

JOSÉ MARTINHO

PESSOA ET LA PSYCHANALYSE

(traduction de Thierry Jacquemin)

[quatrième de couverture]

Pessoa est l'oxymore, la logique paradoxale, c'est A et non A, c'est-à-dire que, comme l'inconscient freudien, son texte ne connaît pas la contradiction.

Contrairement aux habituels Essais de Psychanalyse appliquée, José Martinho tente ici une autre méthode de lecture, où c'est le poète qui enseigne le psychanalyste.

SOMMAIRE

Introduction	4
Pessoa et la Psychanalyse	5
La Lettre du 11 décembre 1931	7
João Gaspar Simões et la postérité freudienne	15
La métaphore paternelle	19
La construction du nom de l'auteur	28
Ophélia	32
Le symptôme des Pessoa	47
La merveille	65

INTRODUCTION

L'idée de ce livre est née pendant les VIIèmes Journées du Centre d'Études de Psychanalyse (19 mai 2001). Ces Journées ont été très étroitement associées au travail qui a été effectué par l'Antenne du Champ Freudien et le Cartel Franco-portugais de l'École Européenne de Psychanalyse.

En juillet 2000, après une réunion à Paris, Yasmine Grasser, Paulo Siqueira, Maria Arminda Brinco de Freitas, Éric Dubuc, José Luís Gaglianone et Thierry Jacquemin demandèrent aux membres de l'Antenne du Champ Freudien de collaborer à la rédaction d'un numéro bilingue (Portugais/Français) de Nuncius^[1] sur Fernando Pessoa.

Cette invitation nous a amené, au séminaire de Lisbonne, à un retour au texte de l'écrivain portugais, et, par la suite, à organiser des Journées sur Pessoa et la psychanalyse. C'est en préparant la conférence sur ce thème que m'est apparu que rien de très clair n'avait été écrit jusqu'à présent sur ce sujet, ce que m'a convaincu de prendre une position qui pourrait servir de point de départ à un débat futur^[2].

Je l'ai fait, comme c'est mon style, allant directement à l'essentiel, en condensant en un nombre réduit de pages et de formules un immense matériel.

PESSOA ET LA PSYCHANALYSE

La conjonction Pessoa et la psychanalyse peut se comprendre au moins de trois manières : premièrement, ce que Pessoa pensait de Freud, du freudisme et des freudiens ; deuxièmement, ce que les psychanalystes ont déjà dit sur Pessoa ; enfin, ce que je juge pouvoir ajouter actuellement à propos de tout cela.

La prudence est conseillée à tout lecteur de Fernando Pessoa, étant donné que le terrain est miné, non seulement en raison de l'absence d'établissement scientifique du texte sur lequel on s'appuie, mais aussi à cause du manque d'éclaircissement de

quelques moments clés de la biographie du poète. Pour le psychanalyste, le problème est encore plus compliqué puisque, malheureusement, Pessoa ne fut jamais mon analysant.

Luís Filipe Teixeira, éditeur de l'œuvre d'António Mora[3] et bon connaisseur des difficultés avec lesquelles se confronte l'explorateur du patrimoine pessoen, a rappelé, durant les VIIèmes Journées du Centre d'Études de Psychanalyse, que les textes auxquels le grand public a accès reposent en partie sur la fantaisie de celui qui a attribué, constitué et classifié le corpus. Presque tout le monde commet de graves erreurs, qui vont du lapsus de lecture des manuscrits jusqu'à la citation de fragments d'auteurs présocratiques comme s'ils étaient de Pessoa lui-même ; et surtout, personne ne respecte l'architecture des projets qu'il a conçus pour la publication de l'ensemble de son œuvre.

De son côté, Alfredo Margarido, spécialiste réputé de Pessoa et ami à qui je dois des informations précieuses, a insisté sur le fait que João Gaspar Simões a fourni trop tôt et avec beaucoup de prétention une grille de lecture de la vie et de l'œuvre qui est complètement fautive.

Ainsi, non seulement personne ne sait avec certitude ce qu'est le texte définitif de l'œuvre de Fernando Pessoa, comment on a pris l'habitude de considérer le poète comme *le petit de sa maman*[4], alors que ce qu'il voulait en fait, *c'était voir sa mère loin de lui*. À ce propos Alfredo Margarido a rappelé que Pessoa, même s'il a voulu respecter l'image sociale du « bon fils », a envoyé aussitôt qu'il a pu sa vieille mère malade à *Quintas dos Marechais*, à Buraca, un trou perdu en dehors de Lisbonne où personne n'allait la voir et où elle a fini par mourir.

Alfredo Margarido a insisté également sur le fait que Pessoa n'était pas seulement ce que chacun aimerait qu'il soit. Derrière l'aboulie, il existe un homme extrêmement actif sur le plan commercial et éditorial, dépensant une énergie extraordinaire dans la création littéraire ; et sous le génie se cache souvent le misogyne, l'esthète ingénu, le fasciste et l'alcoolique.

Conscient de cela et d'autres objections, je me limite à dire que vouloir mettre en avant comme projet scientifique la seule volonté de Fernando Pessoa peut conduire à une impasse, si nous pensons, par exemple que lui aussi a voulu publié séparément les œuvres des hétéronymes accompagnées de leurs portraits respectifs. Et quant à la biographie de João Gaspar Simões, si elle est pleine d'erreurs et de falsifications que lui-même a corrigé tout au long des années, il me semble que, depuis Jacinto Prado Coelho, ce qu'on cherche le plus souvent à lui reprocher, c'est la psychanalyse.

LA LETTRE DU 11 DÉCEMBRE 1931

Les relations de Pessoa avec l'invention freudienne sont ambiguës, comme on peut le constater dans le principal document qui existe sur le sujet, la lettre du 11 décembre 1931 à João Gaspar Simões[5].

Pour une meilleure compréhension de ce qui s'est joué dans la correspondance de Fernando Pessoa avec João Gaspar Simões (39 lettres de 1929 à 1934), il convient de rappeler brièvement ce qui c'est passé ce dimanche de juin 1930 au café *Montanha*, au moment de la première rencontre du poète avec les jeunes admirateurs de Coimbra qui lui apportaient de nouveau l'espoir grâce à *Présença* : José Régio, très désagréable à cause du retard, de l'ivresse et des divagations du fou qui se disait être Álvaro de Campos, n'a plus jamais voulu voir Fernando Pessoa, alors que João Gaspar Simões va toujours lui témoigner constance et fidélité.

Cette fidélité, soit dit en passant, signifie surtout un respect par rapport à l'œuvre écrite et à la correspondance, puisque quand João Gaspar Simões vient travailler à Lisbonne pour l'Imprimerie Nationale, il n'a pas l'occasion de revoir Pessoa. Parmi les collaborateurs de *Présença*, seul Rui Santos – le médecin qui a assisté Pessoa lors de sa première crise de delirium tremens et l'a averti qu'il ne pouvait pas continuer à boire – et, sporadiquement, António de Navaro ont continué à le voir.

La rencontre dans la Baixa de Lisbonne a obligé Pessoa à faire un choix. José Régio disparaissant en tant qu'interlocuteur, c'est à João Gaspar Simões qu'il écrit le 28 juin 1930 ; et, à partir de cette date, ce dernier va devenir le confident et le gardien de sa mémoire, son critique et son éditeur privilégié, mais aussi, sans que personne ne s'en soit vraiment aperçu, son analyste impossible.

Même si rien ni personne ne se trouve à sa place, la lettre du 11 décembre 1931 montre pour ainsi dire le caractère transférentiel d'une séance analytique, avec son début, son milieu et sa fin. Après quelques *préliminaires*, Pessoa répond à l'interprétation freudienne que João Gaspar Simões a fait de lui dans *Le Mystère de la Poésie*[6]. Pour cela, il suit la règle de l'association libre, mettant en paroles les processus mentaux, ou *écrivant directement à la machine*, sans chercher à *faire de la littérature*[7].

La tonalité affective de la lettre est celle de l'identification projective : d'un côté, Pessoa se compare à l'ami, lui parle des mêmes erreurs qu'il a commis quand il était plus jeune ; d'un autre côté, il attaque les parties mauvaises de l'interprète, qui a *grandi mentalement*, mais n'a pas atteint encore *la capacité d'approfondissement*, et, d'autre part, *cherche à approfondir des facettes de l'âme humaine qu'on n'aura jamais les moyens d'approfondir*.

Conscient que son *cas* est de *nature psychique*, Pessoa a fait plusieurs tentatives d'auto-analyse et d'histoire d'une âme, non sans crainte de rencontrer au fond de lui *un asile de caricatures [...] un puits sinistre plein d'échos vagues, habités par des vies ignobles*. Comme on peut le lire dans cette lettre à João Gaspar Simões, il y a aussi le fait que Pessoa croit qu'il existe toujours dans l'âme humaine une zone mystérieuse et insondable.

L'existence de cette soi-disant « psychologie des profondeurs » amène Pessoa à un certain nombre de considérations sur la façon dont la psychanalyse a gagné sa réputation en dehors de l'Europe. Il affirme que Freud est un *génie*, et que son invention possède *un abord psychologique original et séduisant*, mais que son *pouvoir de rayonnement* s'est transformé en une *paranoïa de type interprétatif*, de l'espèce qui forme les *religions* et les *sectes*, ou les *mysticismes politiques* comme le *fascisme* et le *communisme*.

En se servant d'arguments semblables à ceux de Wittgenstein sur le style séducteur de Freud, Pessoa explique que la psychanalyse est une pseudoscience, mais qu'elle permet de parler du sexe, l'air de rien, suffisamment pour satisfaire les esprits obscènes type *Brasileira do Chiado*, qui mélangent des *masturbations psychiques au vaste réseau d'onanismes dont semble faite la mentalité contemporaine dans le monde civilisé*^[8]. Il s'ensuit cette dénégation : *je ne veux pas insinuer que c'est ce dernier détail du Freudisme qui vous a hypnotisé*.

De son point de vue (*c'est toujours « à mon point de vue »*, souligné), le *Freudisme est un système imparfait, étroit et fort utile*. Cependant, on se rend compte par la suite qu'une telle imperfection est surtout celle du public, qui pense que la psychanalyse peut lui fournir la clé de l'inexplicable âme humaine ; et que l'étroitesse surgit quand ce même public pense que *tout se ramène à la sexualité*, alors que *rien ne se réduit à une chose unique*. Finalement, Pessoa dit que la psychanalyse est utile car elle (lui) a permis *d'affûter le couteau psychologique et de nettoyer ou remplacer les lentilles du microscope critique*, attirant l'attention sur le *subconscient* (i.e., l'inconscient), la *sexualité* (la pulsion) et la *translation* (déplacement, condensation, transfert, etc.) des éléments psychiques.

Cette vision personnelle conduit à un curieux passage où Pessoa confesse qu'il n'a pas beaucoup lu Freud et les freudiens^[9], mais qu'il n'a pas besoin d'eux pour distinguer, rien qu'au *style littéraire*, les *trois éléments* caractéristiques du *pédéraste* et de l'*onaniste* (actif ou psychique). Pour illustrer cette proposition, il dit qu'il connaît cinq exemples parfaits d'onanistes – parmi lesquels quatre ne fument ni ne boivent et celui qui fume déteste le vin –, ce qui correspond approximativement à ce qu'il a lu récemment dans le court essai d'un psychanalyste, où le tabac et, ajoute-t-il, l'alcool apparaissent comme des substituts de l'onanisme.

Les *trois éléments* cités plus haut sont les suivants : 1) *le rêve*, parce qu'on y voit l'autre élément de la copulation ; 2) *le dédoublement du moi*, parce que l'individu se représente narcissiquement comme deux dans le même ; 3) *le raffinement*, parce que l'acte sexuel doit être investi de beaucoup d'autres choses^[10].

Et qui sont les *parfaits onanistes* ? Il n'est pas très facile de trouver parmi les connaissances de Pessoa rien qu'au *style littéraire* quelque onaniste pur, si non entendons par onaniste non pas celui qui, comme tout le monde, a la jouissance génitale à portée de main, mais celui qui connaît seulement la *monosexualité*. Ainsi, le seul qui soit vraiment concerné par ce degré zéro de la sexualité, c'est Pessoa multiplié par cinq. Il ne faut pas oublier que la masturbation a été probablement la seule pratique génitale de Fernando Pessoa, mais aussi qu'il a fait l'éloge de l'onanisme, *parfaite expression logique de l'amoureux [...] le seul qui ne masque ni ne trompe*^[11].

En confessant dans un autre endroit son amour de prédilection, il affirme que *jamais nous n'aimons quelqu'un. Nous aimons, seulement l'idée que nous nous faisons de quelqu'un. C'est un notre concept – en somme c'est nous-même – que nous aimons*. Nous rencontrons, dans ce passage, une bonne définition du *narcissisme*, concept que Pessoa mentionne dans la lettre du 14 décembre 1931 à João Gaspar Simões, mais qu'il dit ne pas reconnaître ni commenter alors que cela le concerne.

Sur la question de l'amour, la lettre du 11 décembre apporte un message précis. Évoquant le cas de Mário de Sá-Carneiro et le sien propre, Pessoa explique la raison de l'indifférence sentimentale^[12] qui les caractérise : *J'ai toujours remarqué que ceux qui considèrent la vie comme une marâtre ont été privé de tendresse, qu'ils soient artistes ou simplement des hommes ; que leur mère leur a manqué soit parce qu'elle était morte, soit en raison de sa froideur ou de son éloignement*. Et il termine le passage de cette façon : *ceux qui n'ont trouvé que froideur chez leur mère perdent toute tendresse et (à moins d'être des génies de la tendresse) deviennent d'implacables cyniques, enfants monstrueux de cet amour natal qui leur a été refusé*.

Mais revenons à ce que Pessoa critique plus particulièrement dans la ritournelle freudienne entonnée par João Gaspar Simões, c'est-à-dire, les interprétations qui cherchent à situer l'inconscient à partir de l'infantile et du sexuel. Il rappelle à son interprète qu'il lui manque des données biographiques, lui confesse que sa propre sexualité et celle d'autrui ne l'a jamais intéressé^[13], et il lui explique que, comme homme, il peut être considéré par les psychiatres comme un *hystéro-neurasténique*^[14], et que comme artiste, le critique doit voir en lui essentiellement un *poète dramatique*.

La distinction rigide entre vie et art que Pessoa invite João Gaspar Simões à faire, paraît contredire l'idée antérieure selon laquelle une pratique sexuelle peut définir un style littéraire^[15]. Mais Pessoa est l'oxymore, la logique paradoxale, c'est A et non A, c'est-à-dire que, comme l'inconscient freudien, son texte ne connaît pas la contradiction. Pour cette raison, il est préférable de suivre la devise pessoenne : être, penser et sentir *tout de toutes les manières*.

En évoquant la poésie dramatique, Pessoa paraît vouloir remettre à João Gaspar Simões la clé^[16] qu'il lui manque pour comprendre son œuvre artistique. Cependant, il ne manque pas de l'avertir qu'en tant qu'artiste, il ne sait que mentir, ce qui respecte le principe aristotélico-freudien du *proton pseudos*^[17]. De même que le créateur de *dramas en âmes*, le poète est un simulateur^[18] qui peut évoquer la cloche de son village natal alors qu'il est né dans la capitale, ou pleurer son enfance comme *futuriste*, sans rien regretter.

Pessoa avertit surtout João Gaspar Simões qu'il y a une question de méthode à respecter : premièrement, le critique doit étudier l'artiste en tant qu'artiste ; en second lieu, il doit rechercher l'explication centrale de ce même artiste (dans ce cas, poète dramatique et non épique ou lyrique) ; et finalement, parce que le public est *stupide*, celui que révèle la vérité d'un texte doit être diplomate pour ne pas aggraver, rabaisser ou blesser l'artiste qui a créé l'œuvre à laquelle le critique s'intéresse.

Avant le *post-scriptum*, Pessoa termine sa lettre comme il l'a commencé, avec l'envie pressante d'aller boire quelque part, mais non sans promettre de la relire pour corriger les erreurs ou les *lapsus*.

C'est dans cette fin précipitée que les choses deviennent particulièrement intéressantes. Premièrement, Pessoa dit à son interlocuteur qu'il ne lui a pas parlé de son *envie de musique* car il ignore la raison de cette expression naturelle *laissée de côté* (refoulée)^[19]. Ensuite, il est indiqué qu'il a été amené à utiliser deux métaphores – *affûter le couteau psychologique et nettoyer ou remplacer les lentilles du microscope critique*^[20] – qui *ne manqueraient pas d'être interprété par Freud comme image phallique et image ionique*^[21]. Irrité, il envoie alors au *diable* Freud (et par conséquent tous ceux qui font fonction d'analyste).

Malgré toute la mise en scène épistolaire, Pessoa a compris, *in fine*, que les deux termes qu'il avait par inadvertance employé dans son message écrit le dénonçaient. C'est-à-dire que sans le vouloir, il confesse que la froideur et l'éloignement de sa mère lui faisaient défaut dans sa capacité à aimer, le forçant à remplacer l'amour objectal par le narcissisme[22]. Mais si en plus *d'affûter le couteau*, l'onaniste a besoin de *nettoyer ou remplacer les lentilles du microscope*, c'est parce que il y a aussi un voyeurisme, avec le point aveugle que Freud a attribué à Œdipe et à la castration : *les moments les plus heureux de ma vie furent des rêves, des rêves de tristesse, et je me voyais dans leurs lacs comme un Narcisse aveugle qui jouit [...] avec un soin maternel à se préférer*[23].

JOÃO GASPAR SIMÕES ET LA POSTERITE FREUDIENNE

João Gaspar Simões était un jeune licencié en droit, très intéressé par la création littéraire, qui tentait depuis plusieurs années de comprendre le phénomène Pessoa à partir de ce qu'il pouvait connaître de l'œuvre de Freud. À cette époque au Portugal, mis à part Egas Moniz[24], son premier essai de « psychanalyse appliquée » (*Temas*, 1929) était quelque chose de relativement inédit. Plus tard, l'effort d'interprétation qu'il a fourni avec *Vie et œuvre de Fernando Pessoa*[25] a fait de lui l'un des premiers grands biographes du poète, celui vers qui toutes les autres biographies sont obligés revenir[26], que ce soit pour recueillir des informations, que ce soit pour développer ou critiquer son travail de pionnier.

La grande thèse de João Gaspar Simões n'est pas seulement que Pessoa soit *le petit de sa mère*, mais aussi qu'il a cessé de l'être un jour. Autrement dit, la vie et l'œuvre de Fernando Pessoa reflètent surtout l'angoisse de la perte d'amour.

En effet, après avoir perdu son père, son toit et son frère[27], le petit Fernando António s'est attaché à l'unique point de référence qu'il lui restait, la tendre et prévoyante mère qui l'éduquera avec application. Mais la jeune veuve (31 ans), préoccupée de son avenir, finit par abrèger le deuil des défunts et par installer la froideur de l'éloignement dans la relation à son fils, en tombant amoureuse et en épousant par procuration João Miguel Rosa, le nouveau consul à Durban.

Le mariage de Maria Magdalena Nogueira Pessôa (qui ensuite s'appellera Rosa) l'a obligé à partir pour la colonie britannique de Natal dans le Transval (Afrique du sud). Elle a hésité, alors, entre devoir emmener son fils avec elle ou le laisser à Angra (Açores) avec sa famille. Les opinions et les intérêts divergeaient. Fernando António a fini par exprimer lui aussi son désir : il a pris la plume et a transformé la douleur ressentie en un premier quatrain qui a décidé de son avenir[28] :

A ma mère chérie

Oh terre du Portugal

Oh terre où je naquis

J'ai beau l'aimer de tout mon coeur

Je t'aime encore, toi, davantage

La décision fut prise. Mais, dans l'exil africain, loin du Portugal et de sa langue, Fernando sentit qu'il avait cessé d'être le *petit de sa mère*, qui était chaque jours plus occupée par les affaires et les enfants de son second mariage.

Il a surtout perçu que jamais plus il ne vivrait l'époque où on fêtait le jour de son anniversaire, *où il était heureux et personne n'était mort*, qu'il lui restait seulement le rêve du paradis perdu d'une enfance chaque jour plus intemporelle et idéalisée, et l'espoir que le rêve ouvre des chemins qui embellissent l'insupportable réel.

