Corps et identité dans Le gardeur de troupeaux de Fernando Pessoa

Françoise Sylvos

▶ **To cite this version:**

Françoise Sylvos. Corps et identité dans Le gardeur de troupeaux de Fernando Pessoa. Travaux & documents, 2020, Construction et déconstruction des identités : entre le corporel et le symbolique, 55, pp.57-64. hal-03329453

HAL Id: hal-03329453
https://hal.univ-reunion.fr/hal-03329453

Submitted on 31 Aug 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Corps et identité dans *Le gardeur de troupeaux* de Fernando Pessoa

FRANÇOISE SYLVOS
UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION
FRANCOISE.SYLVOS@UNIV-REUNION.FR

Octavio Paz déclarait à propos de Pessoa que l'œuvre de ce dernier était une éternelle quête de l'identité[1]. On pourra s'interroger sur cette affirmation. Les deux notions de corps et d'identité trouvent-elles à s'actualiser dans l'œuvre de Fernando Pessoa ? Si notre corps est ce qui nous identifie, nous singularise, ne serait-ce que par notre empreinte digitale ou notre iris, qu'en est-il de cette enveloppe charnelle qu'est le corps quand l'impersonnalité est devenue le caractère de l'humain dans la vi(ll)e moderne et le mot d'ordre de la poétique contemporaine ? Quand le sujet lyrique endosse des identités fictives, l'incarnation, l'osmose de l'identité avec le corps est-elle possible ? La retenue, le manque d'engagement du corps dans le processus de transformation du sujet lors des mises en scène de soi semblent caractériser les jeux identitaires de Pessoa, marqués par l'intellectualisme et l'humour distancié que l'on peut aussi observer chez Michaux[2]. Pour un personnage, l'incarnation est beaucoup plus que l'emprunt d'une identité corporelle. Elle est bien l'intégration de l'identité physique avec son souffle, ses biorythmes et ses pathologies, une identité physique éloignée de la tradition lyrique, à laquelle d'aucuns reprochèrent son mode de figuration indirecte, son manque de littéralité, susceptibles de manquer la chose même. Cependant, dans les poèm*es* prêtés à Caeiro par Pessoa, le corp*s* est bien présent à travers l'éloge de la sensation. Alors que Rousseau écrit « Je sentis avant que de penser », le mot d'ordre du Caeiro pourrait être « Sentir au lieu de penser ». L'hétéronyme « *Caeiro* » renvoie à des sentiments profonds, à une amitié perdue et symbolise l'incarnation inachevée, imparfaite de l'hétéronyme, qui cadre avec le rejet du catholicisme et du mysticisme, l'adoration païenne de la nature.

PSEUDONYMIE ET HÉTÉRONYMIE

Ces notes se concentreront sur le recueil intitulé *Le gardeur de troupeaux*[3], dont des pièces ont été publiées en 1925 et en 1931, sans que le recueil n'ait été

1 Octavio Paz, « Préface », in *Fragments d'un voyage immobile*, Fernando Pessoa, Paris, Rivages, 1991.

2 Voir Laurent Jenny, Méthodes et problèmes. La poésie. Université de Genève, 2003. Cours en ligne. https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique/elintegr.html#el043400 (IV, 4).

3 Fernando Pessoa, *Œuvres poétiques de Fernando Pessoa*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

fixé ni finalisé avant la mort du poète. Tout littéraire un tant soit peu cultivé sait que, dans certains de ses recueils les plus fameux, Pessoa a délégué la parole à de nombreux personnages et s'est découvert de bonne heure écrivain à facettes, sous les noms d'emprunt d'Alberto Caeiro, d'Alvaro De Campos, de Bernardo Soarès, de Ricardo Reis, etc. Ce sont les fameux hétéronymes de l'écrivain alors que son orthonyme désigné est « Pessoa », ce qui du reste est en concordance avec son état civil, une identité sémantiquement caractérisée par la vacance, une « vacance » qui était propre, déjà, à la démultiplication de la *persona* romantique, puis à la mutabilité identitaire de Rimbaud, cristallisant ces glissements vers l'aliénation dans la fameuse formule « Je est un autre »[4]. Pessoa est une personne, certes, mais une personne à la personnalité neutre. Le premier paradoxe de Pessoa au regard de son identité est la disponibilité de ce signifié à toutes sortes d'identités d'emprunt, et qui peut se démultiplier à volonté, comme un corps en mouvement dont l'image se décomposerait sous la lumière du stroboscope.

