qu'à l'état de poète sans œuvre. Le personnage apparaît, cas unique sur les quatre, avant tout poème. Ceci tient certainement, pour une part, à sa proximité extrême avec Caeiro ; pour une autre part, à ce qu'il déploie son esthétique en réaction critique à l'œuvre de Campos. Son existence poétique est donc fortement tributaire de l'émergence préalable de ces deux œuvres.

Ce poète éprouve violemment la contingence de l'existence et du monde qui s'induit de la pensée de Caeiro. De la pensée des choses dont Caeiro est le Maître calme, la poésie de Reis est en quelque sorte l'affect. Le lieu singulier de sa poésie est une méditation sur le non-sens de l'existence dès lors que l'être de l'univers se trouve ramené au multiple pur des choses. Ce poète se trouve pris entre la fascination qu'il éprouve pour la novation onto-poétique portée par Caeiro et l'impossibilité où il est d'en répéter, parfois même d'en accepter, la pensée-poème.

Fidèle à son Maître, Reis récuse l'idée qu'il existerait deux régimes de l'Être. Il n'existe pas un être de l'homme qui se différencierait de l'être des choses. L'homme est comme les choses, parce qu'il est lui-même une chose. Il n'est nullement en exception dans l'univers. Là réside la grandeur austère de cette poésie, dont on pourrait dire qu'elle se livre à une désanthropologisation de l'ontologie, dans la mesure où elle dépouille l'homme de tout privilège au

sein de la Nature. Son existence s'avère tout aussi contingente et dépourvue de sens que celle du reste de l'Univers. Mais d'autre part, selon un contre-effet ou par un contre-mouvement délibéré, cette poésie est centrée sur l'homme, en tant précisément qu'elle déclare que celui-ci n'est rien. De Caeiro à Reis, sur ce point un déplacement s'opère, car être « rien », et plus encore devoir être conscient de ce rien, est en excès sur le « être une chose » de Caeiro. Ce rien de Reis n'est pas non plus le non-être de l'orthonyme. Il est celui de la mort, du temps, du « ce qui passe ».

Cet hétéronyme ne parvient pas à être a-subjectif comme Caeiro, ou encore à partager ce que, dans ses propres termes, il nomme « l'objectivisme absolu » de son Maître. Il est tourmenté par les conséquences de la pensée du Gardeur de troupeaux : que les choses soient dépourvues de toute signification et de tout sens signifie pour lui que l'univers est littéralement in-sensé. Comment vivre dans la pensée que « les choses existent et c'est tout », sachant qu'il s'agit néanmoins de vivre sans se laisser détourner de cette pensée ?

Ses poèmes cherchent à donner forme à un courage tel qu'il permette de supporter cette pensée de la contingence humaine sans pour autant reconstituer une transcendance ni chercher à faire signifier l'immanence. Les Odes se partagent à cet égard en méditations, tableaux et maximes. Des méditations de la vie, du caractère dépourvu de sens de toute existence. Des tableaux de la pensée : que peut valoir ce que Reis nomme « le scrupule de la pensée » dans la balance d'une vie hagarde ? Des maximes, enfin, du courage : pour chasser l'angoisse et surmonter la déréliction, il faut conformer sa pensée à l'être du monde. Pour que « l'acceptation soit notre seule science », il convient de proposer une sagesse.

La volonté de reparcourir, en les appliquant explicitement aux hommes, les pensées que Caeiro lui enseigne à propos des choses, anime toute l'œuvre de Reis. Aussi éprouve-t-on à le lire le sentiment, bien que son registre propre soit très souvent angoissé et tendu, d'une forte proximité avec le Maître — bien plus immédiatement perceptible que celle de Campos, le second disciple. C'est ainsi que la thèse de Caeiro « il suffit d'exister pour être complet » devient, appliquée par Reis à l'homme : « Rien ne nous manque car nous ne sommes rien. »

L'homme ne porte aucune figure de sens. Partie intégrante de l'univers, il n'a pas plus de signification que le monde lui-même n'en a. Et tous nos « grands airs » sont inutiles, car :

*Rien, dans ce monde étranger,
Ne reconnaît notre apparente grandeur.*

Il serait bon d'acquiescer patiemment cette conviction, plutôt que d'ignorer notre absence de prise sur le destin, ou encore sur ce que Reis nomme magnifiquement « les amas du futur ». Lorsqu'elle se fait affirmative, cette poésie renoue avec les accents lucrécien les plus fermes : « Rien au-dedans de rien », tel est l'homme.