Sa *maman* gardera, cependant, une place fondamentale dans la réalité psychique du fils, comme en témoigne ce fragment non daté : *la mère en nous est plus forte que le père*. Ainsi, c'est avec sa mère enceinte que Fernando s'identifie quand il donne jour aux personnages irréels de son rêve ; peu de temps après que sa mère tombe gravement malade à Pretoria en 1915, il ressent à Lisbonne des phénomènes paranormaux ; quand elle retourne au Portugal en 1920, il pense qu'il est devenu fou et veut se faire interner dans une maison de santé ; et après la mort de sa mère en 1925, il entre dans un déséquilibre qu'il ne réussira plus à compenser, ni avec la littérature, ni avec les paquets de cigarettes, ni avec le vin rouge et l'eau de vie.

C'est cette *forte* influence de la *maman* sur la vie et l'œuvre qui a fasciné João Gaspar Simões, mais aussi la majorité des post-freudiens qui se sont penchés sur le cas Fernando Pessoa. Cela est encore plus évident pour les kleinien et les élèves de Bion dans la mesure où ils considèrent normalement le père comme un personnage secondaire du roman familial, et où ils pensent que ce sont les positions schizo-paranoïde et dépressive du bébé dans sa relation précoce avec la mère qui dominent tout le psychodrame interne. Malgré ces travaux et d'autres tentatives d'interpréter et de dépasser l'inventeur de la psychanalyse, ce que ces psychanalystes devaient continuer à expliquer, c'est la raison pour laquelle ce n'est pas à la mère, mais au père, que Freud a attribué le plus grand poids dans la (dé)structuration de la personnalité psychique du sujet.

L'attitude première des élèves de Lacan qui ont écrit sur Pessoa est toute autre, dans la mesure où ils s'intéresseront peu au papa-maman, et plutôt à *l'inconscient structuré comme un langage*. L'avantage immédiat, c'est qu'il devient possible de déchiffrer conjointement le mystère de la parole dite ou écrite, soit ce qui s'appelait jusqu'alors la *vie* et *l'œuvre* de Pessoa.

Lacan ne connaissait pas, ou, s'il le connaissait[29], il n'a jamais cité Pessoa. Pour cette raison, ses élèves ont mis quelques temps à s'intéresser à l'écrivain portugais. Les premiers qui l'ont fait ont souligné surtout la dimension signifiante de l'œuvre. Presque tous les textes de cette époque ont été écrits par des professeurs brésiliens de littérature[30], qui ne connaissaient pas suffisamment la logique du parcours de Lacan et la pratique de la psychanalyse.

La nouvelle vague de psychanalystes lacaniens qui s'intéressent à Pessoa est différente, car elle s'inspire surtout du principe que le langage est un *appareil de jouissance*[31]. Dans le cadre de l'École Européenne de Psychanalyse, je pourrai citer, à titre d'exemple

de ce nouvel intérêt pour Pessoa, l'article de Paulo Siqueira, intitulé *Pessoa, seul et multiple*[32] ; ou bien les propositions qu'il a avancées dans une conférence à Lausanne, où il a affirmé préférer se placer dans la position d'analysant devant le génie de l'écrivain portugais, dans la mesure où son œuvre l'oblige à ré-analyser certains problèmes de la psychanalyse appliquée à notre siècle, comme celui de l'introduction de l'affect de l'intranquillité, en tant que signal de la crise du sujet moderne face à la montée au zénith du discours de la Science.

LA METAPHORE PATERNELLE

Pour qu'on puisse comprendre pourquoi le « cas Pessoa » excède ce qu'il y a de typique en tout être humain, il convient de commencer par rappeler que le noyau du psychisme que Freud a appelé *complexe d'Œdipe*, une fois qu'il est placé au niveau de la structure de langage de l'inconscient, est une métaphore. La *métaphore paternelle*[33] consiste en la substitution signifiante du *Désir de la Mère* par le *Nom-du-Père* ; et le résultat en est la signification phallique qu'acquiert le sujet comme objet du désir de l'Autre (A) :

Nom-du-Père . Désir de la Mère -> Nom-du-Père (A)

Désir de la Mère signifié au sujet Phallus

Par un souci de simplification de ce que je dirai ensuite, je réduis le *Nom-du-Père* au patronyme Pessôa, et celui de la mère à Maria Madalena, Fernando Pessoa ayant joué très tôt avec ces deux signifiants du *Désir de la Mère* (Vierge et Prostituée). Nous obtenons alors la formule suivante, où F(x) est la fonction phallique ou de la castration :

Pessôa -> Φ (x)

Maria Madalena

La *métaphore paternelle* se déroule normalement pour Fernando Pessôa jusqu'à ses cinq ans, âge où le père meurt et où se produit la séquence traumatisante des pertes que nous avons décrit plus haut.

Le mariage de Maria Madalena avec le Consul João Miguel Rosa va intervenir particulièrement dans la transmission normale du signifiant paternel, d'autant plus que la mère cesse de se référer à son désir pour son premier mari, change de nom et prend le nom de Rosa. *Hic Rosa, hic salta* :

Rosa -> Φ (x)

Maria Madalena

La métaphore de Rosa montre la substitution du pouvoir paternel, symbolisé par le nom et la possession du phallus. Fernando peut, alors, « voir » la sexualité du père céder la place à celle du beau-père, dont les « œuvres » nocturnes ou occultes deviennent visibles dans les nombreuses grossesses de la mère.

Avec cette substitution, c'est aussi la sexualité des Pessôa qui cède sa place à celle des Rosa. Il se trouve que Maria Madalena n'a jamais réussi à faire de Fernando un Rosa, un Rosa intrépide et guerrier, ou du moins militaire, comme l'étaient les hommes de la famille de son nouveau mari, même si ceux-ci n'étaient pas beaucoup dans des casernes mais plutôt dans des carrières diplomatiques ou au lit.

Fernando assumera une fois seulement le nom de Rosa en tant que symbole de la poésie universelle[34]. Ainsi, c'est à travers cette veine poétique que Fernando élira plus tard le frère du beau-père, le général Henrique Rosa, comme compagnon de bohème à Lisbonne et poète (alcoolique) méritant d'être publié dans une anthologie.

La Rose du sacrifice sera aussi présente dans la vie de Fernando Pessôa, à travers la symbolique des *Rose-croix*, et de l'attente du *Cinquième Empire* transmis par une tradition qui remonte au moine calabrais Joaquin de Fiore (XII siècle)[35]. Elle sera également patente dans une personnalité littéraire qui lui est très proche, Álvaro de Campos, quand il affirme *ma croix est en moi*.

Mais revenons à Durban. Dans la maison du beau-père, Fernando est l'unique détenteur du nom Pessôa, ce qui le fixe à une position existentielle et sexuelle semblable à celle de Hamlet[36], avec des effets d'identification mélancolique qu'il a signalé sans cesse à propos du personnage de Shakespeare.

Ce « complexe de Hamlet » permet de comprendre pourquoi dans le vocabulaire de la psychopathologie de l'époque, Fernando Pessoa ne doit pas être considéré comme un *psychotique*. Malgré la peur de la folie qui lui a toujours évoqué l'*hérédité chargée du côté paternel*[37], Pessoa se considérait comme un *hystéro-neurasthénique avec une prédominance de l'élément hystérique dans l'émotivité et de l'élément neurasthénique dans l'intelligence et la volonté*, en d'autres termes, un hystérique avec de forts traits obsessionnels.

Dans les *Pages intimes d'auto-interprétation* il ajoute ceci : *je suis d'un tempérament féminin avec une intelligence masculine. Ma sensibilité et les mouvements qui en découlent, et c'est ce qui constitue le tempérament et son expression, sont ceux d'une femme. Mes facultés de relation – l'intelligence et la volonté, qui est l'intelligence de l'instinct – sont ceux d'un homme.*

Au-delà de ce *tempérament féminin* et cette *intelligence masculine*, il a eu aussi des tendances pédérastes, des angoisses et des phobies, des impulsions sadiques et des états alternant dépression et exaltation, mais n'a jamais eu recours en tant que patient à un spécialiste des maladies mentales[38], et il ne fut jamais hospitalisé ni traité comme un fou d'asile d'aliénés. Comme il n'existe pas de preuves qu'il aurait eu des phénomènes élémentaires psychotiques, en particulier des hallucinations verbales[39], il ne convient pas d'évoquer à son sujet ce qui a été utilisé initialement dans l'enseignement de Lacan pour définir le psychotique, à savoir, la *forclusion* du *Nom-du-Père*[40].

Ce fut la *tuberculose*^[41] qui a rendu vacillante la fonction symbolique (de nomination et de castration) du père réel. La tuberculose n'a pas seulement privé l'enfant de cinq ans du chef de famille et du premier modèle d'identification virile, mais elle a aussi empêché qu'il ait pu représenter un rôle paternel pour son petit frère Jorge. Mais surtout, ce fut la tuberculose qui a provoqué les événements qui ont conduit à la censure du *Nom-du-Père* dans la parole de la mère, facilitant la possession du phallus par cette dernière, puis son passage au Commandant João Miguel Rosa, rival beaucoup plus puissant et inatteignable que João Seabra Pessoa. Fernando n'adoptera pas ici le même comportement que Baudelaire, il ne se révoltera pas contre le mari de la mère, ni n'en viendra à aimer des femmes monstrueuses. Comme Mallarmé, il préférera faire de la vie un Livre, et du reste, littérature.

La mort du père, la perte de l'amour maternel et l'éloignement du Portugal et de sa langue, ont conduit le petit Fernando à se renfermer chaque fois plus dans son monde intérieur, qu'il a peuplé avec des amis et des connaissances irréels, que la lecture de *nouvelles de mystère et d'aventures terrifiantes* l'ont aidé à imaginer. Il s'est ouvert vers l'extérieur uniquement pour faire ses études à la *Convent School* de Durban, études qui seront brillamment encouragées à la *High School* par le *Headmaster* Nicholas, et couronnées ensuite, alors qu'il était élève à la *Commercial School*^[42], par le Prix de dissertation anglaise de la Reine Victoria de l'Université du Cap (1903). Mais son succès en Afrique du Sud en tant qu'élève étranger n'a pas été suffisant pour reconquérir l'exclusivité de l'amour maternel et pour avoir droit à une bourse que lui aurait permis de suivre un Cours Supérieur dans la métropole, Londres, Oxford ou Cambridge. À 17 ans, se sentant de trop dans le « nid de coucou » de Durban, seul, il retourne définitivement à Lisbonne où il va abandonner ses études universitaires, gaspiller un petit héritage^[43], et écrire, par l'intermédiaire de Bernardo Soares, *ma patrie est la langue portugaise*^[44].

Même si j'évoque ces aspects du portrait de l'artiste en jeune homme, je voudrais souligner que c'est surtout au niveau du langage en tant qu'*appareil de jouissance*, en particulier des langues française^[45], anglaise et portugaise, que Fernando Pessoa élaborera sa réponse à la question de la paternité.

L'originalité de son « cas », c'est-à-dire de ce qui lui est chu, est du au fait que la *métaphore paternelle* va céder sa place à une autre, où le signifiant de la loi du désir sera substitué par *Fernando Pessoa* en tant que nom du futur auteur, et la fonction phallique par la fonction de l'écrit ^[46]:

Fernando Pessoa f (écrit)

Maria Madalena

Mais cette substitution exige une explication supplémentaire sur le tour de passe-passe que Fernando fera au destin qui lui avait donné le nom de Pessoa.

Reprenons le problème que pose *Pessoa* (orthographe ancienne), puisque c'est ce signifiant sorti du chapeau du magicien qui explique en grande partie le vide, l'unité et la multiplicité hétéronymique.

Pessoa est le nom de famille qui relie Fernando à son père (mort) et à sa lignée de *nobles et de juifs*. Cette généalogie – que le fils bourgeois tentera de reconstruire avec le blason familial – est importante. Premièrement, à cause de l'important refoulement qui pèse dans la religion juive sur le *Nom-du-Père*, l'interdiction de prononcer le nom de Dieu dans le judaïsme ayant provoqué l'oubli des voyelles de ce nom et la perte de la prononciation des quatre consonnes (Y H V H). À ce refoulement, on doit ajouter la répression des juifs au Portugal, qui furent persécutés, jugés et brûlés par l'Inquisition, ou bien forcés à se convertir au christianisme sous peine d'expulsion. Pessoa est donc un nom de nouveau chrétien, qui porte en soi la forte dépersonnalisation de la personnalité juive, l'annihilation du juif^[47].

Pessoa (personne) est encore un mot portugais qui *s'applique à telle ou telle personne* (à n'importe quelle personne de sexe masculin ou féminin, vivante ou morte), mais aussi à *tout le monde*, c'est-à-dire à la *personne commune à toutes les personnes*.

Comme *personnage et personnalité*, Pessoa vient du latin *persona*, le masque étrusque qui arrive à Rome. Celui-ci est associé à *personare*, parler haut, comme la voix de l'acteur qui devait retentir dans le théâtre antique. En grec, le mot utilisé pour désigner le masque est le même que celui qui signifie le visage, *prosopon*. Dans le masque qui s'attache au visage, il y a donc la *voix* et le *regard*, mais aussi le *vide* qui l'habite et autour duquel il s'est créé. Dans ce cas, c'est *outis*, littéralement *personne*, qui montre le mieux l'envers du masque, le lieu vide qui pourra être occupé, en vertu d'une œuvre de langage, par l'histrionisme hystérique des *dramatis personae* : *je suis la scène vivante où passent divers acteurs jouant diverses pièces*^[48].

Outis est aussi le nom que s'attribue Ulysse – fondateur éponyme de la ville de Lisbonne-*Olisipo*^[49] – dans la caverne de Polyphème, le Cyclope « multi-parlant » et *joli nom pour l'inconscient* (Lacan).

Dans la tradition littéraire portugaise, nous rencontrons une scène identique à celle de *L'Odyssée* dans la pièce *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett, quand Dom João du Portugal, déguisé en pèlerin, répond à celui qui l'interroge sur sa vraie identité qui est *Ninguém* (Personne). Le pèlerin rencontré dans cette scène, privé du signifiant qui le représente pour les autres signifiants, peut seulement laisser retentir la voix de Personne^[50].

Cette ambiguïté fondamentale se trouve présente dans les langues vivantes que Fernando a fréquentées le plus. Ainsi, le mot français *personne*^[51] peut affirmer ou nier le fait personnel. De leur côté, les termes anglais *no one-someone*, *nobody-somebody* indiquent qu'il n'existerait pas une identité ontologique si les corps des êtres parlants ne s'ordonnaient grâce au signifiant un^[52].

En résumé : ce qui complique l'identification idéale et normative au nom propre en tant que *trait unaire*^[53], c'est que le patronyme Pessoa comporte l'équivoque *Aucun/Quelqu'un/N'importe qui*^[54]. C'est cela le principe à partir duquel va finalement s'organiser le *bal masqué* dans lequel le sujet comme *zéro* se déploie jusqu'à *l'infini*^[55].

LA CONSTRUCTION DU NOM D'AUTEUR

Durant les dix années qu'il a passées en Afrique du Sud, ainsi que pendant l'intervalle portugais (1901-1902), Fernando Pessoa va lire et écrire, surtout en anglais et de manière compulsive, sans que cela suffise à faire de lui un auteur avec un nom[56] et ayant droit à la publication. Même si, entre 1903 et 1904, il a une activité intense d'écriture avec la création de personnalité littéraires – Jean Seul, Charles Robert Anon, les frères Alexander et Charles Search –, ce qui ressort surtout à travers ces noms ce sont la Solitude, l'Anonymat, la Recherche.

C'est seulement à Lisbonne qu'il commencera en son propre nom, la « carrière » d'écrivain, pas encore de poète, mais d'essayiste, ou de sociologue, à la manière de Spencer et surtout de Taine. Cela débute dans la revue « saudosiste » *Águia*, en 1912, avec un article sur *La nouvelle poésie portugaise considérée d'un point de vue sociologique*, dans lequel il prophétise la venue pour bientôt d'un *super-Camões*[57].

En 1913, Fernando Pessôa s'essaie au genre théâtral avec le drame statique en prose intitulé *Le marin*. Cette pièce est la première œuvre entièrement achevée, celle qui va alors le consacrer en tant qu'auteur d'une « œuvre complète ». Paradoxalement, c'est aussi cette année que surgit pour la première fois la *cinquième personne*, le *plus-un* qui va permettre au sujet de se compter indéfiniment comme *un-en-moins*[58]. De cette année datent aussi les premiers textes du *Livre de l'intranquillité*.

1914 est l'année où Fernando Pessôa publie dans la revue *Renascença* le poème *Paludes* (écrit le 29 mars 1913), et celle où il va connaître ce qu'il appellera en 1935 le *jour triomphal* de sa vie. Sans avoir réellement perçu à cette époque l'importance de ce qui lui est arrivé, il se divertit pendant toute l'année 1915 avec ses amis de la revue *Orfeu*, avec lesquels il vit la brièveté de la célébrité due au scandale ; mais la maladie de sa mère, le suicide de Sá-Carneiro et la folie de Cunha Dias interfèrent dans ces bouffonneries, le plongeant dans une nouvelle période de *stérilité littéraire*. Ainsi, c'est seulement en 1916 qu'il décide de prouver sa *maturité littéraire* et de publier un premier vrai livre.

Son plus grand succès « littéraire » jusqu'alors a été au Cap et en anglais. Il a pensé qu'il pouvait devenir un auteur dans la langue de Shakespeare, mais les anglais ont refusé de publier ses textes[59]. Il se trouve désormais au Portugal, mais c'est en anglais qu'il souhaite écrire son premier livre. Pourquoi en anglais (comme Pessoa le demande à João Gaspar Simões en 1930), et de quel livre s'agit-il ?

L'anglais a été la langue que Fernando Pessôa a commencée à articuler pendant le drame de son enfance à Durban, qui a formé sa jeune intelligence et l'a ouvert à un érotisme différent (Shakespeare, Whitman, Wild, etc.). L'anglais a continué à être aussi la langue qui lui permettrait d'atteindre plus facilement une renommée internationale. Mais publier durant la Guerre[60], à Lisbonne et à compte d'auteur, un livre de poèmes en anglais, revient à justifier que l'anglais est du chinois pour la majorité des portugais.

Pour comprendre le paradoxe – le poète a besoin de publier quelque chose de si intime qu'il peut seulement être adressé à un lecteur de sa qualité, mais non au grand public[61] –, il faut savoir que le livre *cru et bestial* auquel il était en train de penser – les *Poèmes Anglais* – devait être un cycle de poèmes qui parcourrait le cercle du phénomène amoureux, l'amour homosexuel et hétérosexuel, mais aussi les formes que le sentiment a pris en Grèce, à Rome, dans le chrétienté et dans la modernité. Il ne s'agirait pas d'un cycle vicieux, puisque la répétition du même impliquerait, dans un Empire futur, une différence, un amour nouveau, non plus commandé par *Pan-Eros*, mais par *Anteros* [62]. Le cycle n'a jamais été publié intégralement, mais il suffit de lire les deux premiers poèmes – *Epithalame* (écrit en 1913) et *Antinoüs* (écrit en 1915 et publié en 1928 avec 35 *Sonnets*) – pour voir l'exercice que Pessoa avait repris à cette époque : non seulement la tentative de dépasser la bissexualité du Shakespeare des *Sonnets*, mais aussi de sublimer tout l'*élément obscène* de la nature humaine[63]. Il s'agit de sublimation, non de refoulement, puisque la perversion polymorphe de la sexualité, comme sa satisfaction auto-érotique et asociale sont ici affrontées, exprimées littéralement de la façon plus intense, dans l'espoir de pouvoir réduire la chair à un *caput mortuum*.

Donc, c'est précisément au moment où il est en train de forger son vrai nom d'auteur de livres que Fernando, qui s'appelle par sa filiation Pessôa[64], décide de faire un *changement* important dans sa vie : *retirer l'accent circonflexe* de son nom de famille. Décision cruciale, à laquelle il ajoute le commentaire suivant : *comme je vais publier certaines choses en anglais, je préfère me débarrasser de l'inutile, qui ne peut que me gêner du point de vue international*[65].

Avec ce signifiant nouveau (Pessoa sans accent circonflexe), la métaphore initiale change encore de figure : après le complexe d'Œdipe (Lisbonne 1888-1896) et de Hamlet (Durban 1896-1905), s'affirme le « complexe d'Érostrate » (Lisbonne 1905 - 1914 – 1916 – 1935)[66].

