

Le regard d'Estève

Antoine Boisclair

Numéro 5, hiver 2004

Envisager Fernando Pessoa

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2290ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boisclair, A. (2004). Le regard d'Estève. *Contre-jour*, (5), 75–85.

Le regard d'Estève

Antoine Boisclair

J'ai été moi-même et les autres, tous ceux que je pouvais être, j'ai connu les honneurs et les déshonneurs, les enthousiasmes et les épuisements, j'ai traversé les fleuves et les montagnes inaccessibles, [...] j'ai été soleil et lune, et tout cela parce que la vie ne suffit pas. Mais à présent ça suffit, mon cher António Mora, vivre ma vie a été vivre mille vies, je suis fatigué, ma chandelle est consumée, je vous en prie, donnez-moi mes lunettes.

[...]

Pessoa soupira. António Mora prit les lunettes sur la table de chevet et les plaça sur son visage. Pessoa ouvrit grand les yeux et ses mains s'arrêtèrent sur le drap. Il était exactement vingt heures trente.

Ainsi se termine *Les trois derniers jours de Fernando de Pessoa*, le récit d'Antonio Tabucchi mis en scène de manière ingénieuse par Denis Marleau en 1997. Ultime requête d'une existence vouée à scruter la réalité, premier symptôme d'égarement ou dernier sursaut d'humour noir, ce souhait en apparence anodin : « je vous en prie, donnez-moi mes lunettes », rapporté par la plupart des biographes, n'a rien d'étonnant compte tenu du rôle privilégié accordé au sens de la vue dans l'œuvre du poète portugais. Pour peu

qu'on reconnaisse en celle-ci l'existence de points d'ancrage, les différents hétéronymes, comme s'ils avaient anticipé les paroles du mourant, ont en commun d'avoir sinon cherché à clarifier leur vision (à l'affranchir de la pensée analytique, des doutes et des conjectures métaphysiques), du moins réfléchi à l'importance du regard, à ses possibilités et à ses limites. « Plus il voit les choses nettement », affirme Ricardo Reis à propos de celui qui explore la « conscience de l'univers », « plus les dieux condescendent à en faire leur pair ».

Plusieurs poèmes de Pessoa participent en ce sens d'une utopie souvent mise de l'avant par les auteurs du XX^e siècle : celle d'un regard libéré de l'excès de conscience, d'un regard qui aurait « purifié la source », dirait Saint-Denys Garneau, permettant de suspendre nos jugements sur le monde, d'en éprouver l'immédiateté et la commune présence. N'est-ce pas une des lectures envisageables du célèbre « Bureau de Tabac », où, après l'une des plus mémorables introspections poétiques jamais écrites, Alvaro de Campos lève les yeux vers l'extérieur pour renouer avec la réalité dans ce qu'elle recèle de plus prosaïque — et par là de plus stupéfiant ?

Sur ce, je me lève de la chaise. Je vais à la fenêtre.

L'homme est sorti du Tabac (en mettant sa monnaie dans la poche de ses pantalons ?).

Ah, mais je le connais : c'est Estève sans métaphysique.

(Le patron du Tabac est revenu à sa porte.)

Comme mu par un instinct divin Estève s'est retourné et m'a vu.

Il m'a salué de la main, je lui ai crié Salut Estève !, et l'univers

S'est reconstruit pour moi sans idéal ni espérance, et le patron du Tabac a souri.

Cet instant où Alvaro de Campos met un terme à son long soliloque grâce à la complicité d'un regard « sans métaphysique », quel sens y accorder dans la constellation des hétéronymes ? Et que signifie ce « monde reconstruit sans idéal ni espérance » sous la plume d'un contemporain de la Première Guerre ? À l'exception d'Alberto Caeiro, le maître affirmant que « le monde ne s'est pas fait pour que nous pensions à lui », les principaux masques de

Pessoa ont rarement l'occasion d'abandonner leur regard au monde sans en être empêché par le démon de l'analyse, et qui plus est de le confronter à l'altérité d'un visage — ne serait-ce que l'instant d'un salut — de manière à dépasser l'autre en soi. Rares sont les face à face établissant un contact visuel comparable à celui de « Bureau de tabac » dans cette œuvre qui multiplie pourtant les masques : Fernando Pessoa, l'homme du *Drama em gente*, du « drame en personnes », ne s'intéresse pratiquement jamais à son voisin, ou du moins ne peut souffrir, à l'image de l'homme-caméléon de Woody Allen, la présence des autres sans abolir leur différence. De fait, peu de rencontres épiphaniques ou de passantes baudelairiennes sont évoquées dans sa considérable œuvre poétique. « Le contact personnel est nuisible car inutile », dit Bernardo Soares, qui affirme aussi n'avoir jamais aimé « chez quelqu'un autre chose que le "tableau", l'extérieur pur et simple ». Très souvent chez Pessoa apparaît ce rêve irréalisable de s'en tenir à la surface des choses ; si Bernardo Soares n'aime que le « portrait » ou le « tableau » des femmes, c'est parce que l'âme de l'autre — comme l'âme de Pessoa lui-même — est un abîme sans fond. Narcisse, craignant ici de s'immobiliser à jamais, fuirait les regards d'autrui pour éviter d'y contempler le miroir de son propre néant.