La figure du néant, si obsédante chez le poète orthonyme, est présente aussi chez Reis, chez qui elle ne se donne pas comme une aporie de la pensée, mais comme un trouble de l'existence : c'est la vie qu'elle prive de toute paix. Car il nous est difficile d'admettre que nous sommes entraînés tous « dans le cours labile de l'Être », que

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

Les hommes souffrent et se désespèrent d'être livrés au non-sens. Mais seul ce désespoir les opprime ; ils doivent comprendre qu'ils ne sont les « sujet[s] de nulle instance » ; qu'aucune puissance, aucune « instance » extérieure — le mot est singulier, de résonance kafkaïenne —, aucun dieu, ne les asservit.

S'il arrive que le poète décrive l'existence comme une « villa allouée par les dieux » à l'homme pour s'y abstraire de l'été, plus fréquentes sont les allusions douloureuses à « la barque qui ne revient jamais que vide », à la piécette glissée en obole dans la main du cadavre, au passeur posté sur « l'occulte rive » du fleuve des Morts, aux ténèbres où il faudra « errer, sans fleurs, dans l'abîme hanté de rumeurs ». Car celui qui regarde périt avec ce qu'il regarde, il est emporté dans la disparition de ce qu'il a vu :

*Dans ce que j'ai regardé, en partie je suis resté.
Quand une chose que j'ai vue vient à passer, je passe aussi,
Sans distinguer le souvenir
De ce que j'ai vu de ce que j'ai été.*

Contre cet englobement dans le « ce qui passe », qui est un envers possible de l'ontologie du Gardeur de troupeaux, le poète forme le vœu splendide de suspendre le « cours apollinien » du soleil, pour devenir ainsi le « jumeau, fût-il dément / d'une heure impérissable ». Abolir le temps suppose de concevoir que celui-ci ne possède aucune identité extérieure ou objective. Tel est le sens du conseil : « Cueille le jour car tu es le jour. » Le poète oppose aux affaires du monde « le désir d'indifférence », la volonté de n'être plus que « créance flegmatique en l'heure fugitive ». Il affirme son indifférence à l'histoire et au devenir des gens, son dédain pour toute patrie, son déni de tout événement.

Consentir à l'injustice est aussi difficile, mais aussi nécessaire, qu'abolir le temps. Reis parle ainsi d'« expulser le geste de justice », soulignant l'effort violent que demande de s'arracher à l'appel de la guerre, de la patrie, du combat pour la vie.

Dans le poème célèbre qui met en scène deux joueurs d'échec indifférents à la guerre qui fait rage autour d'eux, c'est une position d'indifférence stoïcienne qui est développée : indifférence à la guerre, à ses douleurs et ravages les plus violents, au nom de la grandeur de la concentration de la pensée sur l'échiquier. Affirmation de la suprématie de l'intelligence sur les contingences historiques, si violentes et ruineuses, si ravageuses soient-elles. Les deux joueurs d'échec sont plus puissants que la guerre qui détruit tout autour d'eux, parce qu'ils démontrent, en poursuivant imperturbablement leur jeu, que l'exercice de la pensée est indestructible. La guerre est non pas sous-estimée dans ses dévastations et horreurs intrinsèques, mais disqualifiée (comme la politique réduite à un humanisme l'était chez Caeiro) pour autant que s'oppose à elle la ténacité irréductible de la pensée.