La formule que nous proposons pour le désir d'immortalité symbolisé par ce « complexe » est la suivante :

Pessoa f (écrit)

Rien

Elle montre que la mutilation onomastique du patronyme est aussi une sorte d'(auto)castration, une nouvelle tentative du fils pour devenir père au niveau de l'écriture.

Réduisant de cette façon à rien son histoire, il rêve de devenir un auteur *grand comme le soleil*, un poète sans biographie, ou un prosateur capable de *dresser* à l'intérieur de lui la *métaphore* comme *Réalité absolue*.

OPHELIA

Mais que ce passe-t-il quand, malgré la métaphore de l'auteur, l'Autre sexe doit être maintenu à distance ?

On ne se fait pas d'Hamlet sans casser d'œufs. C'est après la mort de son beau-père (1919) et avant le retour de sa mère à Lisbonne (1920), que Fernando Pessoa se voit confronté à la preuve phallique de la sexualité, à partir du moment où il se déclare, en anglais de pièce de Shakespeare, à celle dont le nom symbolise la part inaccessible de son unique aventure sentimentale, Ophélia[67].

La déclaration d'amour à Ophélia Queiroz va se faire à un moment où le phallus s'échappe, même si Fernando n'arrive pas à rattraper le petit oiseau. Cependant, quand il rencontre Ophélia, il croit qu'elle est la femme qui peut faire de lui *un homme*.

Dona Maria Madalena, qu'il n'a pas vu depuis douze ans, rentre à Lisbonne. Comme le retour du refoulé qui revient avec elle ne peut être pacifique, Fernando cherche quelqu'un pour lui servir de paravent ou pour le soulager un peu de ce poids.

Cela n'empêche pas que, pendant toute la première période de sa relation avec Ophélia, une grande partie de ses préoccupations tournent autour de la recherche d'une maison suffisamment grande où il pourrait vivre avec sa mère, son demi-frère et ses demi-sœurs. Une fois qu'il a trouvée et meublée la maison de la rue Coelho da Rocha, et parce que son impuissance sexuelle persiste, Fernando se rend compte que deux femmes dans sa vie, c'est trop. Aussi, peu de temps après l'arrivée de sa mère à Lisbonne, il décide d'interrompre sa relation amoureuse avec Ophélia. Plus tard, en 1929, lorsque Carlos Queiroz montre à sa tante une photographie prise chez Abel Pereira da Fonseca, ce qui va permettre la reprise inutile de la relation, tout se passe déjà sous le signe du *flagrant délit* du « crime » de sa mère, morte en 1925.

Beaucoup de personnes auraient aimé que ces lettres d'amour à la manière de l'ancien amoureux portugais ne soient jamais sorties de la malle, ou soient brûlées pour ne pas dévoiler l'intimité du grand poète. Cependant, ces ridicules et précieuses lettres ont été rendues publiques, et témoignent merveilleusement bien des sombres stratégies que Fernando a utilisées pour établir un lien avec *Omphalus*, et aussi pour maintenir cette relation secrète aux yeux et aux oreilles des autres.

Les lettres d'amour de Fernando Pessoa nous laissent découvrir son jardin secret, parce que c'est par elles qu'on lit le mieux le *fantasme fondamental* (a & \$) qui surdétermine son *symptôme* en tant que *formation de l'inconscient* ("-\$->©). C'est cette surdétermination de la *Rosa* poétique que je formalise alors dans un mathème en forme de *croix* [68]:

←
"->\$->©
&
a

Le fantasme pessoen est un scénario du type *un enfant est battu*[69], construit autour d'un *rien* angoissant[70], que le sujet tente d'apaiser ou de remplir avec un objet irréel, dénommé plus haut *bébé*, ou *poupée*[71]. Bien que le sujet cherche son objet parce qu'il attend que celui-ci soit doux comme le *miel*, il se révèle *mauvais* comme une *guêpe* qui *pique*. Il devient même de *l'acide sulfurique*, parce qu'il finit par détruire, mordant[72] et frustrant sa bouche de baisers d'amour[73]. Dans cette mise en scène, le bébé peut être joué par Ophélia, par Fernando Pessoa, ou n'importe quel troisième personnage qui déclenche envie et jalousie, tel le *casse-tendresse* Alvaro de Campos[74].

À première vue, la scène paraît répéter quelque chose que Freud décrit à propos de Léonard de Vinci, et que les kleinien ont considéré comme étant la relation précoce au bon/mauvais objet, en ultime instance, un sein que je qualifierais d'*auto-érotique* plutôt que de *maternel*. En effet, c'est parce que c'est l'auto-érotisme qui explique le narcissisme, l'onanisme[75] et le voyeurisme qui proviennent de la phrase fantasmatique *un enfant est battu* par le *père* (Freud), ou par l'action du *signifiant* sur la jouissance du corps sexué pris dans la relation au *Désir de la Mère* (Lacan).

Le danger que représentait le retour de la froideur quotidienne de la mère « africaine », a fait que Fernando a cru momentanément avoir rencontré à Lisbonne la Femme qui le protégerait, lui donnant un peu de chaleur. Mais sa rencontre avec Ophélia a finit par avoir des effets traumatiques, étant donné que la froideur était depuis longtemps cristallisée inconsciemment en lui comme un symptôme d'impuissance[76].

Ainsi, en novembre 1920, se sentant devenir fou comme le jeune prince du Danemark pour ne pouvoir accomplir son désir (sexuel), Fernando se voit obligé de rompre sa brève et pudique relation amoureuse pour une *bonne cause*, en ces termes : *Mon destin appartient à une autre Loi, dont la petite Ophélia ne soupçonne même pas l'existence, et il est de plus en plus soumis à l'obéissance due à des Maîtres qui ne tolèrent ni ne pardonnent*.

Bien qu'il aurait désiré conquérir la place du père et du beau-père dans l'amour maternel, qu'il aurait aimé être un homme véritable face à une femme, Pessoa n'y a jamais réussi. Il tend alors à attribuer la responsabilité de son destin à des Maîtres occultes, ou aux impératifs de son œuvre, en même temps qu'il confesse à Ophélia qu'il lui manque ce qui permet aux personnes d'être normales, ou comme le dit le premier poème *Lisbonne revisitée* d'Álvaro de Campos, *imposable, marié, futile et quotidien*.

Dans la balance de l'existence, Pessoa s'est vu forcé de poser tout les poids sur le plateau de son œuvre[77]. Sur l'autre plateau, une inhibition sexuelle persistante, une affaire commerciale ratée[78] et un manque permanent d'argent, ont témoigné, à leur manière, de son obéissance aux Maîtres cruels qui ne le lâchaient pas ni ne l'excusaient.

LE(S) MAÎTRE(S)

Bien que Pessoa ait associé volontiers à la Quadrature du Cercle de l'Occultisme[79] les Maîtres qui gouvernaient sa vie et son œuvre, son maître le plus mystérieux a été son inconscient.

La nécessité de se référer à un implacable Carré du Cercle peut être éclairée par ce que Lacan explique dans *Kant avec Sade*, à savoir que depuis l'inconscient, une *structure quadriparte*[80] est toujours exigible pour rendre compte de toute organisation ou ordonnance subjective. La matrice de cette structure est celle qui nous est fournie au début de l'enseignement de Lacan par le schéma L :

Dans son auto-gnose, Pessoa a également tenté d'expliquer le *morcellement du moi* dans *l'espace intérieur* à travers l'imagination et la capacité d'irréaliser. En suivant cette indication, nous pouvons nous contenter de situer la *dissociation de la personnalité* dans la *relation imaginaire*[81] du schéma L. Le *drame personnel* résulterait, alors, du fait que Pessoa qui se revoyait narcissiquement identique dans le miroir de *l'autre* (a'), a commencé à voir son *moi* (a) divisé en morceaux quand la glace s'est brisée aux alentours de ses cinq ans.

Mais, comme dans la lettre du 11 décembre à João Gaspar Simões, Pessoa dit aussi être arrivé sans et avec Freud à l'hypothèse du *subconscient*. Rappelons ainsi que le *sujet de l'inconscient*, celui que Lacan finit par écrire S barré (\$), ne se réduit pas au *moi* de la relation duelle.

Bien qu'il existe des jumeaux et des partenaires imaginaires parmi les soixante douze personnages du *théâtre de l'être* que Teresa Rita Lopes a répertorié, la *tendance organique et constante à la dépersonnalisation et à la simulation* doit être envisagée en deçà ou au-delà de la relation spéculaire. En deçà, parce que *ego* et *alter ego* supposent le Sujet (S), dont la substance est marquée dans le schéma L par l'homophonie avec le *Es* de la marmite pulsionnelle freudienne, afin de souligner la jouissance du corps vivant sujet à la rupture de l'homéostasie. C'est cependant au-delà du principe de plaisir qui gouverne l'organisme et le psychisme, que se rencontre l'Autre (A) comme *champ et fonction de la parole et du langage*[82] et *instance de la lettre dans l'inconscient*[83].

Écoutons maintenant ce que dit Pessoa de sa *premier relation inexistante* : *un certain Chevalier de Pas, héros de mes six ans, pour qui j'écrivais des lettres de lui adressées à moi-même [...] Je me souviens avec moins de netteté d'un autre personnage dont le nom, étranger lui aussi, m'échappe, et qui était à propos de je ne sais quoi un rival du Chevalier de Pas*[84].

Le *Chevalier de Pas* s'insère donc dans la quadrature du schéma L : il a un rival imaginaire, - reconnu dans le brouillon d'une lettre à Casais Monteiro comme étant le *Capitaine Thiebaut* -, et il s'inscrit par son nom de *Pas* (le pas du Non ou de la négation signifiante) au lieu de l'Autre (A), d'où le sujet (S) reçoit, sous un mode inversé, le message[85] qu'il envoie à lui-même pour se satisfaire dans son isolement.

Les sens divergents qui convergent dans le signifiant (*Pessoa*) qui identifie le sujet divisé, facilitent plus qu'il n'empêchent la création *ex nihilo* d'un œuvre faites en innombrables noms et personnalités littéraires. Mais le *degré de dépersonnalisation* s'impose seulement d'une manière définitive le jour où surgit le *maître* Caeiro.

Cet adjectif qualificatif mérite ici une attention toute spéciale, puisqu'il renvoie à la structure quaternaire qui réorganise, à la fin des années 60, ce que le schéma L présente au début des années 50, à savoir, la structure des *Discours*. La matrice en est le *Discours du Maître*[86].

impossibilité

∞ -> ©

\$ // a

La mathème reproduit ci-dessus implique que le vrai Maître est l'inconscient structuré comme un langage. Le signifiant (∞) est l'agent qui fonde l'*impossibilité* pour la chaîne signifiante (©) de représenter dans sa totalité la vérité du sujet (\$) dans la mesure où il y a un reste, l'objet (a) perdu, cause du désir issu de la jouissance castrée.

Un tel reste m'amène, à ce point de mon argumentation, à distinguer plus précisément l'image acoustique du *signifiant*, le *nom propre* qui identifie le sujet en le pétrifiant, et la *lettre* qui lui confère à nouveau une vie.

Cette distinction permet de mieux comprendre ce qui s'est passé le 8 mars 1914[87], c'est-à-dire, le *jour triomphal*. Même si l'analyse du manuscrit original par Ivo Castro a montré que tout n'a pas pu survenir en un seul jour, qu'il s'est agi certainement d'une « mise au propre » d'une création littéraire continue et obstinée, l'important est d'extraire la structure de *fiction* de la vérité et jouissance du sujet.

Voici ce que Pessoa raconte le 13 janvier 1935 à Adolfo Casais Monteiro[88]: *Vers 1912, si je ne me trompe (et ce ne pourrait être de beaucoup), l'idée m'est venue d'écrire des poèmes de caractère païens. [...] Un an et demi ou deux ans plus tard, j'eus un jour l'idée de faire une blague à Sá-Carneiro – d'inventer un poète bucolique [...] Je mis plusieurs jours à élaborer le poète, mais ne réussis pas. Un jour où j'avais finalement renoncé – c'était le 8 mars 1914 – je m'approchais d'une haute commode et, prenant une feuille de papier, je me mis à écrire debout, comme je le fais chaque fois que je le peux. Et j'ai écrit trente et quelques poèmes d'affilée, dans une sorte d'extase dont je ne saurai définir la nature. [...] Je débutais par un titre : Le gardeur de troupeau. Et ce qui suivit ce fut l'apparition en moi de quelqu'un, à qui j'ai tout de suite donné le nom d'Alberto Caeiro. Excusez l'absurdité de la phrase : mon maître avait surgi en moi. A tel point que, une fois écrits ces trente et quelques poèmes, je pris une autre feuille de papier et j'écrivis, d'affilée également, les six poèmes qui constituent la Pluie oblique, de Fernando Pessoa. Immédiatement et en entier... Ce fut le retour de Fernando Pessoa Alberto Caeiro à Fernando Pessoa lui seul. Ou mieux, ce fut la réaction de Fernando Pessoa contre son inexistence en tant qu'Alberto Caeiro.*

Alberto Caeiro ainsi apparut, je me mis en devoir – instinctivement et subconsciemment – de lui donner des disciples. J'arrachai à son faux paganisme Ricardo Reis latent, [...] D'un jet, et à la machine à écrire, sans interruption ni correction, jaillit l'Ode triomphale d'Álvaro de Campos – l'Ode qui porte ce titre et l'homme qui a le nom qu'il a. [...] J'ai alors créé une coterie inexistante. [...] et dans tout cela, il me semble que c'est moi, le créateur de tout, qui fus le moins présent.

Il existe dans cette reconstruction tardive du moment d'inspiration dictée par sa Muse, un mouvement d'ascension et de chute. Après plusieurs tentatives ratées, alors qu'il avait renoncé à tout, surgit une subite volonté d'écrire qui l'oblige à se lever. Ensuite, il y a l'expulsion sur le papier d'un jet de lettres qui provoque l'extase et crée de nouvelles voies poétiques[89]. C'est seulement après avoir écrit les premiers poèmes et trouvé leur titre respectif, entraîné par le mouvement précipité et fécond de la lettre, que le nom propre d'Alberto Caeiro vient s'inscrire dans le paysage.

Après son établissement en position dominante[90], Caeiro oblige Fernando Pessoa à retourner à lui-même, mieux, à répondre, sous la forme d'orthonyme[91] (en écrivant les six poèmes de *Pluie oblique*) [92], à l'inexistence provoquée par l'apparition du signifiant maître. Pour conclure, *instinctivement* (pulsionnellement) et *subconsciemment* (inconsciemment), il découvre les disciples qui tournent autour : Ricardo Reis[93], l'hétéronyme[94] le plus proche de sa propre discipline mentale, et Álvaro de Campos[95], le poète à qui il a donné l'émotion que lui-même et la vie n'avaient pas.

L'un des motifs d'intérêt dans cette lettre à Casais Monteiro sur la genèse des hétéronymes, c'est de révéler rétrospectivement l'événement véritable qu'a été l'averse de lettres de 1914, non seulement parce qu'il a obligé Fernando Pessoa à commencer sa séparation d'avec la littérature fin de siècle (« l'accouchement » du *Modernisme* de 1915 s'oppose au *Romantisme, Décadentisme, Saudosisme, Paulisme*, etc.)[96], mais aussi parce qu'il a fait émerger à l'intérieur de lui son *maître*.

Un mélange de souffrance et de plaisir entoure cette nouvelle métaphore, où le nom de Pessoa est cette fois remplacé par celui de Caeiro (et *coterie*) :

Caeiro f (écrit)

?

Cette mystérieuse métaphore[97] disqualifie le sujet psychologique, le *moi* qui tentait encore de faire œuvre dans un nom et dans une seule personne, soulignant simultanément le sujet quadriparti de l'inconscient.

Le surgissement du *maître* fait plus qu'effectuer la *somme des non-mois* synthétisés dans un *moi postiche* ; il organise, en une création plus ou moins inédite[98], la pluralité anarchique des personnages qui sortent de la *vacuole-pessoa*.

C'est-à-dire que la structure des quatre noms majeurs – trois hétéronymes et un orthonyme – de l'art poétique pessoen finit par s'imposer. Alberto Caeiro est le nom qui vient fonctionner à la place de signifiant maître de la nouvelle structure quadripartite.

Comme pour les éléments restants de cette organisation subjective, il sera représenté, dans la *quatrième dimension de l'esprit*[99], par une figure de fiction, un homme simple et peu instruit[100] qui vit au milieu de la *Nature*, écrivant des poèmes païens, plein de dénnotations, qui disent qu'il n'y a aucun sentiment intime, ni aucune métaphysique au niveau de la Chose.

Ricardo Reis est le signifiant du savoir. Il est représenté par le lecteur des signes des maladies soit le médecin, mais aussi par l'érudit qui interprète de manière orthodoxe le *néopaganisme* du maître, et le puriste de la langue dont les réflexions abstraites traduisent de manière elliptique l'art de Caeiro à travers des Odes classiques.

Álvaro de Campos est l'objet à l'intérieur du *Discours du Maître*, objet naturellement artificiel, construit comme un *navire*[101] par l'*ingénieur* qu'est Campos de par sa formation. Cependant, ce n'est pas le génie mécanique et naval, mais l'*orgie bacchique des sensations-en-liberté* dans l'*histoire émotionnelle* du poète futuriste qu'incarne le mieux le reste de jouissance objectal.

Fernando Pessoa est le sujet du maître. C'est lui qui a reconnu le premier Caeiro, qui a réagi et lui a trouvé des disciples. Parce qu'il possède les qualités des trois autres, il sera également le *medium* qui leur donne voix.

Les quatre éléments sont les lettres[102] du *Discours du Maître*, mais aussi des auteurs inédits, ayant un nom propre et une parole singulière. Ils ont des personnalités distinctes, des horoscopes, des manières de sentir et des concepts de vie. Tous communiquent *en famille* ou selon des relations surdéterminées par la structure qui les réunit[103]. Ainsi, la relation rationnelle s'établit plus facilement entre Alberto Caeiro (") et Ricardo Reis (©)[104], la relation émotionnelle entre Caeiro (le maître) et Campos (l'hystérique), et le conflit surgira surtout entre Fernando Pessoa et Álvaro de Campos (traduisant l'incapacité qu'a le sujet du maître d'incorporer l'objet de son fantasme : \$//a).

Les disciples disent que ce qui caractérise Alberto Caeiro, c'est son entière sincérité. Même Camões ment, parce que, quand il pleure *la perte de son âme aimable*, il se sert du vers de dix syllabes de Pétrarque (ou de Virgile). Caeiro est le premier poète qui dit la vérité, étant donné qu'en lui, l'être, la pensée et la sensation sont sur un même *plan d'immanence*[105].

Caeiro est *étonnamment original*, puisqu'il prétend pouvoir se passer du manque que le symbolique introduit dans le réel, alors que les disciples montrent ce que cela contient d'imaginaire. Ils sont également sincères, mais selon le principe du signifiant, principe qui transcende le plan de cet Autre plein qui serait le réel préalable.

Nous voyons comment Fernando Pessoa a réagi immédiatement à son inexistence en tant qu'Alberto Caeiro, c'est-à-dire comment il a interrompu avec sa *Pluie oblique* l'affirmation primaire du signifiant maître.

C'est l'opposition signifiante qui amène une comparaison entre eux et introduit le dualisme des catégories métaphysiques qui conditionnent la perception, l'entendement et la raison. C'est-à-dire que c'est la dimension du signifiant qui introduit l'Autre troué, un *Au-delà-de-Dieu*[106] dont le *Mystère infini* peut seulement être partiellement révélé par la singularité de l'énonciation. De cette manière, chacun des disciples dénonce à sa manière le fait que Caeiro, *le plus grand poète du vingtième siècle*, possède, comme eux, *l'art de feindre*.

*Feindre est le propre du poète
Il feint si complètement
Qu'il en arrive à feindre qu'est douleur
La douleur qu'il ressent vraiment.*

LE SYMPTÔME DES PESSOA

L'apparition du maître a été un véritable événement dans la vie de l'œuvre poétique de Fernando Pessoa. Cependant, la *descente* (déjà visible chez l'auteur *malade et absent* des *Poèmes désassemblés*) et la disparition prématurée d'Alberto Caeiro, décédé de *tuberculose*, montrent que la terrible épidémie[107] fait également échouer la métaphore du *maître*.