Si l'on s'en tient à la problématique des hétéronymes, on pourrait légitimer l'affirmation de Paz. Cependant, une réserve s'impose à nous, qui touche à la fois les deux concepts de l'identité et du corporel convoqués en amont du projet collectif qui motive cette communication. L'apparition du thème de l'identité est-il nécessairement synonyme d'identification ? *A priori*, l'exploration de l'identité par le biais de l'écriture semble supposer que l'écrivain se prenne aux jeux et aux mirages de sa propre comédie. Postuler que l'hétéronymie est une façon de projeter son *ego* en le démultipliant à travers des points de vue, des sensibilités, des physiques particuliers, suppose qu'il y ait dans cette écriture un pacte de sincérité, dont force est de constater qu'il engage le sujet corps et âme. D'où, les mots d'ordre poétiques incitant à une perpétuelle ivresse (Baudelaire, « Enivrez-vous »[5]). L'ivresse permet au sujet de l'écriture de s'oublier, de modifier ses sensations et de se métamorphoser complètement, l'un des secrets de l'alchimie poétique étant la transmutation du sujet. Les *persona* ou masques sont alors présentés comme des *alter ego* du sujet de l'écriture, au-delà du jeu de trompe-l'œil qui laisse le lecteur perplexe, face aux anamorphoses étranges mais voulues de la réalité identitaire et du texte. Ce jeu d'identification est expliqué ou suggéré par des romantiques tels que Hugo[6] ou Nerval et par leurs héritiers, tel Rimbaud. Pour Nerval, le jeu romantique d'identification entre l'auteur et le sujet de l'écriture, entre le sujet de l'écriture et ses masques, est assumé, dans la lettre-dédicace des *Filles du feu* et des *Chimères*[7] à Alexandre Dumas, à travers la référence au mythe de Nessus. Ce mythe, qui représente l'adhésion parfaite de

4 Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871.

5 Charles Baudelaire, « Enivrez-vous », in *Le spleen de Paris*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1970, p. 337.

6 Voir Ludmilla Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1998.

7 Gérard de Nerval, Lettre-préface à Alexandre Dumas, in *Les filles du feu. Les chimères*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1993, tome III, p. 456.

l'apparence et de l'être, est emblématique de notre enquête interrogeant l'articulation entre le « corps et l'identité ». Le rêve de Nerval-Brisacier, avatar romantique d'un personnage du *Roman comique*[8] (Scarron), est de ne faire plus qu'un, d'absorber dans sa chair l'identité de ses personnages. Il appose au bas de sa lettre le nom de Brisacier, montrant que la métamorphose de soi, corps et âme, qui est typique du jeu théâtral et de la folie, va de pair avec l'emprunt d'une nouvelle identité, le changement de nom. La question de l'hétéronymie a aussi son importance dans la constellation identitaire de Victor Hugo, écartelé entre Maglia, Hierro, Herrmann et Olympio[9]. Mais aussitôt, la comparaison entre Pessoa et ces écrivains qui avant lui avaient joué avec leur identité accuse une différence fondamentale, qui a trait au corps. Il y a un fossé entre la pseudonymie, qui relève de l'aliénation et de la projection, de l'incarnation et se solde par l'absorption du sujet de l'écriture, certes provisoire, dans un autre soi-même, et l'hétéronymie, dont le préfixe même laisse supposer une mise à distance.

JE(EUX) IDENTITAIRES

> Une déconstruction initiale marque donc cette quête d'identité qui s'achemine vers une expansion d'un Moi improbable. En se regardant au miroir de son âme, tel Narcisse, Pessoa n'y voit que la multiplication illusoire de celle-ci[10].

On a parlé pour Pessoa d'une véritable dramaturgie, d'une mise en scène de soi. On pourrait aussi lui appliquer le concept de la scénographie auctoriale[11]. La mise en scène de soi commença tôt, compte tenu de la tendance de Pessoa à rechercher dès son enfance sa propre transfiguration mythique. Plutôt qu'au théâtre, on peut penser, se référant à un texte des *Illuminations*[12], à une « parade » poétique qui engendre un défilé des figures. Il y a bien dans tous les cas, chez les romantiques comme chez Pessoa, une démarche consciente. Hugo décrète et théorise ses quatre identités lyriques. Nerval analyse le processus d'identification dans la lettre-préface aux *Filles du feu* et aux *Chimères* réunies. Mais, dans *Les Chimères*, il repasse de l'autre côté du miroir et se transfigure, dans différents poèmes, en personnages de différentes époques et civilisations, El Desdichado, Antéros, etc., hésitant parfois entre deux identités (« Suis-je Amour ou Phébus

---

8 Paul Scarron, *Le roman comique*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1985.

9 R. Journet et G. Robert, Autour des « Contemplations », *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 1955, p. 26. Journet et Robert datent cette page de 1853-1855.