L'amour soupçonné d'être feinte ou mensonge, l'amour qui expose à la déception et au chagrin, et qui aggrave l'emprise de la mort par la douleur de la perte de l'aimé, l'amour doit cependant être recherché dans la mesure où il procure une figure du retrait et de l'écart. Sa précarité propre, sa fragilité, sont emblématiques de ce qu'il y a d'aléatoire et de périssable dans le monde et dans l'univers. Lorsqu'il existe, c'est toujours :

*Comme si à la fin du baiser
[...] devait s'écrouler, subite,
Énorme, la masse du monde mort.*

« Inclinant à la beauté / Où qu'elle soit », l'amour ne regarde pas davantage « la branche sur laquelle il se pose » que ne le fait l'oiseau. Cette inclination de l'être vers la beauté est indifférente non seulement au sexe mais à l'humanité, indifférente en définitive à la chose même qui la cause, puisque :

*Mon amour ne réside pas en elle, mais
En mon amour.*

Dans ce qui est appelé par Reis amour, ce qui est recherché est un certain rapport apaisé à l'être. C'est pourquoi la « cause finale » d'un tel amour est la beauté, qui peut se trouver distribuée sur la femme ou sur l'homme, mais aussi sur le fruit ou la fleur. Aimer la beauté d'une fleur peut procurer un apaisement égal, voire plus grand, que de l'aimer chez une femme. Cet amour ne poursuit aucun dessein, il suit paresseusement la pente qui le favorise. Il ne vaut que s'il permet de surmonter la terreur de devoir se concevoir soi-même comme chose.

Trois femmes sont tour à tour invoquées par le poète : Neaere, Chloé et Lydia. Sont-elles seulement des noms, de grêles fantômes, des morceaux rapportés de littérature latine ? Ou peut-on distinguer en elles des figures individuées de l'amour tel qu'il vient d'être défini ?

Chloé est la plus furtive de ces trois silhouettes. Elle incarne un amour pressé par la mort, une passion dont il faut ou bien se libérer au plus vite ou bien au contraire jouir dans une sorte d'extase, en essayant de gagner de vitesse le souvenir qu'elle ne cesse à chaque seconde de devenir.

Neaere porte le nom d'une femme chantée par un antique poète lui-même fictif, le « Lygdamus » censé être l'auteur des six premières pièces du Livre III des *Élégies* de Tibulle. D'elle, il est précisé qu'elle est blonde, elle est ainsi la seule à porter un trait physique. Cette figure est plus amicale qu'amoureuse, elle est comme un miroir de l'expérience, à travers lequel le poète s'efforce d'écarter la terreur de la mort. Jeune fille, Neaere est en effet son « apprentie ». Il lui enseigne comment apprivoiser l'angoisse, en ne mettant dans la conduite de sa vie « que la tristesse d'un soupir ». En se tenant à la surface de la pensée. Et en fuyant, « loin des hommes et des villes », pour se sentir libre d'un face-à-face avec la mort.

À Lydia, qui porte le nom d'une très ancienne province d'Asie mineure, sont dédiés pas moins de vingt-deux poèmes. Ils composent l'image d'une femme, non plus d'une jeune fille, l'égale du poète, avec laquelle il parle en toute confiance et certitude d'être compris, fût-ce à demi-mot. Des roses qu'elle porte, ou qui lui sont offertes, emblèmes classiques de la brièveté de la vie, le poète tire un enseignement nouveau : ces fleurs vivent et meurent en l'espace d'un seul jour, entre le lever du soleil et son coucher, de telle sorte que « la lumière est éternelle pour elles ». Rejetons donc l'idée qu'avant et après notre propre existence, la Nuit nous entourerait. Considérons toute vie comme égale à « un jour », non pour la raccourcir, mais pour la rendre exactement contemporaine de la lumière de cet unique jour, car ainsi elle devient éternelle.

Le poète partage avec cette femme la connaissance de la contingence et de l'irréversibilité de tout, mais aussi la certitude que la sagesse est de fuir les changements, de ne pas se promettre de lendemains, de savoir que « nous ne sommes que pour nous ». L'existence n'a pas d'autre mesure qu'elle-même, elle durera ce que peut durer un corps périssable. À la poussière que soulève l'agitation humaine sur les chemins, Reis oppose le tableau silencieux de deux amants assis l'un face à l'autre, gris de vin, leurs silhouettes toutes

blanches paisiblement offertes aux regards des dieux. L'amour avec Lydia est une vie passée dans l'univers des ombres, et dans la proximité du monde des morts. Un amour qui imprime à l'ombrageuse vie le calme de ce vers quoi elle s'écoule, le sachant et ne se préoccupant déjà plus de le savoir.