En ce sens, Caeiro est un *maître* ou un *chef* doublement raté. Sa pensée, défendue par le philosophe continuateur António Mora, débouche sur l'impossibilité logique d'aborder la Chose-en-soi sans l'*a priori* du signifiant. Et, en tant que poète, Caeiro énumère tautologiquement les choses, mais elles ne sont pas supposées avoir un nom ni faire parler.

Au-delà de ce nominalisme inavoué, le réalisme bucolique qu'il oppose à Mário de Sá-Carneiro renvoie à des fantasmes esthétiques du dix-neuvième siècle. Si l'*Intersectionisme* (ou *Cubisme littéraire*) de *Pluie oblique* de Fernando Pessoa a beaucoup mouillé les *troupeaux*[108] du *berger*Caeiro, c'est Álvaro de Campos (a), et non le maître ("), qui représente le mieux la poésie qui conquiert le vingtième siècle.

Comme toujours chez Pessoa, ce nouvel échec peut être envisagé comme une *maladie* ou un *privilege*. D'un côté, la mort du père et du maître révèlent que, derrière l'histoire des *hétéronymes*, existe la jouissance de celui qui s'identifie à la *mère qui leur a donné le jour*[109]. Mais, d'un autre côté, on peut comprendre que, même sans père ni maître, la *terreur sans nom* peut se transformer en *toute une littérature*.

Au niveau de la reconstruction « psychobiographique », on peut suspecter que les accouchements répétés de sa mère ont impressionné profondément le petit Fernando, de même que les morts d'enfants à l'intérieur de l'espace domestique (disparition de son frère Jorge au Portugal, de sa demi-sœur Madalena Henriqueta en Afrique du Sud et, peu de temps après son retour à Lisbonne, de l'autre de ses demi-sœurs, Maria Clara). Devant le mystère du désir et de la jouissance de l'Autre, Fernando a pu certainement déduire que l'activité sexuelle de sa mère était tournée, au-delà de Pessoa et de Rosa, de la mort et de la vie, vers la pro-création en série.

Le *néant* – que le poète a comparé un jour au *ventre omnimaterne*[110] – montre, alors, son ambivalence : tantôt il peut stimuler chez l'impuissant le fantasme de retour dans le ventre ou le sein maternel[111], tantôt il peut se transformer en principe générateur.

Nous rencontrons une figure extrême du premier *Néant*, dans fantasme d'être Tenancière de Harem, ou bien d'être la Femme de tous les excès. Une figure plus légère, se trouve dans l'identification avec Maria José – l'invalides tuberculeuse, auteur hétéronyme d'une lettre qui n'est jamais parvenue à son destinataire[112] – illustre l'incapacité physique de réalisation de l'amour au féminin.

Malgré la conscience de cette impuissance, l'identification inconsciente à une mère qui a donné jour à des êtres capables de survivre et de faire une œuvre sous différents noms a impulsé certainement la volonté de créer du fils. En contrepartie, cela a provoqué le réveil de symptômes graves qui ressemblent souvent à ceux de la psychose.

Même si Pessoa n'a pas été psychotique, il a eu la lucidité de se savoir un fou qui n'a pas eu besoin d'asile d'aliéné. La différence que j'établis maintenant entre psychose et folie n'est pas un simple jeu de mots, mais une manière de faire entendre qu'il n'existe pas seulement la *forclusion restreinte* du *Nom-du-Père* (condition essentielle de la psychose), mais aussi la *forclusion généralisée*, ou le *non rapport sexuel*[113], c'est-à-dire la substitution de l'Éternel Féminin par liens sociaux des *Discours*, ou par la pratique solitaire de la *lettre*.

Même si tout le monde délire parce qu'on ne peut faire Un avec l'Autre, il y a ceux qui sont dupés par le *complexe d'Œdipe*, et ceux qui ne se laissent pas tromper par les semblants. Pessoa a fini par faire partie des ces derniers, de ceux qui savent que l'Autre sexe est un symptôme ou un ravage, donc qui ne croient plus en l'amour que le changement de *Discours* tente de placer au lieu de l'impossible rapport sexuel [114].

Pour comprendre comment la littérature a été le complément de cette extrême lucidité, il est nécessaire de dépasser maintenant les classifications psychopathologiques et d'aborder ce que Lacan nomme le *sinthome*.

À propos d'une autre sommité des Lettres, James Joyce, Lacan a été amené à introduire le terme de *sinthome*[115] dans la psychanalyse pour expliquer que le symptôme avec lequel l'analyste à affaire n'est pas uniquement une formation du fantasme du désir inconscient, incestueux et parricide, mais aussi une manière qu'a chacun de savoir faire avec la folie fondamentale de l'être humain[116], ou d'utiliser sa liberté à des fins extraordinaires, comme celle qui consiste à s'effacer, pour laisser inscrire à cette place des traits indélébiles, dont la lecture peut permettre ensuite de créer des liens sociaux (politiques, métaphysiques, esthétiques, éthiques, etc.)

Au niveau de la topologie de la jouissance développé par Lacan, le sinthome (**S**) est un quatrième rond, capable de nouer de manière borroméenne[117] les dit-mensions constituantes de la réalité psychique de LOM[118] : le Réel (**R**), le Symbolique (**S**) et l'Imaginaire (**I**).

Ces trois derniers registres peuvent être dénoués entre eux comme cela se passe dans la dite *schizophrénie*. Quand ils sont liés de manière borroméenne, nous avons la personnalité paranoïaque, qui est normalement celle de ceux qui voient un Maître en chair et

en os[119] là où il y a seulement la prévalence du signifiant sur le sujet (de l'inconscient). Le sinthome est uniquement identifiable comme tel quand les trois ronds qui sont libres réussissent à s'attacher en un nœud borroméen à quatre. Cela permet de donner une consistance topo-logique au *rien* d'où émergent tous les nouages et les dénouements. Il serre ainsi, dans un vide désormais central, l'unique noyau de jouissance qu'on peut élaborer discursivement : l'objet que Lacan écrit (a).

Il est nécessaire de savoir que le quatrième nœud peut échouer une ou plusieurs fois, c'est la raison pour laquelle il doit être sans cesse renoué. Ainsi, c'est l'incessante identification du sujet au nœud de son *sinthome* qui lui permet de savoir s'y prendre avec les perturbations provoquées au niveau du corps propre par la *jouissance de l'Autre barré*, la *jouissance phallique* et le *sens joui* (ou *jouis-sens*), comme nous pouvons le voir dans la figure topologique suivante[120] :

Or, après la mort du maître et la disparition de la métaphore du sujet de l'inconscient, nous pouvons dire que *Pessoa-le-sinthome* n'a pas cessé d'essayer d'attacher, à l'aide des voies détournés sur lesquels on écrit juste, ce qui une fois de plus c'était détaché[121].

Cependant, les hétéronymes qui apparaissent ou réapparaissent après la mort du maître, y compris son *ghost* (malgré la fiction ultérieure qui situe sa mort en 1915, Caeiro réapparaît en 1919 pour signer une série de poèmes), montrent que la plupart de ces tentatives de faire nœud échouent, tant au niveau de l'art que de la vie, comme c'est le cas de Pessoa-l'amoureux.

Parce que rien ne pouvait garantir qu'il ne deviendrait pas fou, Pessoa a cherché pendant longtemps à réunir le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire dans une *imago* du Grand Tout. Cette recherche lui a fait prendre des chemins quelque peu obscurs, comme ceux de la magie, de la mystique et de l'alchimie.

Si la magie en général peut inclure des pratiques comme le spiritisme, la magie orphique renvoie à l'antique foi en l'entité appelée *Logos*, croyance qui convient plus au poète, que les latins désignaient du terme de *Vates*, voyant et devin, dans la mesure où son acte serait conforme à la propre essence du langage, qui consisterait à s'approprier de la chose qu'il nomme. Nous pouvons rencontrer le mysticisme dans le saudosisme de Teixeira de Pascoaes, ainsi que dans le nationalisme messianique que Pessoa a repris à l'âge de 17 ans à Lisbonne. Le chemin alchimique est le plus mystérieux : Pessoa a dit à Casais Monteiro qu'il engage la transmutation de la personnalité qui *prépare* ce chemin. Cependant, dans un fragment sur le génie de Goethe daté de 1932, il distingue quatre phases du processus alchimique appliqué à la création : la *putréfaction* (pourrissement des sensations indifférentes), l'*albification* (blanchissement des pages de la mémoire), la *rubification* (signature des produits de l'imagination littéraire) et la *sublimation* (artistique).

La parodie de l'imitation du Christ[122], la Théosophie, l'Hermétisme, la Kabbale, la Numérologie, la Loge Maçonnique, les rituels Rosicruciens et ceux des Templiers montrent également la désorientation de Pessoa. Aussi bien les hétéronymes révélés par communication médiumnique (Wardour, J.M. Hyslop, Vadooisf, etc.), que l'auteur ésotérique Raphael Baldaya, sont des modalités plus ou moins ratées du nœud.

Le plus intéressant, c'est le nœud que Pessoa l'Astrologue a tenté de nouer lors de sa rocambolesque aventure avec *Maître Therion*, c'est-à-dire le Mage anglais Aleister Crowley. Effectivement, en soutenant, mettant en scène et faisant de fausses déclarations à la police sur la mystérieuse disparition de la *Bête 666* (celle de l'Apocalypse) dans la *Boca do Inferno (Entrée de l'Enfer)*, Pessoa Crowley a réussi à faire bien plus qu'écrire une nouvelle policière dans la monotonie de sa vie quotidienne, étant donné qu'il a pris le risque d'être « prisonnier » de son diabolique sinthome[123].

Quant à *Message* – le livre de poèmes que Pessoa a publié en portugais à la fin de sa vie et qui lui a valu un prix du Secrétaire de la Propagande Nationale de l'État Nouveau en 1934 – il vient montrer comment le Portugal mythico-hétéronyme a servi de béquille au Fernando Pessoa qui est retourné dans sa patrie en 1907.

Ce volume est normalement considéré comme un livre patriote et messianique[124], mais on peut aussi y lire l'amour maternel que l'enfant de six ans a superposé à celui de sa terre natale[125].

Le titre *Message* est un pléonasme composé à partir du vers latin *Mens agit molem, l'esprit (du fils) meut la matière* (maternelle). La première partie, *Blason*, est symbolisée par *bellum sine bello, la guerre sans la guerre*, qui indique le manque de rival paternel, suivi de la fuite face au puissant beau-père. La deuxième partie, *Mer portugaise*, parle de la *possessio maris*, de la *possession de la mer* (au lieu de la mère). La troisième partie, *Le Roi Caché*, est symbolisée par *Pax in Excelsis*, une *Paix au plus haut des Cieux*, où on peut lire le refoulement de la phrase biblique et le sentiment du manque de Gloire dans ce monde.

Poème de toute une vie, *Message* raconte l'histoire glorieuse du Portugal, son mythe fondateur, son symbolisme et ses héros, mais aussi comment l'Europe a perdu son vrai visage par la décadence et l'intranquillité politique d'une nation qui se retrouvait *sans roi ni loi*. Pour changer cette situation, la parole du poète place le sceau messianique sur Dom Sébastien *le Désiré*, roi disparu le 4 août 1578 à Alcácer-Quibir. Il relance, à partir du sébastianisme, le défi du *Cinquième Empire*, légende qui s'enracine dans l'interprétation donnée par le prophète Daniel au songe de Nabuchodonosor : le royaume des Cieux à établir sur la terre sous le signe de la Croix. Influencé depuis l'enfance par un passage de *l'empereur de la langue portugaise* (le Père António Vieira) sur le temple de Salomon, Pessoa développe l'idée que *c'est l'Heure* de réaliser, pour la race lusitanienne, son idéal spirituel.

Mais la renaissance attendue de l'Empire *subordonné à l'esprit défini par la langue portugaise* se confond souvent avec une formulation politique très différente. Observateur mécontent de ce qui se passait au Portugal et en Europe, Pessoa va voir dans le *Président-roi* Sidónio Paes, un père, dans le dictateur Salazar, un succédané de Dom Sébastien, et en lui-même, un *super-Camões* qui pourrait amener la culture portugaise à dominer le monde. Si nous ne prenons pas en compte la renommée internationale conquise ultérieurement par le poète, nous pouvons conclure en paraphrasant les dernières paroles de son *Message*, que tout le reste n'est qu'un *désir lointain* qui *pleure tout proche*.

En s'investissant uniquement dans l'action politico-sociale par l'intermédiaire de la parole orale et écrite, c'est surtout une relation singulière avec la langue *patrie*[126] qui sera explicitement revendiqué dans un célèbre passage du *Livre de l'intranquillité* sur le *goût de d'enfiler les mots* : *Il me serait totalement indifférent qu'on prenne ou qu'on envahisse le Portugal, à condition qu'on ne me cause pas d'ennuis, à moi personnellement. Mais j'éprouve de la haine, une haine véritable [...] non pas contre les gens qui*

écrivent mal le portugais, qui ignorent la syntaxe ou qui écrivent selon l'orthographe simplifiée, mais bien contre la page mal écrite, que je déteste comme une personne réelle[127].

Le *Livre de l'intranquillité* est commencé après son retour à Lisbonne et est laissé inachevé à l'heure de sa mort. À peine douze de ses cinq cent vingt fragments ont été publiés du vivant de Pessoa, et personne ne pouvait soupçonner leur réelle importance. Ainsi, c'est seulement quand ce livre est sorti de la malle pour être édité en 1982 par Teresa Sobral Cunha, quarante sept ans après la mort du poète, qu'on a pu se rendre compte de la valeur de cette œuvre majeure en prose. C'est ce *Livre* – qui a réalisé à titre posthume le désir d'être lu au-delà de l'Europe – qu'il me revient de présenter ici comme le nœud le plus réussi de tous[128].

La vie et l'œuvre de Pessoa sont riches et pleines de facettes. Cependant, si la pensée occultiste tend à rester occulte, l'amour concerne surtout les amoureux, et le *Message*, le Portugal ; ainsi, c'est uniquement le *Livre de l'intranquillité* qui vise l'Universel, ou plutôt le réel, car l'Universel est pas-tout, car, comme disait déjà Caeiro, *la Nature est une partie sans un tout*.

L'amour, la politique, le commerce, la poésie hétéronyme sont normalement accompagnés de l'Autre (A). C'est dans le *Livre* que nous rencontrons le *sinthome* dans sa solitude radicale.

Voici comment le *Livre* présente l'Autre qui n'existe pas : *je suis né en un temps où la majorité des jeunes gens avait perdu la foi en Dieu, pour la même raison que leurs ancêtres la possédaient. – sans savoir pourquoi. [...] la majorité de ces jeunes gens choisit alors l'Humanité comme succédané de Dieu. [...] ne sachant pas croire en Dieu, et ne pouvant croire en une simple somme d'animaux, je restai [...] à cette distance de tout que l'on appelle communément Décadence. La décadence, c'est la perte totale de l'inconscience ; car l'inconscience est le fondement de la vie.[...] Lorsque est née la génération à laquelle j'appartiens, j'ai découvert le monde sans aucun appuis [...] nous naissons déjà plein d'angoisse métaphysique, plein d'angoisse morale, plein d'intranquillité politique. Ivres de formulations étrangères, des simples processus de la rationalité et de la science, les générations qui nous ont précédées ébranleront tous les fondements de la foi chrétienne [...] de choc des doctrines, il n'est resté que la certitude de personne, et la douleur de ne pas avoir de certitude [...] nous sommes restés alors livrés à notre propre sort [...] nous nous retrouvons, navigant sans l'idée du port qui devrait nous accueillir. Nous reproduisons ainsi l'aventurière devise des argonautes : naviguer est nécessaire, vivre n'est pas nécessaire[129].*

Cette solitude du *sinthome*, résultat de la décadence de la civilisation et de l'intranquillité politique, doit aussi se référer à deux passages apparemment contradictoires du *Livre*[130].

Peut-être plus que tout autre, le texte du *Livre* est loin d'être définitivement fixé. Jusqu'ici, j'ai utilisé une édition populaire (celle du Círculo de Leitores), mais maintenant je dois renvoyer le lecteur à d'autres éditions plus érudites (en particulier celle de Assírio & Alvim, traduite en français chez Christian Bourgois), pour qu'il puisse contrôler au moins l'ordre chronologique et structural des fragments que je cite.

Bien que le *Livre* accompagne la création qui s'étend tout au long de la vie littéraire de Pessoa et intègre les acquis de *Paludes*, du *Marin*, du Maître et des disciples, d'*Orfeu*, etc., l'absence d'une formulation pour le mystère, la froideur de l'amour, le manque de reconnaissance et le mal d'exister réapparaissent à la fin. Une note datée du 5 avril 1933 mentionne : *la douleur d'ignorer ce qu'est le mystère du monde, douleur de ne pas être aimé, la douleur de subir leur injustice, la douleur de sentir la vie peser sur nous de tout son poids[131].* Un passage comme celui-ci permet de conclure que l'auto-interprétation et l'œuvre littéraire n'ont pas altéré essentiellement la relation du sujet avec ses formations de compromis symptomatiques.

Mais, dans un autre passage, nous pouvons lire ceci : *ce n'est pas la mort que je veux, ni la vie : c'est cette autre chose qui luit au fond de mon désir angoissé comme un diamant imaginé au fond d'une caverne dans laquelle on ne peut descendre[132].* Même si on continue à ne pas avoir de formule pour le *mystère d'exister*, il est suggéré ici qu'on sait qu'il consiste en une *chose* qui est au-delà de la mort et de la vie, sans laquelle il n'y a pas de rédemption de l'existence. Alors, ce *qui luit* dans la *caverne dans laquelle on ne peut descendre*, le joyau précieux qui est au *fond du désir angoissé*, n'est pas autre chose que l'objet structurellement perdu qui cause le désir[133].

Un passage daté du 10 avril 1930 le confirme et indique que : *je cherche, à tâtons, un objet caché je ne sais où, et personne ne m'a dit ce qu'il était. Au moins jusqu'à cette date, le sujet continue à être désorienté, étant donné qu'il recherche l'objet inconscient et n'admet pas psychiquement sa perte.*

C'est cet objet caché qui *intranquillise*[134] le désir et déclenche l'écriture du *Livre* durant les années 20. En 1930, il continue alors à ne pas avoir de tranquillité. Où le trouver ? Dans deux des derniers poèmes (20/07/1935) nous pouvons lire ceci : *Désormais je suis tranquille. Désormais je n'attends rien[135].*

Ici, il y a déjà comme une acceptation de la perte. Mais quel est le sens donner à ce *rien* ?

Comme nous l'avons écrit plus haut, le *Rien* chez Pessoa est ambigu : il peut être un objet d'angoisse conduisant au suicide (ce qui se réalise seulement chez Alves, le baron de Teive et Vincente Guedes), il peut se transformer en vide (création *ex nihilo*), mais il peut aussi être le nom de l'acceptation de la perte constituante.

Un des derniers fragments du *Livre* montre le *Rien* comme l'objectif de la dépersonnalisation ou de la destitution subjective : *Rien sauf l'espoir que tout ne soit que le rien, et par conséquent, que le rien soit tout[136].*

Mais pour comprendre comment opère l'écriture pessoenne à propos de ce désir de perte, je mets en série quelqu'un des oxymores métaphysiques, anthropologiques et logico-mathématiques du texte :

Rien	Tout
Personne	Quelqu'un
Zéro	Infini

Commentant le Rien et le Tout dans *Message*, Jakobson écrit : *Nada* « rien », *totalité négative*, se trouve opposé à *tudo*, « tout », *totalité positive*, et ces deux *quantificateurs totalisants* sont opposés, à leur tour, à un *quantificateur parcellant*, *metade*, « moitié », et le contraste des deux genres, le masculin de *nada* et *tudo* en face du féminin de *metade*, vient renforcer cette opposition[137].

Jakobson a vu dans *moitié* – *quantificateur partialisant* propre au genre féminin[138] – ce qui permet de concilier dialectiquement les extrêmes. Toutefois, ce qui se trouve entre le *Rien* et le *Tout*, c'est l'*intervalle* du sujet, et la *jouissance du manque*.