*

Une des pierres angulaires de la poésie d'Alberto Caeiro, qui en dépit de son aversion pour les systèmes philosophiques développe une esthétique, c'est-à-dire une manière d'appréhender le sensible, repose sur la capacité d'observer les paysages et les choses librement, à voir le monde sans qu'aucun raisonnement analytique n'en voile les apparences. À l'opposé d'une tradition de pensée aussi ancienne que Platon, Caeiro dissocie la vision de la connaissance, le voir du savoir ; son regard désintéressé, puisqu'il ne remet rien en question, s'accompagne d'une pleine croyance dans les phénomènes : « L'essentiel est de savoir bien voir / Savoir bien voir sans se mettre à penser ». Mais si la réalité se donne à voir, c'est à la surface du monde que glisse le regard de Caeiro ; jamais chez lui la transparence du visible ne constitue un moyen d'atteindre la profondeur de l'être. Le regard qui se fraie un chemin aussi librement jusqu'aux choses, laisse entendre

cette poétique, ne peut du même coup en chercher le noyau ou l'amande ; la relation entre le regardant et le regardé, aussi harmonieuse fût-elle, repose sur le vide : « Pour moi, grâce à mes yeux faits seulement pour voir, / Je vois absence de signification en toute chose ». On comprend pourquoi le *Gardeur de troupeaux* et le *Pasteur amoureux* regorgent de solipsismes et d'énoncés tautologiques :

*Mais si Dieu est ceci : les arbres et les fleurs
Et les monts et le soleil et le clair de lune,
Ça me sert à quoi de l'appeler Dieu ?
Je l'appelle fleurs et arbres et monts et soleil et clair de lune ;
Parce que, s'il s'est fait, pour que je le voie,
Soleil et clair de lune et fleurs et arbres et monts
S'il m'apparaît comme étant arbres et monts
Et clair de lune et soleil et fleurs,
C'est qu'il veut que je le connaisse
En tant qu'arbres et monts et fleurs et clair de lune et soleil.*

Indifférent à l'idée d'interroger l'être dans son essence, d'en atteindre la profondeur à la manière des romantiques ou d'en chercher la quiddité comme Francis Ponge, Caeiro l'est tout autant à celle d'entrer en dialogue avec le lieu même de l'altérité : le visage humain, et plus précisément le regard de l'autre. *Le Berger amoureux*, il est vrai, évoque une figure féminine, mais celle-ci, impersonnelle et sans portrait, demeure un prétexte pour mieux contempler l'extérieur : « Tu m'as apporté la Nature tout contre moi, / Parce que tu existes je la vois mieux », confesse-t-il après avoir suggéré que sa relation ne l'empêche pas de demeurer seul « comme un moine tranquille ». Dans les *Poèmes non assemblés*, Caeiro est encore plus explicite quant à sa relation au genre humain : « On m'a parlé d'hommes, d'humanité, / Mais je n'ai jamais vu d'hommes ni d'humanité. / J'ai vu plusieurs hommes vertigineusement différents les uns des autres / Chacun d'eux séparé des autres par un espace sans hommes ». Seul parmi ses troupeaux, Alberto Caeiro s'apparente moins au berger de l'être qu'au berger du visible, au regardeur de troupeau, pour ainsi dire, dont l'existence se suffit à elle-même.

Il existe néanmoins des champs de force et de répulsion dans le système des hétéronymes, et le regard d'Alberto Caeiro demeure comme une sorte d'idéal inaccessible pour certains masques dont la vision se trouve obscurcie par l'excès de conscience. « L'amant visuel », à la toute fin du *Livre de l'intranquillité*, fait écho au *Gardeur de troupeaux* lorsque Soares affirme n'aimer que l'extérieur des gens, le « tableau », et ne détester rien tant que la « possibilité de parler à la personne réelle ». Le modeste aide-comptable soutenant que « le contact personnel est nuisible », bien qu'il s'interroge constamment sur les mécanismes de l'esprit, est réfractaire à l'idée d'entreprendre un dialogue avec les visages humains, le sien et celui des autres. « La solitude me désespère », répète-t-il en employant différents détours, « La compagnie des autres me pèse ».