L'enjeu est de parvenir à rendre à la Nature la monnaie de son indifférence. « Être stoïque sans la dureté du stoïcisme » — la formule est de Reis lui-même — suppose de devenir le plus semblable possible à la chose que l'on sait être. Cette sagesse est une science de la vie discrète. Il s'agit de « savoir passer en silence et sans troubles profonds », en « ne recherchant jamais qu'un rien de plaisir ou de douleur / À petits traits buvant les instants de fraîcheur. » La maxime essentielle est celle-ci :

Contente-toi d'être celui que tu ne peux pas ne pas être.

Il s'agit de suspendre l'acte de penser, aussitôt approchée la pensée, dangereuse, dévoreuse, que l'homme n'est qu'une chose parmi les choses. L'homme peut travailler à devenir un passant silencieux jouissant de la vie en secret. La proposition du poète est de traquer son plaisir dans des choses infimes, de vivre lentement, presque sans mouvements et sans bruits. La sagesse de Reis est une figure d'abdication consciente, mûrement délibérée, dans laquelle, comme le demande Caeiro, toute l'énergie de la pensée est employée à ne pas penser. Cette vie discrète est une non-quête, une non-interrogation, une non-pensée.

*Assieds-toi au soleil. Abdique
Et sois roi de toi-même.*

Est sage celui qui ne recherche rien, car s'il persiste à chercher et à penser, « il trouvera l'abîme en chaque rose / Et le doute en lui-même. » La tresse que forment les hétéronymes entre eux s'impose ici comme essentielle. C'est par fidélité à la métaphysique sans métaphysique de Caeiro que Reis conçoit à son tour la non-quête et la non-pensée comme les seuls usages sévères et profonds que l'homme puisse faire de soi.

Le paradoxe est que cet apologiste de la non-pensée est par ailleurs le tenant d'un poème entièrement dévoué à la pensée et formé directement sur l'idée. N'est-ce pas lui qui écrit :

*Lorsque haute et souveraine est la pensée
Soumise la phrase la cherche
Et le rythme esclave la sert ?*

Au rebours de Caeiro, qui récuse tout art pour le poème parce qu'il veut le voir croître sans calcul, Reis porte à la définition d'un art poétique une attention considérable, aussi bien dans son œuvre que dans les polémiques qu'il engage avec les autres hétéronymes. L'enjeu n'est pas esthétique, mais éthique. Il s'exprime tout autant dans la critique de la négligence formelle de Caeiro que dans le débat ouvert avec Campos sur l'essence du poétique.

À propos du Gardeur de troupeaux, Reis affirme : « L'objectiviste doit, par-dessus tout, rendre ses poèmes objets, en leur donnant des contours définis, ayant en vue qu'ils obéissent ainsi à des lois extérieures propres à eux-mêmes. » S'engage à partir de là une vive polémique sur le mode par lequel la pensée agit dans et sur le poème, polémique dont l'œuvre de Campos devient la principale cible. Contre Campos qui soutient que dans le poème, « la pensée doit être émotion », Reis avance, non sans provocation : « Avec les seules idées, contenant juste ce qu'il y a nécessairement d'émotion dans toute idée, vous ferez de la poésie. » Il se fait fort de prouver qu'y compris l'élément musical du poème, son rythme, surgit avant tout de l'idée :

Une idée parfaitement conçue est rythmique par elle-même.

La référence des poèmes de Reis est l'ode anacréontique — et non la pindarique, référence de Campos — : elle autorise une versification d'une grande variété, la juxtaposition de vers très brefs et de vers longs. L'idée y agence le poème par le biais d'une syntaxe que la langue latine contraint souterrainement. Car comme chez Mallarmé, l'idée s'articule de façon essentielle à la syntaxe. Une langue en sculpte une autre : la syntaxe du latin « habite » les poèmes de Reis, leur donnant une agilité et une solidité extraordinaires.