C'est cette fonction peu dialectique de la *moitié* qui nous permet de trouver les noms de la *passerelle*[139] qui se trouve entre les oxymores cités :

<i>Rien</i>	<i>Moitié</i>	<i>Tout</i>
<i>Personne</i>	<i>Beaucoup</i>	<i>Quelqu'un</i>
<i>Zéro</i>	<i>Nombre</i>	<i>Infini</i>

La répétition de la coupure entre le *Tout* et le *Rien* est aussi ce qui caractérise par excellence l'écriture du *Livre de l'intranquillité*, faite de *fragments, fragments, fragments*[140].

À ce niveau, le *Livre* n'est rien d'autre que la résonance rythmique de l'*intervalle douloureux* de l'articulation du sujet[141]. Mais pourquoi le conçoit-il aussi comme un *entrepôt publié de l'impublishable*, ou rêve-t-il de se publier ? Réponse : *se publier* – *socialisation de soi-même*[142]. Cela ne signifie pas seulement que l'auteur veut donner du travail au typographe et des bénéfices à l'éditeur, mais que c'est lorsque le livre est publié qu'il devient réellement un objet de valeur (d'échange, d'usage ou de jouissance).

C'est ainsi que l'écriture solitaire du *sinthome* vise à construire un nouveau lien social, par exemple, un *Autre* qui lui permette d'exister comme (ce qui) manque dans la Littérature Universelle.

Au départ, le *Livre* fonctionne comme un *réceptacle* pour les *rebut*s de l'écriture. Mais à mesure que les *déchets* s'accumulent, sédimente dans l'égout une sorte de pierre précieuse brute, qui commence à être polie avec un soin extrême qui devient parfois exclusif. C'est justement le recyclage littéral de ces déchets qui finit par faire du *Livre* le plus *beau et inutile* des diamants littéraires.

Les rets du texte avec lesquels il essaie d'attraper le *Rien* sont tissés comme l'écheveau *multicolore* et enchevêtré de la vie. Et, au niveau de son contenu, le texte se caractérise par une *divagation* et une *logique désordonnée* qui ne cherche pas à raconter une histoire linéaire et achevée. Car ce n'est pas cela qui l'intéresse puisque le *Livre* n'est pas une tentative de donner un sens à l'histoire, mais de réduire le sens à son chiffre (zéro).

L'auteur du *Livre* comme œuvre ultime n'est pas un *Moi* : c'est la lettre qui dicte un fois de plus ses desseins au *corps* comme lieu où viennent coexister rétroactivement les quatre autres dimensions.

Le premier recueil de textes est signé Fernando Pessoa. Mais rapidement le *Livre* devient un journal intime et romancé où chaque état d'âme, comme le prétend Amiel, est un paysage. Il est alors attribué à Vicente Guedes, traducteur et conteur de l'imprimerie *Ibis*. Après le suicide de ce dernier, il passe le relais à Fernando Pessoa qui le remet à son tour à Bernardo Soares, aide-comptable à Lisbonne, qui imprime au *Livre* la *cadence musicale* du grand lyrisme métaphysique, en même temps qu'il raconte son autobiographie sans événements. *Si je ne dis rien*, affirme Soares, *c'est que rien ne doit se dire*.

Figure dite *étranger à moi-même*, Bernardo Soares, bien qu'il ait quelques ressemblances signalées avec le baron de Teive, Vicente Guedes et le vieux Álvaro de Campos, est presque toujours confondu avec Fernando Pessoa : quelqu'un qui s'efforce de gagner sa vie dans des bureaux à Lisbonne, se promène dans la Baixa et qui se livre dès qu'il le peut à l'écriture. C'est Pessoa lui-même qui dit que Soares est lui moins quelque chose, *le raisonnement et l'affectivité*. Mais, de soustraction en mutilation, voici ce que Soares finit par écrire : *je n'ai aucune idée de moi-même ; pas même celle qui consiste en une absence de moi-même*.

Si chaque être de la fiction pessoenne représente à sa manière une configuration du *kaléidoscope*, on pourrait dire que Soares est le degré zéro de ces figures, le *rien* où s'accroche le noyau inscriptible de la jouissance du *sinthome*. D'un autre côté, il est la vraie cinquième personne (*pessoa*), ce qui reste quand on cesse de feindre, d'être poète, ou quand la prose laisse transparaître que *tout* s'imagine, s'origine dans la transfiguration du sentiment d'être *rien*[143].

Pendant que les métaphores poétiques de Pessoa pré et ortho-hétéronyme, Caeiro, Reis e Campos ajoutent un peu de sens au non-sens revendiqué par Caeiro[144], la prose du semi-hétéronyme Soares va déplacer métonymiquement le *cogito sensible*[145] jusqu'au *maelström noir* : *vaste vertige tournoyant autour du vide, mouvement d'océan infini, autour d'un trou dans du rien [dont] je suis le centre qui n'existe pas, ci ce n'est par une géométrie de l'abîme, je suis ce rien autour duquel ce mouvement tournoie [...] le centre de tout avec du rien tout autour*[146].

Ce tourbillon de *rien* est approché de différentes manières dans le *Livre*. Par exemple, le narrateur parle de lui-même comme d'un *amant visuel*[147]. Il ne s'agit pas alors de voir *le policier comme Dieu le voit*[148], mais de présenter l'être diaphane (*Só ares* c'est-à-dire *seulement airs*) condensé dans le *regard* d'où il se voit comme *personne*[149].

C'est à partir du même vide ontologique que Soares confie l'imagination à l'écriture. Il affirme que cela est plus fort que son *Moi*, ou qu'il écrit sans le vouloir, pour oublier et parfois pour se trahir. Cependant, c'est dans le champ de la lettre que son être vide prend consistance, venant presque coïncider avec le corps propre des mots (*je suis, en grande partie, la prose même que j'écris*). Pratiquement, parce qu'il y a, encore, la satisfaction plus littérale que littéraire que ça lui procure.

Ce qui enchante Soares dans la mer des lettres, c'est le délice de la perte de soi, l'abandon au mouvement des *paroles* qui *s'amuse*nt, des *phrases sans sens, écoulements morbides, dans une fluidité d'eau croupie, dont les vagues se mêlent et se confondent, devenant toujours autres*.

Si le Père António Vieira l'aide au début à sortir de ce bain amniotique de la langue, c'est cependant le *rien* où se situent les dites vagues qui lui permet de laisser passer par son vide les phrases fortes, capables d'insurrection contre la *page mal*

écrite, subversion esthétique qui conduit à l'unique éthique qui vaille, celle du *bien-dire*[\[150\]](#).

C'est toujours à sa façon que Soares essaie son propre goût de bien-dire. Le style c'est l'homme, et Soares se sait un homme seul. Non pas qu'il ait été seul, puisqu'il a son *patron Vasques, Moreira*, et aussi le *Gange* qui passe dans la rue des Douradores[\[151\]](#). Sa solitude est différente, c'est celle des *fous d'aujourd'hui* qui seront les *génies de demain*.

Cette solitude entre autres[\[152\]](#) réussit à transformer son *foyer*, Lisbonne, en un symbole du monde. Et, en même temps que la traversée par Soares de sa ville fantasmagique la rend mythique[\[153\]](#), le *zigzag* du *principe d'amour* montre l'exil du rapport sexuel comme un *insigne*[\[154\]](#) de la jouissance du contemporain : *l'individu, dans sa propre solitude, est l'unique à sentir*.

C'est sur ce point que Soares peut dire plus au psychanalyste d'aujourd'hui, étant donné qu'il est un non-dupe qui erre dans un univers sans mère ni père[\[155\]](#), qui peut aller de mal en pire, parce que Dieu et l'Humanité ont déserté et que le pacte scientifique avec le Diable devient une menace.

LA MERVEILLE

Après la mort de sa mère en 1925, Fernando Pessoa continue à rechercher un père. Persuadé qu'on a besoin d'une main de fer pour s'opposer à la pseudo-démocratie, il écrit la *Défense et justification de la dictature militaire au Portugal*, tout de suite après le coup d'état du 28 mai 1926 qui amène Salazar aux Finances du pays en 1928[\[156\]](#).

Mais ce qui le gêne plus personnellement, c'est le manque de fils, c'est-à-dire de livres publiés et reconnus. L'espoir est arrivé cette fois-ci grâce à un journal d'art et de critique édité par l'Imprimerie de l'Université de Coimbra. Dans le numéro 3 de cette revue qui devient le second organe du Modernisme portugais, José Régio publie un article sur la *Génération moderniste*, où Fernando Pessoa fait pour la première fois son apparition comme *maître*[\[157\]](#).

Le voici finalement Maître pour les autres, idéalisé par une jeunesse prometteuse, parmi laquelle se trouve aussi celui dont nous avons dit au début qu'il va remplir le rôle de son *impossible analyste*[\[158\]](#). Il commence alors la dernière tentative de réunir à l'intention de João Gaspar Simões tous les fragments dispersés et de donner une identité littéraire à son œuvre[\[159\]](#).

Mais l'*exécuteur* de l'œuvre continuait, presque anonyme, et tout cela restait hautement condensé en peu de textes venus au jour[\[160\]](#). C'est certain que, en dehors du *Livre*, il y avait aussi dans une autre malle beaucoup de poèmes et d'écrits en prose, de notes, de lettres, d'essais, de contes, de systèmes religieux et métaphysiques, de préceptes esthétiques, de théories politiques, de romans policiers, mais éparpillés, mis dans des chemises, ou dispersés sur des factures, de vieux agendas et d'autres morceaux de papier trouvés ici ou là quand l'inspiration surgissait. La tâche de réviser, classer et inventorier le trésor qui est venu habiter le *Rien* était immense, herculéenne. Pessoa n'avait pas d'espace, ni de temps, ni de moyens pour en venir à bout. Il lui manquait des forces, son âme était tourmentée et son corps fragilisé par la maladie et l'alcool. Une colique hépatique finit, semble-t-il, par l'emporter le 30 novembre 1935.

Pessoa a vécu en rêvant d'être le nouveau poète du Portugal, il a écrit *Érostrate* pour éclaircir les conditions de la possibilité d'une célébrité future, et sa dernière phrase en anglais : *I know not what tomorrow will bring*. De manière posthume, Jorge Luís Borges, Octavio Paz et Roman Jakobson ont annoncé avec plus d'effet que d'autres la sanctification[\[161\]](#) à laquelle on a pu assister pendant les commémorations du centenaire de sa naissance en 1998.

Tant d'acclamations sont suffisantes pour montrer que l'art de Pessoa n'a pas besoin de science ni de commentaires pour être digne d'éloges. C'est la raison pour laquelle mes propositions ont laissé son art de côté, sans reprendre le vieux projet psychobiographique de João Gaspar Simões, ni se lancer dans la tâche impossible de psychanalyser un poète et prosateur disparu depuis plus de soixante ans.

Disons que mes notes sur les conditions de fonctionnement du créateur et sur la structure pentagonale de l'œuvre se sont limitées à situer quelques uns des phénomènes énigmatiques de l'(a)me de Pessoa – celle qu'il disait trop grande pour tenir dans un *moi* – au niveau de la fonction de la lettre dans le champ et la fiction de la parole et du langage.

Pour le reste, je me contente, pour l'instant, de citer les vers suivant du *Faust* :

Merveille de l'inconscient !

En rêve, j'ai créé des rêves.

Et le monde étonné ressent

La beauté de ce que je lui ai donné

[\[1\]](#) AAVV, *Pessoa, la malle des inédits* in Nunciis, Courrier de l'École Européenne de Psychanalyse-Développement, (Hors-Série), EEP, Paris, Juin 2001.

[\[2\]](#) Un instructif débat sur Pessoa avec Alain Abelhauser, Françoise Labridy, Laurent Ottavi et Serge Cottet a commencé lors de la soutenance de ma thèse de doctorat de psychologie (Rennes II-Haute Bretagne, janvier 2002).

[\[3\]](#) Teixeira Luís Filipe, *Obras de António Mora, de Fernando Pessoa : Edição e Estudo*. Thèse de Doctorat en Études Portugaises pour la Faculté de Sciences Sociales et Humaines de l'Université Nova de Lisbonne, sous l'orientation d'Yvette K. Centeno et de

Luiz Fagundes Duarte. L'œuvre d'Antônio Mora sera bientôt éditée par Luís Filipe Teixeira par Imprensa Nacional - Casa da Moeda, col. Série Maior (dans le cadre de l'Équipe Pessoa dirigée par Ivo Castro).

[4] Titre d'un poème publié en 1926, qui se termine de cette façon : *Il gît mort et pourri / Le petit de sa maman. in Pessoa Fernando, Cancioneiro*, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 90.

[5] Fernando Pessoa, *Pessoa en personne, lettres et documents*, Paris, Éditions de la Différence, 1986, p.272 et sq.

[6] João Gaspar Simões, *O Mistério da Poesia*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1931.

[7] Pessoa n'a jamais possédé sa propre machine à écrire. C'est seulement dans les années 30 que Moitinho de Almeida lui a fourni une machine professionnelle avec laquelle il écrira plusieurs textes. Jusque là, la machine à écrire représentait surtout la fracture entre la maison et le bureau. L'association des idées et la littérature ne dépend donc pas de la machine, mais celle-ci peut les susciter.

[8] Pessoa affirme que la littérature moderne est une littérature de masturbateurs, que la masturbation conduit à la pédérastie, mais qu'on doit faire une différence entre l'homosexuel antique et moderne (cf. Teresa Rita Lopes, *Pessoa por Conhecer, Roteiro para uma expedição*, v. I, Editorial Estampa, Lisboa, 1990, p. 239). Dans une première phase, la littérature est envisagée par Pessoa du point de vue sociologique. C'est seulement ensuite qu'elle est analysée dans une perspective psychologique, où l'importance de l'inconscient et de la pulsion ressort, en particulier en ce qui concerne les vicissitudes sexuelles (onanisme, pédérastie, etc.)

[9] L'unique œuvre de Freud que Pessoa avait dans sa bibliothèque était une traduction française du *Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. La traduction portugaise des *Trois essais sur la théorie de la sexualité* arriva seulement chez Ática en 1932, mais Pessoa peut avoir pris connaissance d'œuvres de psychanalyse dans d'autres langues. De toute façon, il affirme dans cette lettre qu'il a lu récemment l'étude d'un *psychanalyste* qui relie le tabac avec l'onanisme. Peut-être se réfère-t-il à la septième édition (Casa Ventura Abrantes, Lisboa, 1928) de *Vida Sexual (Fisiologia e Patologia)* de Egas Moniz ? Pessoa a connu personnellement ce futur prix Nobel de Médecine et de Physiologie puisque, comme il le raconte dans la préface du livre d'Antônio Botto, il a fait à dix-neuf ans de la gymnastique suisse avec profit, sur les conseils du *Professeur*. Comme à l'époque il n'y avait au Portugal aucun *psychanalyste*, ce ne ne serait pas surprenant que ce dernier fût un « hétéronyme » construit pour masquer son problème personnel sous l'autorité d'un « spécialiste » des problèmes des autres.

[10] Teresa Rita Lopes, op. cit., v. II. p. 355-356. À la page 477 du même volume, nous pouvons lire ceci : *le dédoublement du moi est un phénomène présent dans un grand nombre de cas de masturbation.*

[11] *La copulation est un onanisme déguisé*, explique Pessoa dans un fragment non daté publié par Teresa Rita Lopes. La thèse de Pessoa, probablement d'origine freudienne, c'est que l'autoérotisme constitue le degré zéro de la sexualité, le narcissisme et la masturbation conduisent ensuite à l'homosexualité, et enfin, à l'hétérosexualité. Il peut, pourtant, y avoir des fixations dans l'enfance et l'adolescence qui empêchent l'hétérosexualité de se mettre en place chez l'adulte.

[12] Peut-être ne convient-il pas de parler d'indifférence sentimentale à propos de Sá-Carneiro, puisque ce dernier a toujours vécu obsédé par les femmes des autres, et celles qui ont beaucoup d'hommes, comme c'est le cas de la maîtresse de son père, Maria do Cao, et de Hélène la parisienne, la prostituée avec qui il a vécu ses derniers jours en France.

[13] La confession est fautive si nous admettons ce que dit le pré-hétéronyme Marcos Alves, c'est-à-dire, que sa *sexualité remplit tout son cerveau* ; ou bien ce qu'a raconté son camarade Geerds de la *High School*, à savoir que le jeune Fernando Pessoa *avait en sa possession quelques bandes dessinées indécentes françaises ou portugaises*. Achetées où ? et dessinées par qui ? Peut-être à Lisbonne, Tavira ou Angra, quand il est retourné au Portugal, ou alors faites par lui-même, de la même façon qu'il a dessiné et composé des journaux entiers (*A Palavra, O Palrador, O Pimpão*, etc.). Sans oublier les textes pornographiques et scatologiques, comme *Avantage des bites*, rappelant que le thème de la sexualité sera toujours assez présent dans la prose et la poésie de Pessoa.

[14] Pour la psychiatrie de l'époque, l'*hystérie* est une psychonévrose avec des crises spectaculaires et des symptômes de conversion somatique, et la *neurasthénie* une névrose avec des symptômes fonctionnels (digestifs, etc.) et sensitifs (maux de tête, etc.), conduisant à une asthénie musculaire permanente et à l'aboulie. Mais même s'il utilise les catégories psychiatriques en vigueur pour s'auto-diagnostiquer, Pessoa considère que le psychiatre réussit seulement à observer le symptôme de l'extérieur, et que son regard clinique n'atteint jamais ce que pense ou ressent le malade mental (cf. Teresa Rita Lopes, opus, cit. p. 31-32).

[15] À un autre endroit, à propos de Shakespeare l'hystéro-neurasthénique, Pessoa dit que *la base du génie lyrique est l'hystérie*. L'hystérie peut aussi être vue par Pessoa comme la réalité psychique qui est à l'origine du *sensationnisme* ou *littérature des sensations*.

[16] Pourtant, dans *Le livre de l'intranquillité*, à propos de la communication artistique de l'identité intime, nous pouvons lire ceci : *j'ai la clef pour la porte de mon thème. J'écris et je pleure mon enfance perdue*. Toutefois, Pessoa a toujours eu une grande difficulté pour parler de son enfance à la première personne du singulier.

[17] Le *premier mensonge* que Freud découvre dans l'hystérie n'est pas uniquement du au fantasme, mais également, comme l'explique Lacan, au langage, étant donné que le signifiant n'est pas la chose ni le signifié. *Le livre de l'intranquillité* ajoute ceci : *nous nous servons des mots qui sont des sons articulés d'une manière absurde, pour traduire en langage réel les plus intimes et les plus subtils mouvements de l'émotion et de la pensée [...] et ainsi nous nous servons du mensonge et de la fiction pour nous comprendre les uns les autres*. Beaucoup plus que le rêve, le mensonge est le *langage idéal de l'âme*, celui qui traduit l'intraduisible. C'est pour cette raison que la *prose* de Bernardo Soares élevée à l'essence de l'art finit par raconter *tout sur le monde*, et est plus réelle que ce (émotion, rythme, couleur, forme, idée, etc.) qu'on suppose se situer avant ou en dehors du langage. Dans ce cas, le semblant ou la simulation poétique est la foi dans la parole qui nomme ou crée tout à partir de rien.

[18] Cf. le célèbre poème intitulé *Autopsychobiographie*.

[19] Il convient de se rappeler ici de l'*absorption par la musique* des membres de la famille Pessoa : ils vivaient à côté de l'Opéra San Carlos, la mère jouait du piano, et la père était un mélomane, responsable de la critique musicale du *Diário de Notícias*. Même si le thème de la « musique » n'est pas très présent dans l'œuvre de Pessoa, nous pouvons rencontrer de temps en temps des vers comme celui-ci : Pauvre vieille musique ! / Je ne sais pourquoi / Se remplit de larmes / Mon regard fixe. / Je me rappelle t'avoir déjà entendue. / Je ne sais pas si ce fut / Dans cette enfance mienne / Dont je me souviens en toi. (Pessoa Fernando, *Cancioneiro*, op. cit. p. 75). À un autre niveau, il y a toujours une musique dans le cœur de l'artiste et une cadence musicale dans la construction littéraire.