*

Chantre de la *saudade*, d'une nostalgie à la fois concrète et métaphysique, l'orthonyme adopte une posture plus proche du romantisme en envisageant la solitude comme une force créatrice : « Je n'ai personne pour m'aimer / Afin que ce poème existe / Je dois me forcer à avoir / Ce chagrin-là à ressentir ». Des poèmes signés par Pessoa à ceux de Caeiro et de Soares, il y a cependant une même corrélation entre la réclusion, qui est à la fois source de réconfort et d'amertume, et la tendance à considérer le moi comme haïssable. Asocial par tempérament, l'orthonyme cultive les paradoxes de son mal du siècle : celui d'un sujet à la fois réfractaire à l'idée de fixer son moi — de « mettre les pieds dans ces pas-là et dire voilà c'est moi » (S.-D. Garneau) — et nostalgique de son unité, avide de solitude et conscient, grâce à l'analyse qu'il fait de son propre cas, du processus psychique par lequel il en arrive à chercher cette même solitude. L'identité du sujet ne pouvant être retrouvée selon les voies communes que sont l'introspection et le dialogue, la multiplicité des visages devient une stratégie conséquente :

*Suis-je seul? Je ne veux pas l'être.
Entouré? Je veux être seul.
Autrement dit, je veux toujours
Être autrement que je suis.*

Mais où retrouver le regard d'Estève dans l'océan de poèmes que nous laisse en héritage le *Cancioneiro*? L'acte de voir, il faut bien l'admettre, demeure problématique dans la majorité des poèmes signés par l'orthonyme : « Le regard que je veux avoir », demande-t-il quelque part, « quelle torpeur / Le voile ? » Si l'orthonyme confronté parfois son visage — « Je m'examine face à face / Je reconnais que je suis fou » —, ce sera aussitôt pour céder à l'opacité de son reflet : « Alors en ce moment lucide, / Que l'âme abdique comme il faut ! » La torpeur, cette résignation à ne pouvoir pénétrer la profondeur des choses, apparaît ainsi comme un trait commun entre l'orthonyme et Soares, mais tandis que *Le livre de l'intranquillité* met en scène un sujet incapable de se départir de lui-même, le *Cancioneiro* contient quelques passages dans lesquels le poète se « dessouvient » et parvient à s'affranchir du poids de la conscience. Or le « dessouvenir », absent chez Soares, permet au regard de se mouvoir librement dans l'espace :

Je me dessouvient vaguement. Et mon passé

Je ne sais plus qui l'a vécu.

[...]

Mon regard va suivant fidèle à mon instinct

Comme on va regardant la table qui fut mise.

Il y a dans le ciel gris du *Cancioneiro* quelques éclairs de présence, quelques regards croisés dont le caractère épiphanique nous renvoie au regard d'Estève. « Ô bref moment où un regard / S'est mis pour sûr à me sourire », dit l'orthonyme à la vue d'un enfant... Mais en règle générale, ces rencontres sont peu fréquentes, comme si la torpeur du regard devait nécessairement l'emporter sur le dessouvenir. En ce sens, ce qui empêche Pessoa de « bien voir » dans les poèmes signés en son nom est moins relié à l'excès de conscience qu'à la fatigue, à une sorte de résignation devant la difficulté d'entrer en relation avec le monde extérieur. Un autre hétéronyme comme Alexander Search, dont les sonnets anglais participent d'une poésie qui s'apparente à celle du *Cancioneiro*, évoque par exemple une pathologie beaucoup plus proche des angoisses de Soares : « Rien n'est clair à mes yeux ; tout est dans les ténèbres, / Tout est confus pour le surcroît de ma Pensée ». Aussi solitaire que les autres masques, Alexander Search nous

entraîne cependant sur une autre piste, que sa mort précoce empêchera de défricher, mais dont Alvaro de Campos se réclame en explorant les villes modernes. Car si le regard enténébré de l'hétéronyme anglais est indissociable d'une certaine misanthropie, il y a dans sa poésie des indices d'espoir : « Enfin, je hais chaque homme et l'appelle mon frère », concède-t-il dans un sonnet aux accents baudelairiens.