Reis ne cesse de critiquer avec vivacité l'absence de rigueur formelle qui règne dans l'œuvre de Caeiro : « Il n'a pas subordonné l'expression à une discipline comparable à celle à laquelle il a presque toujours subordonné l'émotion, et toujours l'idée. » Il précise : « Je sais bien que cette forme a un rythme propre, qui ne se confond pas avec le rythme des vers libres de Whitman, ni avec les rythmes des vers libres des Modernes français. » Mais cette singularité est négative, elle n'est pas généralisable : « Ce rythme naît [...] d'une incapacité à placer la pensée dans des moules stables. » De surcroît, cet insouci radical de Caeiro à l'égard de la rime et du vers lui fait redouter que ne s'établisse une insidieuse confusion entre vers et prose. Caeiro n'a-t-il pas déclaré : « J'écris la prose de mes vers » ?

Le noyau du débat n'est pas la métrique — Reis ne propose d'ailleurs la conservation d'aucune règle prosodique particulière —, mais que soit clarifié ce dont dépend en définitive qu'il y ait ou non poème, qu'il y ait poème et non pas prose. À cause de Caeiro, Reis se voit contraint de reconnaître que la pensée du poème peut perturber fortement sa forme et que des « moules stables » ne lui conviennent pas nécessairement. Le réquisit d'une plus grande discipline « objective » ne trouve cependant pas chez Reis de formulation plus précise que la métaphore suivante : le poème devrait sécréter sa propre règle formelle, isolable en tant que telle,

comme la pierre, lorsqu'elle tombe, obéit à la gravité, laquelle, faisant partie de la logique de son mouvement, ne fait cependant pas partie de sa personnalité matérielle prise en elle-même.

Or il n'est pas sûr que tel ne soit pas le ressort du non-art poétique de Caeiro, lorsque celui-ci énonce :

*Je ne me soucie point des rimes. En aucun cas
Il n'y a deux arbres pareils, l'un à côté de l'autre.
Je pense et j'écris comme les fleurs ont une couleur...*

Si cette conception et sa mise en œuvre ne satisfont pas Reis, il faut en conclure que celui-ci attend de la forme poétique bien autre chose encore

que ce dont il a été question jusqu'ici dans sa critique de Caeiro. Le poème chez Reis doit être capable de rien moins que de conjurer le temps et la mort. Or seule « la concise attention accordée aux formes et aux manières des objets » peut offrir au poète « abri sûr ».

L'éternité est pour Reis le fruit d'une esthétique : elle procède de la « maîtrise claire et solennelle des formes des objets ». C'est pour la conquérir que le poème doit se faire lui-même objet, ou encore « idée de la chose ». Le caractère définitif de l'idée scellée dans le vers peut transformer celui qui écrit en un être immortel :

*Sur la colonne ferme
Des vers
Je ne crains pas l'influx innombrable futur
Des Temps et de l'oubli.*

Les poèmes sont comme ces dérisoires oboles confiantes que le cadavre emporte avec lui pour payer la traversée du fleuve infernal. La perfection de leur forme a la même valeur que la piécette enfouie dans la main du mort : elle garantit le franchissement de l'abîme et de la ténèbre. Le poème de Reis est une forme dressée contre la mort. C'est pourquoi il semble souvent être inscrit dans une pierre incorruptible.

Il serait cependant tout à fait erroné de se représenter cette poésie comme contemplative ou votive. Presque constamment angoissée, elle est tout entière aimantée par cette redoutable question :

*Que peut le scrupule de la pensée
Dans la balance de la vie ?*

Et elle y répond par de rares maximes, qui répertorient, contre la finitude, contre la contingence et la mort, quelques actes possibles.

Maxime de la maîtrise : « Sois donc ton propre maître. » Reis résume ainsi l'acte par lequel il est possible de s'appropriier l'être des choses et de l'univers. Il en détaille ailleurs le geste :

*Sans pour autant fermer les yeux
D'une main ferme serre
Dans la mortaise de ton toucher
Le monde qui t'entoure
Contre ta paume percevant
Autre chose que ta paume.*

Maxime de l'égalité : « Règne ou tais-toi. » L'ambition est inutile. Le César que tu serais capable de devenir ne serait pas autre chose que l'homme ordinaire que tu es. De même que pour Caeiro, l'arbre et l'ouvrier sont égaux, pour Reis, devant l'Être, tout est égal. S'en tenir à cette égalité est la seule grandeur qui se puisse conquérir.