[20] En réalité, Pessoa utilise pour la première fois le terme *affinar* (régler, accorder, affiner) et ensuite seulement, *afiar* (affûter, aiguiser). On a perdu un *n*, qui peut se référer à *n* choses, comme par exemple, la première lettre du nom de sa mère (Nogueira), perdue à cause de sa *froideur* et de son *éloignement*. L'affinage de la métaphore du couteau affûté accentue la coupe du bistouri, alors que celle du microscope mobilise l'œil discriminatoire et l'assemblage des lentilles dans la vision de l'imperceptible. Ces images instrumentales soulignent la thèse de la visée scientifique de la psycho-analyse, que n'est pas une science comme l'anatomopathologie, l'optique géométrique ou la chimie.

[21] Pessoa – qui a écrit aussi un traité de lutte libre – tente peut-être de faire un croche-pied à Gaspar Simões. En effet, que l'on se réfère à l'héros antique, ou au concept de la Physique moderne, Freud n'a jamais parlé d'*image ionique*.

[22] Dans la grammaire de l'amour refroidi, c'est le narcissisme qui met Pessoa en position d'objet (non) aimé : *quand je dis que j'ai toujours aimé être aimé, et jamais aimer, j'ai tout dit*.

[23] Pessoa Fernando, *Le livre de l'intranquillité – édition intégrale*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 465.

[24] Le premier travail d'Egas Moniz sur Freud date de 1915 (cf. *As bases da psico-análise*, lição inaugural do Curso de Neurologia in *A Medicina Contemporânea*, pp. 33-77). C'est bien plus tard qu'Egas Moniz abandonne sa pratique médico-psychiatrique pour se consacrer à quelques essais de *psychoanalyse appliquée* à des oeuvres littéraires (sur Júlio Dinis en 1924, et sur Camilo Castelo Branco en 1925). A partir de 1925, les références à la psychanalyse disparaissent de son œuvre.

[25] João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa – História duma Geração*. Bertrand, Lisboa, 1950. João Gaspar Simões avait déjà publié auparavant un livre de psychanalyse appliquée sur Eça de Queiroz, *O Homem e o Artista* (1945).

[26] Comme l'a confessé le dernier grand biographe de Pessoa, Robert Bréchon (cf. *Étrange étranger*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1996).

[27] Joaquim Seabra Pessoa tombe malade au début de 1893 et meurt le 13 juillet de la même année, victime de la tuberculose. Sa veuve vend aux enchères la plupart de ses biens et déménage dans une résidence plus modeste (celle de la belle-mère) en novembre. Deux mois plus tard, Jorge, le petit frère de Fernando, meurt aussi de tuberculose, à l'âge d'un an à peine.

[28] Destinataire de la première et de la deuxième poésie (*Ave Maria*), sa mère n'est pas sa première lectrice, place toujours réservée à celui qui écrit. Elle occupe le lieu de l'Autre du désir de reconnaissance, devant être, pour cette raison, la première à déchiffrer le message d'amour et de douleur du sujet. Pessoa a dit un jour qu'il n'a jamais aimé écrire à sa mère, parce qu'il l'aimait et, qu'en écrivant il ressentait davantage son absence. Même s'il a cherché à se dérober à l'obligation d'écrire et a antipathie parfois sa correspondance pour Durban, il a toujours continué à lui écrire, et c'est à sa mère qu'il a envoyé, dans une missive pour Pretoria en 1914, la prédiction de ce qu'il pense devenir dans cinq ou dix ans : *un des plus grands poètes contemporains*. C'est dommage que sa famille maternelle ait fait disparaître toute cette correspondance dans laquelle nous pouvons imaginer une mère distante donnant des conseils et faisant des réprimandes à un fils qui tarde à lui envoyer des (bonnes) nouvelles.

[29] Lacan a pu découvrir Pessoa en 1968, à travers l'article que son ami, le linguiste Roman Jakobson, a écrit en collaboration avec Luciana Stegagno Picchio (Cf. Jakobson Roman, « Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa », *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p.463-83).

[30] Une des premières à publier a été la jeune Leyla Perrone-Moisés (cf. Perrone-Moisés Leyla, *Notas para uma leitura lacaniana do vácuo-Pessoa* in *Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, 1978, p. 475-469).

[31] Lacan Jacques, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 52 . Dans un intéressant article intitulé *Pessoa, le sphinx* (Barca ! n°5, Diffusion Lyon, novembre de 1995 ; texte repris dans *L'aventure littéraire ou la psychose inspirée. Rousseau, Joyce, Pessoa*, Progress Edition du champ freudien, Paris, 2001), Colette Soler a cherché à différencier les jouissances psychotiques des trois écrivains. Elle y affirme – c'est sa thèse – qu'il y a de l'unité chez Pessoa, mais ce n'est pas celle d'un moi . Le texte de CS n'indique pas explicitement où est cette unité, mais, implicitement, il l'a référée à l'Un-Tout du *Mystère*. J'espère pouvoir montrer plus loin comment l'Un des multiples jouissances pessoeniennes se trouve ailleurs.

[32] Cf. Nuncius, op. cit. p. 29.

[33] Lacan Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p.557.

[34] Le *Roman de la Rose* (XIIIème siècle) de Jean de Meung oppose à l'œuvre selon le corps l'œuvre selon l'âme, point de départ de la chanson de *fine amor* de Guillaume de Lorris.

[35] Nous pouvons lire une version de cette vieille histoire dans *Le nom de la rose* de Umberto Eco. Alfredo Margarido, dans sa préface à la traduction du *Portrait de l'artiste en jeune homme* (Lisbonne, Difel) de James Joyce, indique que Fiore se rattache à une tradition messianique irlandaise.

[36] C'est la double mère dont on a parlé – la vierge immaculée et la putain – qui commettra le péché de la reine d' *Hamlet*.

[37] Pessoa a lu dans sa jeunesse et en français *la dégénérescence* de Max Nordau, livre qui lui a permis de comprendre d'une manière plus scientifique le danger que représentait pour lui le poids de l'hérédité de sa grand-mère folle avec qui il a vécu à Lisbonne (et à côté de laquelle il a fini par être enterré au Cimetière des Plaisirs), Dona Dionísia Seabra. Morel, qui a lancé dans le

monde entier le concept de *dégénérescence*, dit ceci : *l'être humain dégénéré, s'il est abandonné à lui-même, tombe dans une dégradation progressive. Il devient [...] incapable de prendre part à la chaîne de transmission du progrès de la société humaine, en constituant le plus grand obstacle à ce progrès par son contact avec la partie saine de la population.* Heureusement, la durée de son existence est limitée, comme l'est celle de toute monstruosité.

[38] La célèbre lettre qu'il a écrite à deux psychiatres français pour obtenir des informations sur *un cours de magnétisme personnel par correspondance* qui lui serait utile pour traiter les symptômes psycho-névrotiques qu'il leur décrit, ne fut jamais envoyée.

[39] Dans un texte publié par Teresa Rita Lopes (*op. cit.* v. II, p.25), Pessoa semble décrire certaines hallucinations verbales qu'il aurait eu dans l'enfance, mais une expression qu'il utilise dans cette description – *il me semblait que* – nous enlève tout doute, dans la mesure où, pour le psychotique, les voix hallucinées ne semblent pas, mais existent réellement.

[40] Mário Saraiva, dans *O Caso Clínico de Fernando Pessoa* (Referendo, Lisboa, 1990), affirme que Pessoa souffrait de schizophrénie mixte, avec des états hébéphréniques et paranoïdes. Il considère que rien dans ce cas n'est inexplicable pour la psychiatrie actuelle, pour ceux qui pensent que la schizophrénie n'est pas une perturbation fonctionnelle mais une maladie mentale reposant sur un substrat anatomopathologique. Or, même si Pessoa a connu des phénomènes psychiques semblables à ceux de la schizophrénie paranoïde de Bleuler (esprit clivé, dépersonnalisation sans perte de l'activité épistolaire et littéraire, productions délirantes liées à l'assomption d'un pouvoir messianique, significations personnelles de tout ce qui l'entoure, etc.), je ne suivrai pas, pour des raisons déjà expliquées et d'autres que j'indiquerai plus avant, le critère diagnostique choisi par Mário Saraiva, ni celui des descriptions comportementales de la série DSM (par exemple, ce qui concerne les *Dissociative identity disorder*).

[41] Comme le raconte sa demi-soeur Henriqueta, Fernando Pessoa n'avait pas seulement peur de devenir fou (ce qui prouve une fois de plus qu'il ne l'était pas complètement), mais aussi de mourir de tuberculose comme son père (et son frère Jorge).

[42] Le changement du lycée pour l'école commerciale faisait certainement partie des plans de la famille Rosa pour intégrer plus tard le jeune Fernando – qui ne pouvait pas bénéficier d'une bourse d'études car il n'était pas *citoyen* ni *sujet* britannique comme ses demi-frères – dans la vie économique du Natal. Fernando, qui a du accepter tout d'abord cette idée, a décidé ensuite de retourner au Portugal où sa formation économique, commerciale et publicitaire lui a été également d'une grande utilité. À Lisbonne, il a cherché à utiliser à son profit la structure du capitalisme, travaillant comme agent ou représentant des grandes entreprises. Cependant, sa profession de *correspondant en langues étrangères*, malgré la proximité du patronat, ne lui a jamais donné des revenus réguliers, ni un accès au « paradis » d'une retraite (*cf.* Pessoa Fernando, *Economia & Commercio*. A cura di Brunello de Cusatis, postfazione di Alfredo Margarido, Ideazione Editrice, Roma, 2000).

[43] Durant un certain temps, Fernando a dépensé l'argent qu'il a hérité de la mort de sa grand-mère Dionísia, en particulier en investissant dans une imprimerie qui n'a jamais réussi à bien fonctionner. Il existe aussi à cette époque quelque chose qui n'a pas été encore élucidé : avec l'argent de sa grand-mère, il pouvait partir en Angleterre, poursuivre ses études, mais il ne l'a pas fait, parce que, comme il le raconte dans un *Journal* en anglais publié par Teresa Sobral Cunha au *Colóquio Letras* de Gulbenkian, cela n'en valait la peine que s'il faisait l'*opération*. De quelle *opération* s'agit-il ? Alfredo Margarido s'est demandé si le problème de « l'impuissance » de Pessoa ne résiderait pas dans une malformation du pénis. Et João Peneda, si l'*opération* ne serait pas une circoncision, étant donné le fait que le retour dans sa patrie a été aussi un retour au père et aux origines juives de ce nouveau chrétien. Or, comme Pessoa n'est jamais arrivé à suivre les rites de la religion juive, cette circoncision-castration n'a pas réussi à se faire. On ne sait rien sur tout cela car Pessoa maintenait le secret et sa famille maternelle est toujours restée muette sur cela et sur d'autres sujets. Je rappelle encore que le jeune homme qui achète l'ibis à Portalegre vient d'avoir dix-neuf ans, et que ce geste d'émancipation n'empêche pas qu'il soit légalement mineur, facteur qui peut l'avoir empêché de mener à bien l'*opération* (financière). Le retour au père peut aussi être illustré par le fait que Fernando Pessoa a montré une préférence et a emprunté de l'argent pour aller manger à *Casa Pessôa* dans la rue des Douradores, comme s'il était nécessaire d'aller s'alimenter à la maison du *Nom-du-Père*.

[44] Comme nous l'expliquerons plus loin, le portugais de sa « renaturalisation » ne sera pas revendiqué comme langue maternelle, mais comme la langue de la *patrie*. La langue que nous nous entêtons à appeler *maternelle* est normalement la langue nationale, dans ce cas, la structure signifiante de tout ceux qui parlent ou écrivent en portugais.

[45] En forçant un peu le signifié habituel du terme, nous pouvons dire que le français a été la « langue maternelle » de Pessoa, la langue particulière que sa mère lui a enseigné très tôt. À cinq ans, il savait déjà parler et écrire et les noms de ses premiers personnages irréels étaient français. C'est en Français qu'il a lu et beaucoup écrit sur ce qui touchait à la sexualité et aux perversions, de même que c'est en français qu'il a composé une des ses dernières poésies, dédiée à sa mère disparue : *Maman, maman/Ton petit enfant/Devenu grand/N'en est que plus triste*. Bien qu'il ait gagné un prix à Durban, Pessoa n'a jamais eu de grandes compétences en français, mais à mesure que les années passaient, il a senti qu'il perdait tout ce qu'il avait possédé de cette « langue » étrangère et maternellement familière.

[46] J'insiste sur le fait que Joaquim Seabra Pessoa écrivait et publiait, en particulier il était le responsable de la critique musical dans un journal très lu à cette époque au Portugal. L'intérêt de Pessoa pour les « écrits » du père est très précoce, puisqu'il emporte en Afrique et ramène de là-bas (dans un malle, prémisse de la future malle mythique), avec ses « œuvres », le paquet de lettres que son père a envoyé à sa mère pendant son dernier séjour à Belas.

[47] Cette annihilation se fait aussi sentir du côté de la famille de sa mère, qui n'est pas juive. Cependant, Pessoa s'éloigne chaque fois plus du Dieu des catholiques et des nouveaux chrétiens (le Dieu de sa mère et de son père), ainsi que de l'Eloim de l'Ancien Testament (plus proche du polythéisme), pour promouvoir un néo-paganisme. Tout ce processus repose pourtant sur un sentiment antireligieux très fort (*religion* signifie étymologiquement re-liaison ... à l'Autre), comme le prouve le fait suivant : étant mourant dans un hôpital catholique, Saint-Louis des français à Lisbonne, il n'a pas fait de confession ni écouté de messe.

[48] Pessoa F., *Le livre de l'intranquillité*, *Op. cit.* p. 302.

[49] Ulysse surgit aussi au début de *Message* de Fernando Pessoa. Rappelons également que le poète a créé une maison d'édition à Lisbonne appelée *Olisipo*.

[50] *Laisse la voix de Pessoa père-sonner*, écrit Miguel Carmona da Mota dans *Une tragédie portugaise* (cf. *La lettre freudienne*, n° 197, École de la Cause Freudienne, Paris, avril 2001, p.18). Rappelons que Pessoa a pu avoir comme idéal littéraire ce qu'a dit Padre António Vieira de Frei Luís de Sousa, c'est-à-dire, qu'il a écrit le banal de manière singulière.

[51] Si le français est la langue étrangère qui relie Fernando Pessoa à sa mère, il n'est pas étonnant que sa future fiancée, qui justement savait parler français, ait également consenti à envoyer ses lettres à *Monsieur Ferdinand Pessoa*.

[52] La place du signifiant détaché peut venir à être occupé par le nombre, le nom, le pronom personnel sujet (*eu*), le pronom personnel complément (*me, mim*), etc.

[53] Le terme de *trait unaire* que Lacan reprend à Freud (*Einziger Zug*), souligne la dimension signifiante de toute identification.

[54] Dans un travail réalisé au Séminaire de l'Antenne du Champ Freudien, João Peneda a suggéré qu'il y a aussi une invitation à la dépersonnalisation dans l'autre nom du père dont Fernando s'est vu privé au moment du baptême : *Se abra...Pessoa ! (Ouvre-toi... Pessoa !)*. Rappelons que Pessoa a écrit en 1907 au prêtre de la paroisse où il avait été baptisé, une lettre qui attaque l'Église catholique.

[55] Dans ce que le philosophe hétéronyme António Mora appelle la *mathématique de l'être*, le sujet est équivalent au zéro (cf. Martinho José, *O Criador de Tudo in O Que é um Pai ?*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1990).

[56] Pessoa a rêvé et joué (puisqu'il n'avait pas de livres publiés) avec l'idée qu'un jour on pourrait lui attribuer le Prix Nobel. Ce vote a été réalisé de manière divertissante par l'actuel propriétaire du *Martinho da Arcada*, António de Sousa, quand il a attribué une table à José Saramago dans ce local du culte pessoen.

[57] Luís de Camões (1524-1580), auteur des *Lusiades* – Poème épique en 10 Chants qui raconte la découverte de la route maritime vers les Indes et les actions et les réalisations valeureuses des portugais de par le monde –, était alors considéré comme le poète national. C'est cependant à partir des années 20, avec les républicains, que le jour de sa mort, le 10 juin, devient le jour du Portugal, de la Race etc.

[58] Filipe Pereirinha, *Pessoa: O Nome do Sujeito* in Pessoa, Nuncius, op. cit., p.13.

[59] L'éditeur londonien *Constable and Company* refusera encore de publier Pessoa en 1917 quand ce dernier lui enverra de Lisbonne le *Mad Fiddler*.

[60] Pessoa, certainement, ne lit Pessoa au Royaume-Uni, mais son opposition à l'entrée du Portugal dans la guerre et à son alliance avec l'Angleterre et la France contre l'Allemagne, tient encore plus à distance les éventuels lecteurs anglais.

[61] Même si Pessoa n'a jamais renoncé à publier en anglais et continue à penser à la reconnaissance de sa valeur littéraire par les critiques britanniques, ainsi qu'il l'écrit dans une lettre à Cortes Rodrigues, ces poèmes seraient impubliables en Angleterre pour cause de *grande indécence*.

[62] *Anteros* n'est pas la négation de *Pan-Eros* (la victoire totale ou le règne d'*Éros*), mais la divinité grecque sœur d'*Éros*, l'amour au-delà de soi, comme dit Cicéron dans *De Natura Deorum*. Cependant, dans le *Phèdre*, Platon fait équivaloir *Anteros* à l'amour qui vient en réponse, comme cette onde de désir qui a assailli Zeus quand il a vu Ganymède. La force de ce celui qui désire dépend ici de l'objet d'où est parti le flux de particules ophtalmiques, ce courant qui passe par les yeux, et qui fait en sorte que l'âme du bien-aimé se remplisse, en miroir, d'amour. C'est une telle réponse qui permet la réalisation de la métaphore de l'amour à première vue (coup de foudre), ou le passage de l'aimé atteint par la foudre ou la flèche de l'amour à un amant visuel (cf. Jorge de Sena, préface à Fernando Pessoa, *Poemas Ingleses*, Ática, Lisboa, 1982 ; AAVV, *Anteros une relecture du Banquet* in *Les stratégies du transfert en psychanalyse*, Fondation du Champ Freudien, Paris, 1992).

[63] Pessoa reprend ici l'exercice dont témoigne son hétéronyme français Jean Seul de Méuret, qu'il ramène avec lui à Lisbonne, auteur d'un essai sur les perversions sexuelles (voyeurisme, exhibitionnisme, etc.) et d'une satire sur une société future (*La France en 1950*) où il était devenu obligatoire de commettre l'inceste, et où les hommes se mesuraient par la taille du pénis. Problème grave, peut-être personnel, qui conduit l'auteur à terminer l'ouvrage avec ces mots : *honni soit qui en rira*. Alfredo Margarido s'est interrogé il y a longtemps sur le grand refoulement de Pessoa en ce qui concerne la terre des noirs où il a vécu. Qu'elle a été la vie sexuelle de Pessoa en Afrique du Sud ? N'aurait-il pas subi quelque situation provoquée par les africains, ou par des sévices semblables à ceux que montre le film *If*, ou bien sa famille ne l'aurait-elle pas envoyé à Lisbonne après que soit rendue presque publique une relation avec un collègue ? Ou bien, en pensant à ce qu'a dit Geerdts, ne se serait-il pas passé quelque chose avec les marins rencontrés dans le cabinet de son père (beau-père) ? Ce que Pessoa raconte à travers ses pré-hétéronymes, c'est qu'avant son court séjour dans la métropole, il n'a pas subi de *défloration mentale*, que sa *virginité de l'imagination* a été seulement corrompue par la *sensualité urbaine et moralement corruptrice*, et qu'à partir de cette date, il a eu une *dispersion sexuelle* (cf. Teresa Rita Lopes, v. II, op. cit. p. 36-41).

[64] L'accent circonflexe – un chapeau qui a la forme graphique de la moustache de la figure mythique du poète – a la valeur ici du *Nom-du-Père*, dans la mesure où il lui permet l'opposition et la substitution signifiante Pessôa/Pessoa. Le nom utilisé à Durban a été, au début, Pessoa (sans accent circonflexe). C'est seulement à la fin de son séjour en Afrique du Sud, pendant que mûrissait la décision de retourner dans sa patrie, que Pessôa est revenu s'imposer à Fernando (cf. Severino Alexandrino, *Fernando Pessoa na África do Sul*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1983, p. 147). Avec la suppression de l'accent circonflexe, Pessoa rajoute au désir de la mort graphique de son père et de castration onomastique, l'élimination d'un particularisme portugais, de façon à enlever à un nom d'auteur, qu'il désire rendre universel, le caractère restrictif de pratiques exclusivement nationales comme celle de l'orthographe. Cependant, dans ces textes sur la linguistique, Pessoa défend le fait que l'écrivain puisse avoir le droit d'utiliser son orthographe personnelle.