10 Ana Maria Binet, « Fernando Pessoa : le poète et la fiction multiple de soi », in *Modernités*, n°18, 2002, p. 7 (la pagination renvoie à la version numérisée disponible en ligne sur le site d'Open Edition Books).

11 José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

12 Arthur Rimbaud, « Parade », *Illuminations*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2009, p. 293.

[…] »[13]). Dans l'œuvre de Rimbaud, la mutation ou métamorphose, physique et morale, est un thème et, souvent, s'accomplit, comme c'est le cas dans *Une saison en enfer*[14] où la parole est déléguée tantôt au « damné », tantôt à la « Vierge folle ». Il semble beaucoup plus difficile de confondre Pessoa, metteur en scène de ses propres hypostases, avec ces figures elles-mêmes. C'est à l'énonciation qu'il revient de différencier ces processus. Ici, fusion par l'orchestration de la ventriloquie poétique (Rimbaud) ; là, analyse distanciée de cette esquisse d'identification à un personnage littéraire.

Le côté ludique de l'expérience est bel et bien affirmé par Pessoa qui intitule *Fictions de l'interlude* les productions des trois grands hétéronymes, Caeiro, Reis et Campos[15]. Il désamorce tout processus d'identification sincère de l'auteur à ses émanations. De surcroît, la substance même des personnages semble peu charnue, y compris à la lecture des poèmes du plus charnel et « matérialiste » des hétéronymes, Caeiro.

Certes, la personnalité de Caeiro est cohérente avec celle d'un gardien de troupeaux mais d'emblée, l'oxymore, figure clé de la poétique de Pessoa, semble comme un trope généralisé à l'entièreté de la pensée auto-contrariante de ce joueur intellectuel. Sa pensée se déconstruit à mesure qu'elle avance. Dès le premier vers « je n'ai jamais gardé de troupeaux » du *Gardeur de troupeaux*, se met en place cette désidentification dont tout le texte porte la trace : « Seule la Nature est divine, et elle n'est pas divine… »[16].

Le texte forme un tout, qui se constitue de la pensée supposée d'un « gardien de troupeaux » et du verbiage en forme de monologue intérieur de Caeiro. Il s'agit d'un fond sonore, « le bruissement de sonnailles », et d'un décor, pastoral, « la plaine ». Il s'agit d'un costume de style « bergeries » :

> Quand je m'assois écrivant des vers
> Ou que, me promenant par les chemins et les sentiers,
> J'écris des vers sur du papier qui se trouve dans ma pensée,
> Je me sens une houlette dans les mains
> Et je vois quelque silhouette de moi-même
> Au sommet d'une colline
> Regarder mon troupeau et voir mes idées,
> Ou regarder mes idées et voir mon troupeau,
> Et sourire vaguement comme qui ne comprend pas ce qu'on dit
> Et veut faire mine de comprendre[17].

---

13 Gérard de Nerval, « El Desdichado », in *Les chimères*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2009, p. 293.

14 Arthur Rimbaud, « Une saison en enfer », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2009.

15 Robert Bréchon, « Préface », *Œuvres poétiques de Fernando Pessoa*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. XVI.

16 Pièce XXVII du *Gardeur de troupeaux*, in *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 27.

17 *Ibid.*

Il n'y a là ni réalisme, ni naturalisme, ni *mimesis* simple. Le troupeau est la métaphore décalée, biaisée, des pensées du sujet, toujours poète. Il y a là un mouvement contradictoire à l'affirmation selon laquelle la pensée ne serait pas intéressante. Le concret est mis pour l'abstrait. Mais l'idée est de contenir et d'endiguer l'activité et l'agitation du cerveau, considérée comme superflue. Cette proposition n'est pas propre à Pessoa et s'ancre dans une forme d'anti-nominalisme car les choses n'ont pas de nom pour Caeiro, mais seulement une existence. Le récit s'attache à relater un processus mental dont l'esquisse pastorale n'est que l'allégorie. À l'effusion lyrique a succédé la description d'un processus de dédoublement du poète et de son image.

DU DÉNI DE L'INCARNATION AU SENSATIONNISME

Le poète se regarde regarder une image de lui-même contemplant ses pensées, évoquées sous la forme du troupeau. Il se dédouble en pasteur et en « agnelet » (« pure imagination »)[18]. Il y aurait donc là une poésie à la fois ludique et phénoménologique. La phénoménologie ludique d'un sujet extatique à la fois même et autre, qui se dirait en vers souples mais non moins sonores.