Maxime de l'économie : « Désire peu : tu auras tout. » Ne rien posséder et ne rien désirer fait de nous l'égal des dieux. Celui qui désire peu possède tout. Mais celui qui ne désire rien est libre. Se soustraire au désir inclut de se soustraire à l'amour comme amour de l'autre, de savoir ne l'éprouver qu'au titre de mesure de soi-même et d'un rapport calmé à la contingence du monde et des choses.

Maxime de l'intégrité : « Pour être grand, sois entier : rien / En toi n'exagère ou n'exclus. » Être tout en chaque chose, mettre tout ce que l'on est dans le moindre de ses actes, est pour Reis une maxime artistique autant qu'éthique. Ainsi l'homme peut s'élever au-dessus de sa propre contingence.

Maxime de l'indépendance : « La volonté d'autrui, fût-elle séduisante, jamais / Ne l'accomplis en ton nom. » Dans quelques autres poèmes, Reis expérimente l'idée qu'il conviendrait peut-être de nous construire une destinée arbitraire, qui se tiendrait au-dessus de nous, à l'image du Destin. Mais l'acte répertorié ici consiste au contraire à n'être l'esclave de personne, pas même de soi. Toute destinée étant involontaire et intrinsèque, on se bornera à l'accomplir avec hauteur. La maxime se referme sur un impératif auquel un frère en poésie, Pasolini, a su tout entier consentir : « Deviens ton propre fils. »

Maxime de la suprématie : « Oui tout ce que tu fais, fais-le suprêmement. » Étrangement, la maxime reprend l'exigence d'intégrité pour l'appliquer à la mémoire et au souvenir. Le défi est de se souvenir beaucoup, plutôt que peu. Une plus ample liberté du souvenir, assure le poète, « te fera seigneur de toi-même ». Cet acte permet de renverser par la maîtrise de la mémoire l'emprise du Temps, de devenir ainsi non plus son esclave mais son égal.

Maxime de l'indifférence :

*Regarde la vie de loin
Ne l'interroge jamais
Elle ne peut rien
Te dire.*

Au cœur de ce dernier poème est présente avec force l'idée que « nous seuls sommes toujours égaux à nous-mêmes ». Cette certitude consonne avec la conviction que rien d'extérieur ne nous ayant faits, rien d'extérieur ne peut non plus nous défaire. Instituer cette égalité de nous avec nous-mêmes est l'acte qui nous permet d'échapper à l'inégalité entre le monde et ce que nous désirerions qu'il soit. Il devient alors possible de manifester à l'égard de la Nature et de l'Univers la même indifférence qu'ils nous manifestent.

Ce qui rend néanmoins la mort atroce, c'est le fait que « morts, nous mourrons encore », car la mort réintroduit l'homme dans un corps dont il avait réussi à oublier l'existence. C'est devant le cadavre que le poète gémit : « J'ai serré des mains, non une âme, elles gisent ici. » Or en finir avec cette crainte obsédante de la mort passe par cesser de craindre les dieux — ce qui ne peut se faire sans une longue confrontation pensive avec eux, sans une méditation non religieuse de ces fictions fabuleuses.

Chez Reis, tous les dieux sont « *cosa mentale* » : ils sont ce que les hommes construisent à partir non de leur ignorance, mais d'une sûre connaissance de ce qu'ils savent n'être pas. Reis ne crédite pas les dieux d'outrepasser la finitude humaine, de pallier le non-sens de l'existence ; il les représente plutôt comme incarnant, matérialisant, une limite. Et telle

est même à ses yeux leur principale vertu. Lorsque les hommes se tournent vers les dieux, ce sont eux seuls qu'ils voient. Le poète remarque que, si des prophètes peuvent précéder les dieux, nul dieu en revanche n'annonce jamais l'homme, de même qu'absolument rien dans l'univers n'en a été le présage. Purement fictive, l'existence des dieux ne dément pas la totale contingence de l'humanité.