[65] À propos de cette *reconstruction* et de cette *altération*, cf. lettre du 4 Septembre 1916 à Cortes Rodrigues in *Pessoa en personne*, op. cit. p. 183-5.

[66] *Érostrate et la recherche de l'immortalité* (in Pessoa Fernando, *Le violon enchanté*, Paris, Bourgois, 1992). Dans son commentaire de ce texte, João Peneda a expliqué qu'il n'y a pas seulement un symptôme chez celui qui a incendié le temple de la Grande Diane des éphésiens pour rendre son nom célèbre, et que chez Pessoa qui s'identifie avec lui, il n'y a pas seulement une œuvre, mais qu'il existe entre les deux une formule, un dénominateur commun à ce qu'il a appelé, en hommage au grec, *complexe d'Érostrate* (cf. João Peneda, *Le complexe d'Érostrate in Nuncius, op. cit.* p.81).

[67] Dans sa lecture du *Hamlet* de Shakespeare, Lacan a mis en évidence l'association signifiante Ophélie-Phallus (cf. Lacan Jacques, *Le Séminaire, Livre VI*, « Le désir et son interprétation » (1958-1959), *Ornicar ?* n°25, Paris, Lyse, 1982, leçon du 8 avril 1959, pp. 35-36).

[68] Ce mathème a été plusieurs fois commenté au cours de mon Séminaire. L'axe horizontal de la croix (°->°->©) montre la structure de la représentation signifiante du sujet parlé/parlant, ainsi que celle du désir et de son interprétation. Toute *formation de l'inconscient* (lapsus, acte manqué, etc.) a, par conséquent, cette même structure de langage. La flèche rétroactive (<-) indique comment se crée le sens, qui advient toujours à la fin, comme le signifié d'une phrase. L'axe *vertical* (a&\$) est composé de la formule du *fantasme fondamental* qui surdétermine le symptôme comme compromis entre l'inconscient et le (pré)conscient.

[69] Freud Sigmund, « Un enfant est battu » *Psychose, névrose, perversion*, Paris, PUF, 1973, pp. 219-243.

Fernando s'approche de l'énonciation de cette phrase quand il écrit : *le Bébé est méchant et me frappe [...] une bonne fessée, voilà ce qu'il te faudrait*. Ce masochisme érogène devient un masochisme moral quand il dit, par exemple, que Dieu a laissé la Vie le *battre* lorsqu'il était *enfant*, lui *prendre ses jouets* et le *laisser seul pendant la récréation, froissant avec des mains si faibles son tablier bleu sali par les larmes* ; ou encore quand il affirme avoir été maltraité par le *Destin*.

[70] Lacan a mis en valeur le *rien* comme objet privilégié de l'hystérie, en particulier dans l'anorexie mentale, dans la mesure où les jeunes anorexiques maigrissent et se laissent mourir en mangeant *le rien* (phallique).

[71] La petite taille (1m52) et la jeunesse (19 ans) de Ophélia Queiroz, outre le fait d'avoir un nom shakespearien et de parler anglais et français, l'ont prédestinée au choix « infantil » de Fernando Pessoa adulte. En relation avec les jeux infantiles, nous pouvons lire, dans *Le livre de l'intranquillité*, que l'enfant sait que *la poupée n'est pas réelle*, mais que son art est d'*irréaliser*. Ensuite il fait les louanges de l'enfance, *âge béni de la vie car il sans sexe*. Plus loin il écrit : *mon horreur des femmes réelles pourvues d'un sexe est la route par laquelle je suis allé jusqu'à toi*.

[72] Dans la lettre désespérée du 9 octobre 1929, Pessoa parle à Ophélia d'asile de fous, de suicide et d'une *Bouche de l'Enfer* avec des *dents*.

[73] Dans un poème dédié à Ophélia, il existe deux vers qui indiquent que rien ne réussit à remplir le vide : *parce que ça n'assouvit pas le désir / ni mon meilleur baiser*.

[74] L'omniprésence de Álvaro de Campos dans l'amourette devient chaque jour plus déplacée. Même si l'auteur de *Salut à Walt Whitman* a des tendances pédérastes, il existe au moins un verset de son *Ode triomphale* qui montre un trait pédophile, celui qui évoque des filles qui *dès huit ans masturbent des hommes à l'aspect décent*. La thèse de la pédophilie de Pessoa est défendue par Alfredo Margarido et Robert Bréchon.

[75] En réalité, le vrai péché de Onan a été le « coït interrompu ». Étant donné que, comme Hamlet, la question de Pessoa est d'*être ou ne pas être* (le phallus ... maternel), nous pouvons dire que le coït est interrompu en lui, par principe, c'est-à-dire, par manque-à-avoir (le phallus). Dépourvu du phallus, le *Nininho* de Ophélia peut à peine rêver avec *des zous, des zous, et encore des zous*.

[76] La psychologie du voyeur est expliquée dans l'essai de Jean Seul sur les perversions : elle est le résultat d'une *impotentia coeundi, generandi et mentalis*. C'est cette dernière, l'impuissance mentale ou psychique du sentiment sexuel, qui finit par perturber son activité physique. Plus tard, Fernando-Faustdit que c'est la pensée qui empêche de *Prendre dans mes bras / Un corps de femme*.

[77] Ma vie tourne autour de mon œuvre littéraire (Lettre à Ophélia du 29/9/1929).

[78] Je me réfère à l'*Entreprise Ibis – Typographie et Éditions – Presses à vapeur*. Depuis son plus jeune âge, Fernando Pessoa s'est pris d'affection pour l'Ibis, ou mieux encore, pour une gravure de l'oiseau *tranquille* à la patte replié (Pé-só-a, c'est-à-dire « il n'a qu'un pied ») qui *ne bouge pas*, comme il l'a écrit plus tard dans un poème pour sa petite nièce. À Durban, il jouait déjà avec ce nom, et c'est celui-là qu'il a choisi à Lisbonne pour sa première activité commerciale, « culturelle », ratée et en faillite. L'Ibis symbolise la partie enfantine de Fernando, une partie aimée, mais qui n'est pas prête à faire face aux défis. C'est une image candide et joyeuse, comme la photographie du bébé d'un an et demi qu'il a offert à Ophélia. Ce bel et souriant Ibis s'oppose au Pessoa vieux avec *des airs de compteur à gaz*, et au *museau honteux* de l'*ingénieur fou* Álvaro de Campos. Dans l'amour enfantin de l'Ibis avec l'Ibis, c'est-à-dire avec Ophélia, l'Ibis occupe la place de l'oiseau phallique, du bébé qui vient à la place du phallus comme objet du désir de l'Autre. L'Ibis est aussi l'oiseau au grand bec que les égyptiens embaumaient et mettaient dans leurs tombeaux, celui qui représentait Thot, le dieu du langage, de l'art d'écrire, de l'intelligence, du jeu et des voleurs, dont l'équivalent grec est Hermès Trimégiste. Le passage de la fonction phallique à la fonction de l'écrit se trouve également présent chez l'Ibis, Pessoa ayant signé plusieurs textes avec ce nom, dessinant l'oiseau échassier à la patte repliée.

[79] Cf. par exemple les réflexions de Pessoa sur la façon dont l'astrologie a repris les quatre éléments d'Empédocle, ou son interprétation de *l'amour de « l'Adepté »*. C'est dans ce dernier texte que Pessoa explique la métaphore sexuelle de la doctrine Rose-croix : *La force, émission de Dieu [...] est représentée par le symbole vertical : |. La matière, immiscions de Dieu, est représentée par son signe contraire : ¾. [...] on adopte un second symbole de la Femme [...] : O. De là partent de nouveaux symboles. Quand on veut représenter la Nature dans sa fécondité, on écrit le signe entier du monde à l'intérieur d'un cercle, en formant le symbole : [...] Le cercle sera brisé, et brisé en cinq éléments qui sont les quatre lignes et le centre [...] Et ainsi, c'est pour un tel effet qu'on représente le cercle crucifié, comme ayant la forme de cinq semi-cercles de un cercle de moitié de l'original [...], cet élément en cinq parties qui est crucifié et brisé est une Rose ; et le symbole chrétien complet et définitif est le symbole de la Rose-*

croix. (cf. Lopes Teresa Rita, *op. cit.* v. II, p. 64 –67). Cette explication cruciale a l'avantage, comme nous le verrons, de déduire le 5 à partir du 1, 2, 3, 4.

[80] Lacan Jacques, *Écrits, op. cit.* p. 53.

[81] La *relation imaginaire* du schéma L représente ce qui a été élaboré dans le *stade du miroir* (cf. Lacan Jacques, *Écrits, op. cit.*), titre que le psychanalyste français a donné à sa thèse sur l'identification précoce (entre 6 et 18 mois) de l'être humain à l'image inconsciente (*imago*) du semblable qui est à l'origine de la constitution du *corps propre* et de l'unité psychique de la *conscience de soi*. Avant ce stade, l'enfant expérimente surtout la déhiscence physique et le désordre mental. Le *stade du miroir* est alors le moment structurant de l'unité et de la totalité (idéale) du sujet parlé/parlant, c'est-à-dire, du sujet du signifiant, radicalement divisé entre *je* (le *je* de l'énonciation) et *moi* (le *moi* énoncé) Cette dernière division sera particulièrement accentuée chez Álvaro de Campos: *Que ne puis-je me supporter auprès de moi, et d'autres moi-mêmes auprès de moi* (Pessoa Fernando, *Œuvres poétiques d'Álvaro de Campos*, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 258). Je rajouterai encore que Lacan situe au niveau de la *relation imaginaire* l'*Egopsychologie* (a) et la *Relation d'objet* (a' : sein, mère, etc.) promue par les post-freudiens.

[82] Lacan Jacques. *Écrits, op. cit.* p. 237-323.

[83] Lacan Jacques. *Écrits, op. cit.* p. 493-531.

[84] Lettre du 13 janvier 1935 à Adolfo Casais Monteiro.

[85] Dans ce cas, il s'agit de message écrit ou de lettre. Dans d'autres cas, comme le dit Pessoa, tout part d'*un mot d'esprit, absolument étranger* (cf. Lettre du 13 janvier 1935 à Casais Monteiro).

[86] *Discours du Maître* est un terme que Lacan introduit dans le Séminaire sur *L'envers de la psychanalyse* (Lacan Jacques, *L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991). Il faut souligner que la théorie lacanienne des *Discours* conduit à une clinique psychanalytique sans référence directe au père et à la mère. (cf., à ce propos, Martinho José, Gozo, Fim-de-Século, Lisboa, 2000). En français, *maître* n'a pas seulement le sens de Guide ou de Sage, mais aussi de Seigneur ou de Chef. Donc, le *maître* Caeiro est aussi un *chef*, car il représente le savoir inconscient et symbolise le principe de la nouvelle création poétique.

[87] Dans un brouillon d'une lettre à Casais Monteiro, Pessoa parle du 13 mars 1914. Il existe alors cinq jours de différence. C'est toujours 5 (ou un multiple de 5) qui indique chez Pessoa l'aliénation et la séparation d'un processus. Nous avons déjà parlé plus haut de la *cinquième dimension*. Mais Pessoa a pensé aussi commercialiser un *code de cinq* lettres, a attendu l'avènement du *cinquième Empire*, et a toujours su inconsciemment que le hasard des rencontres marquantes de sa vie était surdéterminé par le chiffre cinq : la mort de son père quand il avait 5 ans, le second mariage de sa mère en 1895, le retour à Lisbonne en 1905, *Orfeu* en 1915, la mort de sa mère en 1925, sa propre mort en 1935.

[88] Pessoa Fernando, *Pessoa en personne, op. cit.* pp. 302-3

[89] La reconstruction pessoenne permet de voir l'affinité entre l'écrit (créativité) et acte sexuel (interdit). La lettre montre son pouvoir démiurgique l'obligeant à écrire debout, érigé, seule position à être *commode* parce qu'elle renvoie à une *image* phallique.

[90] C'est seulement quand ce torrent de la lettre s'arrête, que le nom d'Alberto Caeiro se solidifie comme *signifiant maître*, ou *signifiant un* dans le *Discours du maître*. Mais les noms propres restants de cette structure quaternaire peuvent aussi être dit *maîtres*, ou *noms du Père*. En fait, quand Lacan remplace dans son enseignement l'Idéal du moi, I(A) par le signifiant ("), il rend possible de concevoir la pluralité du *Nom-du-Père*. À la fin de son enseignement, Lacan dira même que le *Réel*, le *Symbolique* et l'*Imaginaire* sont les *noms du père* : les trois en quoi consiste véritablement la métaphore paternelle. Encore à ce propos, rappelons que dans la conférence que Freud dédie au *symbolisme* dans son *Introduction à la psychanalyse*, il suggère que le caractère sacré (Sainte Trinité, etc.) attribué au nombre trois (minimum de la numération) est intimement en relation avec le triangle œdipien et l'image inconsciente des organes génitaux masculins, le trèfle qui se reporte sur les armes des blasons. Ce sera le cas du blason de la famille Borromée qui a donné son nom, chez Lacan, au nœud borroméen (cf. Lacan J., *Le Séminaire, livre XX*, op. cit.).

[91] *Orthonyme* signifie qui a le même nom. Le processus de *retour* à Fernando Pessôa lui-même est complexe car il existe le Fernando Pessôa pré-hétéronyme, le Fernando Pessôa orthonyme, et sa transformation par les autres noms (Caeiro, etc.) que nous pouvons appeler Fernando Pessôa *ortho-hétéronyme*.

[92] Pessoa a pensé cependant attribuer en premier la *Pluie oblique* à Álvaro de Campos.

[93] Ricardo Reis avait déjà donné des signes de vie en 1912, mais il a du attendre la venue du Maître pour pouvoir articuler un vrai savoir payen. Reis reprend le paganisme de Caeiro pour s'opposer au catholicisme et au saudosisme qui inspirait une partie de la poésie nationale de cette époque (Cortésão, Teixeira de Pascoaes, etc.). En tant que personne humaine, Reis peut avoir eu comme modèle le spécialiste du latin, le *Headmaster* victorien Nicholas, mais il possède les traits obsessionnels que Pessoa s'attribue, le *fakirisme de la sensibilité*, ou la rationalisation et le formalisme qui finissent par inhiber l'émotion. Caeiro fera allusion une fois à la pédérastie de Reis, un type d'érotisme que Pessoa partage avec Álvaro de Campos. Moralement, Reis est un nihiliste stoïcien et un épicurien. Politiquement, comme son nom l'indique, c'est un monarchiste qui est parti s'expatrier au Brésil au moment de la mise en place de la République. La production poétique du *grec Horace qui écrit en portugais* disparaît rapidement.

[94] Il ne s'agit pas d'homonyme ni de pseudonyme, c'est-à-dire d'un nom qu'un auteur utilise pour maintenir protégée son identité. Au pied de la lettre, hétéronyme signifie *autre nom*, donc quelque chose de plus qu'une autre personne (pas simplement la personne Pessoa), de plus que les différentes facettes d'une même personnalité. Cela explique aussi pourquoi il ne vient pas à l'idée de Pessoa d'imiter Shakespeare, ou d'écrire des pièces de théâtre pour se dépersonnaliser dans ses personnages.

[95] Álvaro de Campos partage une bonne partie de l'histoire de Fernando Pessoa : c'est un juif portugais né à Tavira (terre de la famille paternelle), il a des tendances perverses et un comportement hystérique ; il écrit parfois en anglais, et presque toujours à la machine (comme un employé de bureau) ; il a rapporté de sa maison en Afrique le fétiche affreux qu'il y avait là-bas, il publie ensemble avec Pessoa et l'accompagne jusqu'à la mort. Le vieux Campos est également l'auteur du poème qu'une journaliste française a appelé un jour, en première page de *Libération*, *le plus beau texte du monde, Bureau de tabac*.

[96] Cette séparation doit être comprise à l'intérieur de la structure quadripartite du *maître*, mais elle ne concerne pas les arts plastiques, puisque Pessoa, comme nous pouvons le lire dans sa correspondance avec Sá-Carneiro, reste prisonnier des idéaux esthétiques du dix-neuvième siècle, attaquant par exemple les Cubistes, et surtout le peintre le plus original du Modernisme portugais, Amadeu de Souza-Cardoso, qui a partagé l'atelier de Modigliani à Paris et a été l'ami de Sonia et Robert Delaunay.

[97] Le mystère (?) du lieu d'où le maître Caeiro surgit comme *un esprit humain de la terre maternelle*, va aussi faire appel à un *hermaphrodisme* (cf. Teresa Rita Lopes, *op. cit.* v. I, p. 226-228), ou à une parthénogenèse. Il s'agit en fait du fantasme d'accouchement du fils en réponse aux grossesses continues de Dona Maria Madalena.

[98] Création plus ou moins inédite qui n'a rien à voir avec les Picaresques, ni avec les *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, référence que les spécialistes aiment à citer comme antécédent historico-littéraire de l'hétéronymie. Personne – de António Machado à Roman Gary, en passant par T.S. Elliot, Kierkegaard, Stendhal, André Gide ou Paul Valéry – n'a produit comme Pessoa d'hétéro-nominations qui impliquent une perte d'identité symbolique, imaginaire et parfois réelle. Ainsi, Fernando Pessoa a pu être décrit et contredit par des hétéronymes qui ne se limitaient pas à dialoguer et à se critiquer les uns les autres, mais qui interféraient quotidiennement dans la vie et l'art du *créateur de tout* ou de *celui qui était le moins présent*.

[99] Selon António Mora, la *première dimension* est le *point* comme réalité de l'âme ; la *deuxième dimension* est la *ligne* comme mouvement du sentiment ; la *troisième dimension* est le *plan* comme espace de représentation ; la *quatrième dimension* est la figuration dans l'*espace-temps* ; la *cinquième dimension* est le *corps* comme *coexistence* des dimensions. Nous pouvons comparer les propositions de Mora avec ce que Lacan dit dans son introduction à la topologie de la (jouissance) du Séminaire XX (Encore, *op. cit.* p.110 et sq.).

[100] Orphelin de père et de mère, Caeiro est un *Éternel Enfant* qui est né à Lisbonne mais vit à la campagne avec peu d'argent, accompagné d'une vieille tante. Dans le groupe d'hommes dont il est le maître Caeiro est l'unique à avoir aimé une femme. Mais *qui fut la femme que Caeiro a aimée ? [...] il y a une rancœur transcendante [...] Qu'elle reste anonyme, même pour Dieu!*

[101] Cf. José Manuel Rodrigues Alves e Maria Luísa Carvalho Branco, *Travessia da Ode Marítima* in *Assédio* n°1, revista de Psicanálise e Cultura, Celta Editora, Lisboa, 1991 (texte republié dans *Nuncius*, *op. cit.*). Sur l'influence de *L'île au trésor* de Robert Louis Stevenson dans *Ode Maritime*, cf. A. Margarido, *As infâncias de Fernando Pessoa*, Latitudes n° 4, Paris, décembre 1998, p.98.

[102] Roman Jakobson a défendu ainsi la combinatoire inconsciente de la lettre : *la signature du maître Ca-eir-o entre, avec deux métathèses, dans le prénom et le nom, « ajustés » pour désigner le disciple Ricardo Reis, et parmi les onze lettres de cette trouvaille onomastique neuf (c'est-à-dire toutes excepté la consonne finale des deux thèmes) reproduisent celles de CAEIRO. [...] Au nouveau anthroponymique cette « dérivation » donne aux deux prénoms Alberto et Alvaro, ainsi qu'aux deux noms, Caeiro et Campos, la même paire de lettres initiales, tandis que le prénom du disciple, Alvaro, se termine par la même syllabe que le nom du maître Caeiro* (*op. cit.* p.465).

[103] Si les quatre pouvaient se lire séparément, nous pourrions les séparer selon les *Discours* formalisés par Lacan dans le Séminaire *L'envers de la psychanalyse*. Alors, nous dirions que Caeiro fonctionne dans le *Discours du Maître*, Reis dans le *Discours de l'Université*, Campos dans le *Discours de l'Hystérie*, et Pessoa, étant donné que tous ces auteurs fictifs font aussi partie de son auto-analyse, dans le *Discours de l'Analyste*. Cependant, pour des raisons structurales signalées déjà, il est préférable de concevoir les quatre réunis par l'unique *Discours du Maître*.