Une impression de cohérence générale « pastorale » se dégage du poème mais le corps du berger reste un centre absent, qui se déplace d'un versant à l'autre de l'univers pastoral. La fugue, présente chez d'autres contemporains de la même époque, tel Gide, empêche l'incarnation. La représentation pointilliste ne nous laisse capter que des accessoires, une houlette, un chapeau. Rien d'étonnant à ce que Caeiro nie le « sens intime des choses ». Il nie le mystère des choses et se désolidarise des mystiques, qui prêtent des sentiments à la nature. La partie XXX du « Gardeur de troupeau » comprend la remarque : « Si vous voulez que j'aie quelque mysticisme, c'est bon, / j'en ai. / Je suis mystique seulement par le corps »[19].

Aussi, plus loin, loue-t-il en bonne logique la simplicité, difficilement accessible « d'être tout entier » son « propre extérieur seulement »[20]. Cette louange cadre avec la falote phénoménologie de l'intériorité que nous propose « Le gardeur de troupeau ». L'intériorité du sujet s'actualise en une presque incarnation, déceptive et pour tout dire paresseuse. Elle n'est guère qu'une apparition humoristique et ectoplasmique des pensées du sujet poétique sous la forme du stéréotype pastoral.

Du reste, l'hétéronymie semble un défi à la représentation trinitaire et un désaveu de celle-ci. Alberto Caeiro est une construction qui est surtout un négatif, une rature. On notera l'abondance des négations dans les textes. Alberto Caeiro devient le vecteur de la pensée anticléricale de Pessoa. Un véritable

---

18 *Ibid.*, p. 6.
19 *Ibid.*
20 *Ibid.*

scénario de dessin animé mettant en action le Christ « redevenu petit garçon » se développe dans l'esprit de Caeiro qui se veut un pur sensationniste.

« Je ne parlerai pas, je ne penserai rien »[21], écrivait Rimbaud à la fin du XIX[e] siècle (« Sensation »). Le parallèle est frappant. Le sujet-personnage rimbaldien de « Sensation » est plus sensationniste que le Caeiro de Pessoa. Il faut être non pas berger, mais bien instruit et civilisé, comme un poète portugais, pour aspirer à « un apprentissage de désapprendre »[22]. Le sujet poétique du texte de Pessoa est un intellectuel matérialiste et un esprit fort qui a été sensible à tous les courants anticléricaux de son temps. Le bon sens de Caeiro n'en fait pas pour autant un personnage à présence corporelle, qui pourrait, pourquoi pas, par exemple, être sexuelle. Son but n'est pas de faire scandale – même s'il a dans son entourage des amis qui ont été inquiétés pour avoir rédigé des textes sulfureux, tel un éloge de la sodomie. Sa corporéité est, mais tient surtout à sa volonté de vivre par les sens :

> IX
>
> Je suis un gardien de troupeaux.
> Le troupeau, ce sont mes pensées
> Et mes pensées sont toutes sensations.
> Je pense avec les yeux et avec les oreilles
> Et avec les mains et les pieds
> Et avec le nez et la bouche[23].

Les yeux et des oreilles sont un motif récurrent. Ce qui ne l'empêche pas de se prêter une âme. Cette dualité fait de lui un « animal humain que la Nature a produit »[24]. Tous les sens sont représentés ici à travers l'énumération des organes qui correspondent aux cinq sens. Pessoa accentue l'importance du sens visuel. L'olfaction est peu présente. Le tact est ramené à la vue. Les fleurs, il aspire à les « voir avec les doigts »[25]. La synesthésie privilégie un rapport enfantin aux choses, l'adulte se laissant aller à pétrir tout ce qui passe à sa portée. On pense aux bulles de savon, « amies des yeux »[26], ou à celui qui regarde les fleurs et sourit.

Ce retour primitiviste, païen, à des sensations simples, n'est pas sans faire penser à la prose de Colette. Le retour à la culture s'amorce quand le sujet se proclame « l'Argonaute des sensations véritables » :

---

21 Arthur Rimbaud, « Sensation », *Œuvres*, Paris, Garnier, 1961, p. 39.
22 Poème XXIV, *op. cit.*, p. 26.
23 Poème XXIX, *op. cit.*, p. 29.
24 Poème XLVI, *op. cit.*, p. 39.
25 Poème XXV, *op. cit.*, p. 32.
26 *Ibid.*