Les dieux antiques ont sur le dieu chrétien la supériorité d'être nombreux et d'ainsi mieux s'accorder au caractère multiple des choses et de l'univers. Ils sont plus à même de porter l'idée selon laquelle « à chaque chose qui existe un dieu est dévolu ». Ces dieux « immédiats et tranquilles » conviennent bien, les petits dieux familiers et sans aura des païens :

*Laissez-moi la Réalité de chaque instant
Et laissez-moi mes dieux immédiats et tranquilles
Qui ne demeurent pas dans l'Incertain
Mais dans les champs, ou dans les fleuves.*

Redonner vie à ces dieux antiques permet au poète de figurer les idées autrement que comme une essence abstraite. Chaque chose abrite un petit dieu, qui n'est rien d'autre que la pensée qui la pense :

*Si à chaque chose qui existe un dieu est dévolu
Pourquoi n'y aurait-il pas de moi-même un dieu ?
Pourquoi dieu ne le serais-je pas ?
En moi le dieu s'anime
Parce que je sens
le monde extérieur. Clairement je les vois
choses — hommes — sans âme.*

Les figures divines composent dans cette poésie une liste étrange : ce sont d'abord les dieux des éléments, Éole pour le vent, Apollon pour le soleil, Neptune pour la mer, Jupiter pour le tonnerre ; puis toutes les divinités du royaume des morts : Pluton, les Parques, l'Érynnie, ainsi que le personnage d'Orphée qui les défie ; ensuite Saturne incarnant le Temps dévoreur et

Pan dont Reis dénie qu'il soit mort. Parmi toutes ces divinités, il demeure loisible de choisir, comme entre de multiples fictions, sans que rien n'oblige à privilégier parmi elles la fiction la plus récente, celle du christianisme. Le Christ n'est jamais qu'un dieu de plus, « un qui manquait, peut-être ». La préférence de Reis va aux dieux antiques, aux innombrables divinités du paganisme, parce que ces dieux sont plus homogènes que le Christ à l'idée du chaos primitif et de la nuit, plus conformes au caractère contingent d'un univers dans lequel « les dieux [eux-mêmes] ne sont rien / Que les étoiles vassales du Destin. »

Reis partage avec Caeiro le projet d'une « reconstruction païenne », autour de ces figures qui incarnent, comme celle du Gardeur de troupeaux, une capacité à ne pas penser :

*Les dieux sont dieux
Parce qu'ils ne pensent pas.*

Ce paganisme ne constitue pas un projet religieux, politique ou social, qui serait dans la postérité de Nietzsche. L'enjeu est d'ordre purement métaphysique. Le poète avance sous la bannière de ce qu'il nomme « un retour des dieux » païens. Cependant aucun retour n'est possible. Lorsque Reis se déclare à jamais « exilé » de ce qu'il nomme « la patrie très ancienne de sa croyance » — qu'il identifie comme l'époque d'Épicure —, c'est pour rappeler que ce philosophe avait envers les dieux « une attitude de dieu », parce qu'il se montrait capable d'être :

*[...] serein et voyant la vie
À la distance où elle est.*

Revivifier la figure des dieux anciens, c'est rompre avec la domination du christianisme, rappeler la multiplicité fictive des existences divines et repeupler le monde d'images feintes auxquelles les hommes peuvent se mesurer. À l'instar des divinités qu'ils inventent, les hommes peuvent en effet avoir pour orgueil de voir « toujours clair / Avant de ne plus voir. » Les dieux de Reis sont ce à quoi les hommes peuvent s'égaliser s'ils acceptent de conformer leur pensée à l'être dépourvu de sens des choses et du monde. Un poème déploie magnifiquement cet idéal :

*Le plus grand est celui qui pas à pas progresse
Dans la conscience de l'univers qui est la sienne
Et qui pousse après pousse gagne
Le domaine des dieux,
Parce que plus il voit les choses nettement
Plus les dieux condescendent à en faire leur pair
Jusqu'à ce qu'il sente son corps
Effleurer des corps éternels.*