[104] Une *cinquième personne*, António Mora, le philosophe kantien que Caeiro réveille de son sommeil dogmatique, est devenu le héros du *Retour des dieux* et l'auteur des *Prolégomènes pour une réforme du paganisme*. Il viendra aider Reis (et les autres) à expliquer l'originalité de la pensée du maître, sa notion de Nature ou de Matière, de même que son Objectivité intégrale c'est-à-dire le retour aux choses-en-soi.

[105] Concept deleuzien d'origine spinoziste utilisé par José Gil (cf. *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio D'Água, 1999). En termes lacaniens, nous dirions que Caeiro est la première proposition pessoenne d'une *réponse du réel*, ce qui finit par le transformer en un poète impossible, ou en une *impossibilité réalisée*.

[106] L'Entité Suprême ou Dieu de la religion (en particulier du monothéisme) est l'objet d'une méfiance primaire, exprimée par exemple dans ces deux vers : *Dieu n'a pas d'unité / Comment puis-je en avoir une ?* La notion de ce que Lacan appelle l'Autre barré apparaît en plusieurs endroits de l'œuvre de Pessoa. Le passage de l'Autre plein, A, à l'Autre barré, %, est quelque chose qui peut être décrit platement par Otto Rank comme *traumatisme de la naissance*.

[107] La tuberculose n'a pas été uniquement une maladie familiale mais aussi un fléau social qui a fait des centaines de victimes (parmi les écrivains portugais, signalons Eça de Queiroz, António Nobre, Cesário Verde, etc.). Les sanatoriums où la tuberculose était traitée deviennent un lieu commun de la littérature où il est permis à ce médecin de la culture qu'est l'intellectuel de faire le diagnostic du malaise dans la civilisation (Luís Filipe Teixeira a étudié à ce propos la relation entre *La maison de santé de Cascaes* de Pessoa et *la montagne magique* de Thomas Mann).

[108] Les *troupeaux* de Caeiro sont ses *pensées* et celles-ci ses *sensations*, telles qu'elles sont vécues dans la *cinquième dimension* du corps. C'est depuis Rabelais que les troupeaux (de moutons, etc.) représentent des pensées serviles, ce qui ne signifie pas que chaque pensée, ou troupeau de pensées, ne puisse avoir son autonomie. Mais ce n'est pas chez Rabelais ni dans la tradition du *cogito* cartésien que s'enracine la pensée philosophico-esthétique de Caeiro, mais dans la conception spinoziste de la Substance comme *causa sui*. C'est à partir de la *Nature* comme cause immanente, en passant par la théorie des sensations de Condillac, que Caeiro promet chez António Mora le rêve du retour à la Chose-en-soi.

[109] Phrase qui débute le passage le plus célèbre de la Lettre à Casais Monteiro sur la naissance des hétéronymes.

[110] Teresa Rita Lopes, *op. cit.* v II, p. 223. *Notre-Dame du Silence* dans *Le livre de l'intranquillité* fournit aussi quelques indications intéressantes sur la *splendeur du néant* comme figure de la femme *antérieure à la Chute*. Le *Rien* de la *Genèse* est également

présent dans la Kabbale. Michael Knoch, dans un travail présenté à mon Séminaire, a expliqué comment le *Zohar* conçoit le *En Sof*, le Sans-limite, comme une auto-contraction qui permet à Dieu de faire le vide en soi et créer *ex nihilo*.

[111] *m'endormir ensuite pour toujours sur le sein calme du Néant* (en français dans le texte)(cf. Teresa Rita Lopes, op. cit. v- II, p. 29)

[112] cf. *A Carta da Corcunda para o Serralheiro* in Teresa Rita Lopes, op. cit. v II, p.256-258

[113] *Il n'y a pas de rapport sexuel* est le postulat fondamental de la psychanalyse que Lacan énonçait comme un aphorisme dans les années 70. Il ne s'agit pas seulement du fait qu'il n'existe pas de relation sexuelle qui ne soit entachée de désir incestueux, mais aussi du fait qu'il n'y a rien qui ne puisse inscrire une raison (*ratio*) sexuelle entre les être parlants ou une complémentarité qui unirait les deux sexes comme dans le mythe de l'amour.

[114] *Nous sommes de faux fantômes, ombres d'illusions [...] Chacun de nous est double et quand deux personnes se rencontrent, s'approchent, se lient, il est rare que les quatre puissent être en accord* (Le livre de l'intranquillité, op. cit. p. 467).

[115] Le *sinthome*, que Lacan écrit parfois *sinthomme* ou *saint homme*, est un néologisme composé de *sin* (le péché et son évitement), de *home* (l'*home rule* ou la règle d'affirmation d'autonomie dans le déclaration d'indépendance irlandaise) et de *Saint Thomas* (d'Aquin), maître de Joyce en matière d'épiphanies littéraires, qui a fini par considérer son œuvre comme du fumier *sicut palea*. Craignant la psychose, Joyce a créé un univers littéraire capable de rendre célèbre son nom et de donner du travail aux commentateurs universitaires durant trois siècles. Jouant sur l'équivoque *letter/litter*, il invente, particulièrement dans *Finnigan's wake* et au-delà d'un lien au père réel (ivrogne) et imaginaire (le Bloom de Ulysse), la langue fondamentale de sa jouissance sinthomatique, le non-anglais avec lequel il brise la langue du colonisateur. Ce non-anglais s'associe au fait que Joyce, le colonisé, s'expatrie, à l'inverse de Pessoa qui retourne dans sa patrie et revient à sa langue. A partir de cette lecture de Joyce, Lacan tire des conséquences importantes qui affecteront toute la théorie de la pratique analytique, au point d'en venir à définir la fin de l'analyse comme *identification au symptôme*.

[116] On peut lire ceci dans Message de Fernando Pessoa : *Sans la folie, l'homme, qu'est-il / De plus que la robuste bête, / Cadavre ajourné qui procréé ?*

[117] Un noeud est borroméen si et seulement si la coupure d'un de ses anneaux libère les autres.

[118] LOM, néologisme lacanien qui imite ceux de Joyce et sert à différencier le sinthome individualisé, vient de l'*homme* de l'humanisme et de l'existentialisme (cf. Lacan J., *Joyce le Symptôme* in *Autres écrits*, op. cit. p. 565).

[119] Dans *La maison de santé de Cascaes*, le représentant principal du maître Caeiro, le philosophe António Mora, est représenté comme une sorte de fou illuminé qui souffre de délire d'interprétation, c'est-à-dire, comme un paranoïaque.

[120] Cette figure transcrit avec les initiales portugaises les mathèmes lacanien de la Jouissance de l'Autre barré ($G\% = J\%$), et de la jouissance phallique ($g? = J?$).

[121] Très tôt, à travers le pré-hétéronyme Marcos Alves (cf. Teresa Rita Lopes, op. cit., v. II, p. 40), Pessoa écrit : *rien ne m'attache à moi à part le sentiment de devoir être attaché*. Dans la Lettre du 9 octobre à Ophélia, Fernando parle de l'existence en lui d'un ressort cassé -r-r-r-r-r-r-r-r-r-r-r-r-r-r-r-r-.

[122] Dans *Érostrate*, Pessoa évoque un Christ qui, *pour prouver qu'il est le Verbe* et *pour que son nom resplendisse*, doit mourir en homme. Rappelons que c'est la religion catholique qui a hypostasié la *Personne* pour définir le mystère de la Sainte Trinité, trois Personnes en Une seule. La relation spirituelle entre le Père et le Fils, représentée par le Saint-esprit, est, au début ou par principe, verbal (cf. le *Prologue* de l'*Évangile* selon Saint Jean). Mais Pessoa le Juif énoncera aussi son « Père, Père, pourquoi m'a tu abandonné ? » : *De qui donc, mon Dieu, suis-je spectateur ? Combien suis-je ? Qui est moi ? Qu'est-ce donc que cet intervalle entre moi-même et moi ?*

[123] Pessoa a très tôt ressenti en lui des tendances sadiques, une volonté de faire du mal qui aurait pu faire de lui, s'il était né en d'autres temps, un Inquisiteur. D'autre part, dans *L'heure du diable* (cf. L'édition de José Corti avec une postface de Teresa Rita Lopes), Lucifer féconde une femme par le Verbe. Même si Crowley est un adapte des sciences occultes qui vend aux crédules la force diabolique qu'en réalité il ne possède pas, c'est le Mal incarné et la réalisation de désirs invouables que Pessoa voit en lui.

[124] Cf. Pessoa Fernando, « Message » (1934), *Poèmes ésotériques, Message, Le marin*, Paris, Christian Bourgois, 1988, pp.95-162

[125] C'est ce qu'a fait João Guedes dans un travail pour mon Séminaire.

[126] Le portugais vernaculaire d'un passage de l'*Histoire du futur* du Padre António Vieira (1608-1691) a beaucoup impressionné Pessoa lorsqu'il était enfant. Quand il est retourné au Portugal, il a cherché à retrouver à travers la lecture cette impression d'enfance, s'enthousiasmant alors pour le message patriotico-messianique du texte. Le temple de Salomon est un élément basique de la Kabbale. Ainsi, il permet des interprétations ésotériques comme celle du célèbre sermonnaire jésuite. Ce dernier espérait voir accomplie en 1666 la prophétie (déjà énoncée dans les quatrains de Bandarra, 1540) de l'établissement dans le monde de l'Empire Universel de Dieu et du Roi du Portugal, Dom João, fils de Dom Pedro II. Le roi élu mourut et la chute de l'empire ottoman n'amena pas la réalisation de désir du fou visionnaire. La même chose se passa chez Pessoa : le *Bien-aimé* Dom Sebastião n'est pas réapparu, laissant l'illusion de l'Empire lusitanien couvert pour toujours d'une brume matinale.

[127] Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, op. cit. p. 269-70. Pessoa a aussi écrit d'innombrables textes sur la linguistique (cf. *A Língua Portuguesa*, edição de Luísa Medeiros, Assírio & Alvim, Lisboa, 1977). Parmi les cinq langues impériales existantes, il défend l'anglais en tant que langue internationale de communication scientifique, et le portugais en tant que langue culturelle universelle. En dehors de cela, il consacre plusieurs textes à une réforme de l'orthographe étymologique de la langue portugaise (op. cit. p. 372-74) qu'il considère la plus propice pour l'établissement de la langue du futur *Cinquième Empire*. Mais c'est un passage du *Livre de l'intranquillité* (op. cit. p. 401-2) qui indique la fonction de la rhétorique des Pères (Figueiredo, Freire, etc.)

dans son rêve de corriger ce que la langue portugaise peut contenir de maternel : *j'entends le Padre Freire enseigner qu'il faut dire Magdalena, car c'est le vulgaire qui dit Madalena.*

[128] Le sinthome peut être lu comme un mixte de signifiant (un) et d'objet (a), "&a (cf. Jacques-Alain Miller, *Ce qui fait insigne*, 1986-87, inédit, enseignement prononcé dans le cadre du Département de Psychanalyse de Paris VIII). Dans ce sens, nous pouvons dire que *Le livre de l'intranquillité* est le nom de Pessoa le *sinthome*. Le titre fait du *Livre* le "ou point de réunion de ce qui ne cesse pas de s'écrire, et de *l'intranquillité* l'affect provoqué par les vagues de la lettre (a). Ce double mouvement d'expansion et de concentration rappelle l'expression du célèbre slogan que Pessoa a écrit pour faire la publicité de Coca-Cola au Portugal : *Primeiro estranha-se, depois entranha-se, D'abord c'est étrange. Ensuite on s'y attache* .

[129] Le livre de l'intranquillité, op. cit. p.37-38.

[130] Comme l'a pointé João Peneda dans un travail réalisé dans le cadre du Séminaire du CEP.

[131] Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, op. cit. p. 406.

[132] *Ibid.* p.239-40.

[133] Dans *le banquet* de Platon, Alcibiade compare la voix de Socrate à la flûte de Marsias et son être à une statue de silène, dont la particularité était de pouvoir s'ouvrir au milieu pour conserver à l'intérieur des objets précieux, *agalmata*, exactement comme le *sujet supposé savoir* qu'est l'analyste qui contient l'*objet* (a) de l'analysant dans l'amour de transfert (cf. Lacan Jacques, *Le Séminaire* livre VIII, *Le transfert*, Paris, Seuil, 1971).

[134] *L'intranquillité* contient toute une gamme d'émotions et de sensations qui vont du manque de tranquillité à l'angoisse comme affect qui ne trompe pas, en passant par l'ennui, la peur, l'inertie, la fatigue, la lassitude, l'amertume, la nausée, la nostalgie, la désolation, le dégoût, l'indifférence, l'inconscience, plus le défaut de ressentir tout cela de toutes les manières. Parce qu'elle affecte le sujet dans un Univers où l'Autre est vide, *l'intranquillité* du désir est finalement vécue dans la cinquième dimension du corps comme une jouissance *qui a le goût du sang parce qu'elle a blessé*.

[135] Pessoa Fernando, *Novas Poesias Inéditas*. Lisboa, Ática, p.133.

[136] Pessoa Fernando, *Le livre de l'intranquillité*, op. cit. p. 445.

[137] Jakobson Roman, *op. cit.* p. 482.

[138] Nous rencontrons l'équivalent de ce *quantificateur parcellant* dans le *pas-tout* avec lequel Lacan définit la position féminine dans la logique de la sexuation (cf. Lacan J., *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1972, p. 73). Du côté masculin, Lacan écrit : $\mu x ?x$ e $^1x ?x$. Et du côté féminin : $^2x ?x$ e $^3x ?x$. Cela signifie que, pour l'homme, au moins un échappe à la castration (le Père primordial). Alors que pour les femmes, *pas-tout* n'est fonction du Phallus ($^3x ?x$).

[139] Je ne peux être ni rien, ni tout : je suis la passerelle ... (Le livre de l'intranquillité, op. cit. p.245).

[140] Lettre du 19 novembre 1914 à Cortes Rodrigues.

[141] Je m'écris moi (Le livre de l'intranquillité, op. cit. p.421).

[142] Le livre de l'intranquillité, op. cit. p. 227.

[143] Je peux m'imaginer être tout parce que je ne suis rien (cf. *Le livre de l'intranquillité*, op. cit. p. 185).

[144] Cf. Les vers suivants : L'unique sens intime des choses / Est qu'elles n'ont pas de sens intime du tout.

[145] Chez Bernardo Soares le cogito n'est pas cartésien : je pense, je sens sans cesse, mais ma pensée ne contient pas de raisonnements, mon émotion ne contient pas d'émotion.

[146] *Le livre de l'intranquillité*, op. cit. p. 273.

[147] *Le livre de l'intranquillité*, op. cit. p. 487-9. *Enclin aux passions visuelles*, le narrateur dit cependant ne pas connaître ce que les psychiatres appellent *l'onanisme psychique* et *l'érotomanie*, étant donné qu'il ne s' imagine pas en *amant charnel* ni ne *transporte la personne* qu'il regarde, *hors de la sphère esthétique de la perception*. Il veut seulement ce que lui donnent ses yeux et sa mémoire, et affirme pour cela, avec la précision de celui qui s'identifie au regard comme objet de la pulsion scopique, *j'ai la dimension de ce que je vois* (Le livre de l'intranquillité, op. cit.p. 76).

[148] On doit ajouter ceci : *Dieu c'est moi* (Le livre de l'intranquillité, op. cit. p. 500). Nous rencontrons également dans cette proposition l'influence de la vision *sub specie aeternitatis* de Dieu ou de la Nature spinosiste.

[149] Je ne suis personne, personne, absolument personne (Le livre de l'intranquillité, op. cit. p. 273).

[150] Si seulement de moi il restait une phrase, une chose dite dont on dirait, Bien fait ! [parce que] il n'est de réel dans la vie que ce que l'on a bien su décrire, affirme un des derniers fragments du Livre.

[151] Le choix du signifiant *Douradores* (doreurs) indique ce que fait Bernardo Soares : dorer (*dourar*) la douleur (*dor*) individuelle et collective, puisque la rue des Douradores symbolise l'Humanité qui s'est substituée à Dieu, mais aussi le point de départ vers le réel comme *impossible*) (cf. *Le livre de l'intranquillité*, op. cit. p 47 et p.186).

[152] Cette solitude est également patente chez les autres personnalités littéraires : Pessoa est ce qui se sait, Caeiro vit isolé à la campagne, Campos a été en Écosse, et Reis, réfugié au Brésil, finira à la *Maison de Santé de Cascaes*, où António Mora a été interné.

[153] Pessoa désirait être un créateur de mythes. Désir réalisé puisque aujourd'hui on parle de la Lisbonne de Pessoa-Soares, comme le Paris de Balzac, la Prague de Kafka, l'Alexandrie de Cavafy, ou le Dublin de Joyce.

[154] Jacques-Alain Miller a mis en valeur ce terme lacanien dans son Séminaire de 1986-87, intitulé *Ce qui fait insigne*. João Peneda a rappelé, à propos d'Érostrate, que ce grec est devenu fameux (*insignis*) ou se s'est rendu célèbre (insigne) à travers le feu (*ignis*). Pessoa, au contraire, a joué de la lyre de Néron, mais n'a pas eu besoin d'incendie.

[155] Soares confesse: Ma mère est morte très tôt, et je ne l'ai même pas connue [...] Peut-être que le regret de ne pas avoir été un enfant [aimé] joue-t-il un grand rôle dans mon indifférence en matière de sentiments. Mon père se tua lorsque j'avais trois ans.

[156] C'est seulement au début de la dernière année de sa vie (1935) que Pessoa rompt avec le salazarisme sans s'opposer vraiment au régime. En effet, imitant le chef des chemises noires Rolão Preto, il rédige une lettre au Président de la République, António Oscar Carmona, pour lui demander de déposer le Président du Conseil, António de Oliveira Salazar, de façon à rendre à l'*Estado Novo* ce que ce dernier lui avait pris.

[157] C'est Pessoa le Maître qui permet de faire le lien entre *Orfeu* et *Presença*, c'est-à-dire, entre le Modernisme scandaleux (de Sá-Carneiro, António Botto, Santa Rita Pintor, Angelo de Lima, etc.) et le Modernisme sans fracture sociale (José Régio, Branquinho da Fonseca, Edmundo Bettencourt, etc.).

[158] Pessoa s'est toujours plaint de ne pas pouvoir faire confiance à sa mère, et de ce que sa famille ne le comprenait pas. Il a recherché sans grand résultat un ami en qui il pourrait avoir confiance, et un maître, comme les théosophes qui affirmaient dominer le Diable et étaient incapables de dominer la langue portugaise. Par ailleurs, João Gaspar Simões n'a pas pu faire réellement fonction d'analyste véritable, un analyste qui l'aurait invité à descendre dans la caverne pour donner une consistance autre que littéraire à l'objet perdu qui y brillait. Il lui est alors resté l'auto-initiation et l'auto-analyse.

[159] Le vide et la multitude n'annulent pas le sentiment d'identité qui provient des marques signifiantes. Nous retrouvons ce sentiment, par exemple, dans ces deux fragments : *Retour à moi-même. Pendant quelques années j'ai voyagé en cherchant à connaître des manières de sentir* (Fernando Pessoa). *Je sens que, même en disant que je suis toujours différent, j'ai répété sans cesse la même chose, que je suis plus semblable à moi-même que je ne voudrais l'avouer.* (Bernardo Soares p. 420).

[160] Pessoa fait partie des auteurs qui ont le plus publié à cette époque au Portugal puisque ses textes ont figuré dans presque toutes les revues et les journaux. Cependant, étant donné l'immensité d'une production manuscrite, dactylographiée et mixte que personne ne soupçonnait, tout ce qui avait été publié jusqu'alors était dérisoire.

[161] Le nom de Fernando António lui a été donné car il est né le 13 juin, jour de la naissance de Fernando de Bulhões, et *Saint Antoine* est le patron de Lisbonne. Mais la véritable célébration du nouveau patron de la capitale du Portugal est seulement apparue à l'époque du centenaire de la naissance du poète en 1988. On entendait alors dire : *autant sur Pessoa éccœure déjà.*