*

Si l'on s'en tient à ces rapides incursions dans l'univers de ces différents hétéronymes, le regard d'Estève évoqué par Alvaro de Campos s'apparente de plus en plus à une exception, laquelle confirmerait moins une règle qu'une tendance ou un penchant irrépressible pour la réclusion. Ricardo Reis serait-il le seul, avec l'auteur de « Bureau de Tabac », à pouvoir s'abandonner au regard de l'autre « sans métaphysique » ? Mais qui sont ces Lydia, Neaere et Chloé, en l'honneur desquelles Reis construit des châteaux de présence si étrangers à l'univers des autres hétéronymes ? Et dans quelle mesure, surtout, ces silhouettes aux contours incertains peuvent conférer à cet autre masque un visage humain ? En plus de recourir au « nous » — pronom plus ou moins absent chez Caeiro, Soares et l'orthonyme — ce poème évoque une réciprocité entre le regardé et le regardant qui éloigne Reis des autres hétéronymes :

*S'il n'est meilleur plaisir dans la vie qui importe
Que de nous voir, regardons-nous, et, en ce voir,
Sourds concilions-nous
La sourde inconsistance.*

Il y a une virginité du regard chez Reis, mais celle-ci obéit à une loi particulière : ce que le « stylite inébranlable » le plus proche de Mallarmé contemple à travers les yeux de Lydia appartient à un autre monde, celui des essences, des mythes et des dieux. On peut difficilement affirmer dans cette perspective que l'hétéronyme brésilien soit en mesure d'orchestrer une rencontre entre deux visages humains. Fidèle à Caeiro, Reis évacue toute

dimension psychologique lorsqu'il se confronte au visage de l'autre ; stoïcien de nature, c'est en hissant le visible au rang de l'immatériel, du désincarné, qu'il parvient à trouver l'équilibre précaire de son existence. Au tragique, comme le rappelle la fable des « joueurs d'échec » indifférents aux malheurs de leurs compatriotes, Reis oppose le règne du jeu et de l'esprit. C'est en ce sens, surtout, qu'il s'éloigne du matérialisme de Caeiro, dont les vers décousus participent également d'une autre poétique.

*

Alvaro de Campos, l'hétéronyme le plus prolifique, celui dont l'œuvre est la plus marquée par son époque, est le contemporain de l'Esprit nouveau, du Futurisme, tout d'abord, puis de Jules Romains, de Guillaume Apollinaire, de Valéry Larbaud et de Blaise Cendrars. Mais *Les Premiers poèmes* assimilent et dépassent les poétiques de ces auteurs : davantage que partout ailleurs dans l'œuvre, le génie de Pessoa s'y manifeste grâce au savant dosage de consentement et de doutes, lequel confère une nouvelle dimension au « nouveau lyrisme » dont se réclamait Apollinaire lors de sa « Conférence sur l'Esprit nouveau » donnée en 1917. Dans *Les Premiers poèmes* de Campos, l'esprit analytique laisse cependant la place au chant triomphant, celui-ci célébrant non seulement l'avènement de la machine, comme chez Marinetti, mais aussi la venue d'une plus grande fraternité. Entre l'unanimisme de Jules Romains, le simultanéisme d'Apollinaire et l'universalisme de Walt Whitman, l'esthétique de Campos s'oppose à celle de Caeiro lorsque l'auteur des grandes odes célèbre la ville cosmopolite et ses habitants : « Commerçants ; voyous ; escrocs exagérément bien habillés ; / Membres évidents de clubs aristocratiques ; / Louches créatures débraillées ; chefs de famille vaguement heureux [...] ». Contrairement aux autres hétéronymes, Campos éprouve une empathie universelle pour l'homme et les choses :

*Sentir tout de toutes les manières,
Vivre tout de tous les côtés,
Être la même chose de toutes les façons possibles en même temps,
Réaliser en soi toute l'humanité de tous les moments
En un seul moment diffus, profus, total et lointain.
Je veux toujours cela avec qui je sympathise.*

« Mon cœur rendez-vous de toute l'humanité », proclame-t-il également dans l'« ode sensationniste » intitulée « Le Passage des heures ». L'interminable et magnifique « Ode maritime », écrite durant la Première Guerre, annonce cependant le deuxième Campos, celui de « Bureau de tabac », plus introverti et analytique en ce qui concerne le rapport au visible. Les tout premiers vers de ce grand poème, n'eût été de l'« Indéfini » qui s'y dessine, auraient pu être signés par Caeiro :

*Tout seul, sur le quai désert, dans ce matin d'Été,
Je regarde du côté de la barre, je regarde vers l'Indéfini,
Je regarde et il me satisfait de voir.*