Bien des poèmes qui mettent en scène les dieux et les hommes entremêlent deux métaphores, dont les significations se contredisent : d'un côté celle du troupeau qui se laisse conduire ignorant de qui le mène ; de l'autre celle de la fourmilière que le pied détruit. De même que les hommes régissent à son insu la vie du bétail, de même il est loisible de supposer que, régissant sur nous « et nous astreignant, sur / Nous agissent d'autres présences », que nous ignorons. Mais les fourmis dont l'abri est détruit nous prennent pour des dieux, que nous ne sommes pas. De sorte que de ces présences que nous soupçonnons au-dessus de nous, il est raisonnable de penser qu'elles ne sont pas davantage des dieux que nous ne le sommes, en dépit de ce que peuvent en penser les fourmis. Comme nous, les dieux « Tournent, soleils, centres, esclaves / D'un mouvement démesuré. » Inventions des hommes, les dieux sont homogènes à l'être de l'univers. Contingents eux aussi, ils ne le gouvernent pas.

Finalement, cette figure des dieux reproduit la condition humaine, en en accentuant tous les traits :

*De notre ressemblance avec les dieux
Pour notre bien déduisons
La pensée que nous sommes déités en exil.*

Loin d'être des puissances suprêmes, loin que procède d'eux une vérité première, les dieux expriment l'incapacité de l'homme à atteindre le vrai :

*Les dieux donnent la vie, non la vérité
Et peut-être ignorent-ils même quelle est la vérité.*

Les hommes ne sont en définitive ni plus ni moins que les dieux, et réciproquement les dieux ni plus ni moins que les hommes. Chez Reis ce sont les hommes qui font les dieux à leur image, et non pas Dieu qui crée l'homme à la sienne. Ombre imparfaite d'un dieu, l'homme a pour imperfection propre la mort. Mais la seule chose qui distingue en dernier ressort les dieux, c'est qu'ils possèdent « la claire vision vaine de l'Univers », et savent ne pas s'en écarter. Dans cette conception quasi goethéenne, les dieux sont donc « une autre Humanité », par laquelle l'humanité se double d'une fiction qui la grandit. C'est pourquoi le poète les dit « aussi réels que les fleurs sont réelles mais par ailleurs visibles [seulement] pour nos regards les plus hauts ».

Selon comment nous vivons, ces dieux nous méprisent ou font en sorte, au contraire, que ne tremble pas la flamme de notre vie. Ils aident « leurs calmes fidèles », secourant de leur exemple

*ceux-là
Qui n'ont d'autre prétention
Que d'aller emportés dans le fleuve des choses.*

Contre les puissances que la peur suscite au bord de l'abîme, Reis affirme que ne pourront triompher ni la science ni la grandeur des astres. Car la science est « contemplation stérile et lointaine de choses proches » : elle les regarde mais demeure éternellement incapable de les voir, au sens où le Gardeur, lui, les voit. Quant aux astres, Reis les moque d'être une « vaste vastité qui se fait passer pour infinie (comme si le sans-fond se pouvait voir !) » : un faux infini, en quelque sorte.

L'athéisme, fondé sur la science de la matérialité de l'univers, n'en finit pas avec les dieux : il se juxtapose à la croyance, sans l'user. Reis, pour sa part, ne nie pas les dieux, il en scrute les apparences. Il détecte dans ces fictions l'existence et l'horreur de la contingence. À force de ressasser ces figures inventées pour échapper à ce qu'il est si difficile à l'homme de penser, Reis retourne à la pensée devant laquelle il convient de se tenir sans broncher ni trembler :

*Demain n'existe pas
Je ne sais que l'être qui existe
En cet instant, lequel peut être le dernier
De cet homme que je feins d'être.*

Son geste singulier est d'effacer lentement les dieux, de se faire oublier d'eux en même temps qu'il les oublie. Ce long travail d'usure est la tâche poétique silencieusement léguée par Caeiro à Reis. La formidable grandeur du disciple est d'œuvrer à la dissolution de toute figure divine. Dans cette poésie, tous les dieux et leurs Messies passent, comme les fictions qu'ils sont, et avec eux disparaissent également tous les songes vains, « qui sont d'autres Messies ». En définitive, seule « muette la terre perdure ». Reis peut alors énoncer, de l'intérieur d'une paix et d'une liberté durement conquises :

*Inerte je m'écoule, et sans requête, ni
Dieux vers qui la dresser.*