Mais la plénitude du regard face à la mer fait rapidement l'objet d'un retournement : confronté à l'Indéfini, le processus analytique s'enclenche lentement, « une roue commence à tourner » à la vue d'un paquebot, « Tout accostage, tout appareillage de navire [devient] menaçant de significations métaphysiques ». Alvaro de Campos, le poète en apparence le plus enthousiaste, serait donc lui aussi victime d'excès de conscience, la pensée voilerait également son regard, incapable en cela d'imiter Caeiro. Une alliance de répulsion et d'attraction caractérise la relation que Campos entretient avec le visible et les visages : aux élans fraternels — « comme Christ a souffert pour tous les hommes, je veux souffrir / Pour toutes les victimes entre nos mains » — s'oppose un sentiment de dégoût, comme si la Première Guerre avait remis en question les convictions humanistes du premier Campos. Un dernier extrait de l'« Ode maritime » qui, comme la crête d'une vague, porte à son sommet l'élan lyrique avant le dernier ressac, confirme néanmoins à quel point la confrontation avec l'altérité du visage constitue une expérience fondatrice :

*Les voyages, les voyageurs – il en est de tant d'espaces!
Tant de nationalités de par le monde ! tant de professions ! tant de
gens !
Tant de destins différents qui s'offrent à la vie,
La vie, somme toute, en son fond toujours, toujours la même !*

*Tant de visages singuliers ! Tous les visages sont singuliers
Et rien ne rend plus religieux que de bien regarder les gens.
La fraternité somme toute n'est pas une idée révolutionnaire.
C'est quelque chose qu'on apprend en vivant la vie qui est là, où l'on
doit tout tolérer.*

À propos d'Alvaro de Campos, Antonio Tabucchi soutient qu'il est le « paradigme » du XX^e siècle. Bien qu'Alberto Caeiro demeure de l'aveu même de Pessoa le centre du système des hétéronymes, l'auteur de l'« Ode maritime » peut lui aussi être envisagé comme le masque de tous les masques. Celui pour qui « tous les visages singuliers » se réunissent en un seul corps, un seul poème, est le seul à soutenir le regard de l'homme, à le saluer — pensons au salut à Estève, mais aussi au « Salut à Walt Whitman » — et à chanter la marche de l'humanité en route vers l'avenir. Contrairement aux dadaïstes, réagissant à la Première Guerre par l'absurde, Campos, s'il évoque un univers « sans idéal ni espérance », s'écarte du nihilisme en voyant ce même univers se reconstruire dans les yeux d'Estève.

*

Deux mois avant la mort de Fernando Pessoa, l'écrivain italien Cesare Pavese entreprenait l'écriture du *Métier de vivre*, journal dont les thèmes, les réflexions et les introspections portant sur la littérature ont beaucoup en commun avec *Le livre de l'intranquillité*. Jusqu'à ce qu'il mette fin à ses jours dans un hôtel de Turin en 1950, Pavese, en plus d'avoir fréquenté quelques lieux chers à Pessoa (les places publiques, les petites rues tranquilles, les faubourgs, etc.), aura cherché à désencombrer la vision de la pensée, du travail et de l'analyse : « La poésie naît non de l'*our life's work*, de la normalité de nos occupations », affirme-t-il dans une note de son journal, « mais des instants où nous levons la tête et où nous découvrons avec stupeur la vie ». La force d'un poème, sous-entend cette conception de l'inspiration littéraire que l'auteur de « Bureau de tabac » aurait pu faire sienne, n'est que très rarement proportionnelle à l'effort ou au travail investi dans l'écriture. La poésie est mûrissement, lente transmutation ; son art repose notamment sur la capacité d'interrompre au moment opportun la fermentation de la pensée.

S'il y a entre Lisbonne et Turin un même désir d'accorder l'exigence de l'esprit à l'immédiateté des sensations ou des perceptions, les écrivains sont nombreux, dans ce siècle qui fut celui de toutes les croyances et de tous les refus, à avoir cherché la virginité du regard comme on cherchait autrefois l'idéal amoureux ou l'unité de l'être. Mais Pavese précise que c'est après une longue journée d'étude qu'il devient possible de redécouvrir avec stupeur la vie, tout comme le suggère Alvaro de Campos dans « Bureau de tabac ». Entre l'excès de conscience, qu'il soit d'ordre historique ou phénoménologique, et la candeur du regard qu'Alberto Caeiro porte sur le monde, des poètes ont cherché un terrain d'entente, une sorte d'intermédiaire susceptible de préserver la tension entre la retenue analytique et l'abandon à la surface du monde. Du haut de sa mansarde, tel un Baudelaire contemplant les « mâts de la cité » avant de croiser le regard de sa passante, Alvaro de Campos veille sur son siècle et nous empresse de considérer l'infini du visage.