XLIX

Je recule d'un pas vers l'intérieur, et ferme la fenêtre.
On apporte la lampe, on me souhaite une bonne nuit,
Et ma voix réjouie souhaite une bonne nuit.
Puisse ma vie être toujours ceci :
Le jour gorgé de soleil, ou adouci de pluie,
Ou tempétueux comme si le monde prend fin,
La soirée douce, et les groupes qui passent
Fixés avec intérêt depuis la fenêtre,
Le dernier regard d'ami posé sur la paix profonde des arbres,
Et puis, la fenêtre fermée, la lampe allumée,
Sans rien dire, sans penser à rien, sans dormir,
Sentir la vie couler en moi comme un fleuve dans son lit,
Et là dehors un grand silence comme un Dieu qui sommeille[27].

La phénoménologie (apparition) d'un autre soi-même en Pessoa émerge grâce aux sensations qu'il évoque. Dans le tableau pastoral, le véritable ancrage de la lecture est le bruit des sonnailles. Cette notation qui parle aux sens est seule capable de donner au texte la consistance d'une expérience vécue, charnelle, comme le seront toutes les évocations simples telles que regarder une fleur ou manger un fruit. La sensation est la base de l'existence d'un sujet dont le corps n'est jamais décrit. *Caeir*o ne s'in*carne* pas dans un corps. Entre les costumes et les sensations, le corps est absent. Pessoa refuse à Caeiro la consistance charnelle du personnage romanesque. Il garde ses distances avec cet autre lui-même dont l'altérité corporelle s'équilibre avec l'identité intellectuelle.

CAEIRO/SÁ-CARNEIRO

L'échec de l'incarnation en berger s'éclaire aussi, bien entendu, de la paronymie entre Caeiro et Carneiro qui est un fait connu. Mário de Sá-Carneiro était un ami de Pessoa, le principal « animateur de la revue sensationniste *Orpheu* (1915), ainsi que la figure la plus expressive du modernisme portugais »[28], qui se suicida à l'âge de 25 ans. Sá-Carneiro entretenait avec Pessoa une abondante correspondance, réunie en deux volumes en 1958 et 1959 et dont les réponses de Pessoa ont disparu. Les affinités sonores entre les deux noms s'expliquent par l'origine amicale de l'hétéronyme. Sá-Carneiro représente précisément les idées que défend l'hétéronyme Caeiro, à savoir le primat de la sensibilité et de la sensation, le matérialisme. L'interprétation de l'hétéronyme n'en est que facilitée. Le sujet représenté par Caeiro est fantomatique. Il est le double et l'ombre de

---

27 *Ibid.*, p. 42.

28 Isabelle Roboredo Seara, « L'utopie dans la correspondance de Sá-Carneiro », *Lettre et utopie*, *Revue de l'AIRE*, Geneviève Haroche et Françoise Sylvos (dir.), n°30, 2004, p. 82-102.

cet ami. Que Sá-Carneiro ait représenté non pas seulement le sensationnisme mais aussi le paulisme, courant opposé et marqué selon Pessoa par l'artifice poussé à l'extrême, jette le doute sur la sincérité du sensationnisme[29]. D'où le primat du costume de berger sur le corps. La syncope du -n est le symbole de cette impossible *incarnation*, qui tient au rejet du religieux comme à l'impossibilité de s'engager totalement en choisissant une esthétique unique et de s'identifier complètement, même à titre provisoire, à ce qui n'est en définitive qu'un prête-nom, un porte-manteau auquel s'attachent d'une part les oripeaux, stéréotypes de la pastorale et, d'autre part, la théorie sensationniste.

Des jeux sur l'identité à l'identification, il y a une nuance et cette nuance est en grande partie procurée par le corps. Caeiro n'est pas singularisé. La banalité du stéréotype, du langage, des sensations du quotidien ne font pas de lui un corps individualisé. Non *représenté* corporellement, il *représente* un courant qui veut faire abstraction de la pensée et se limiter aux sensations. Le gardien de troupeau a donc quelque chose du manifeste en action ou du poème-manifeste.

BIBLIOGRAPHIE

BINET A. M., « Fernando Pessoa : le poète et la fiction multiple de soi », in *Modernités*, n°18, 2002.

BRÉCHON R., « Préface », *Œuvres poétiques de Fernando Pessoa*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

DIAZ J.-L., *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

JENNY L., *Méthodes et problèmes. La poésie*. Université de Genève, 2003. Cours en ligne. https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique/elinteg r.html#el043400 [30/11/2020].

JOURNET R. et G. ROBERT, *Autour des « Contemplations »*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1955.

PAZ O., « Préface », in Fernando Pessoa, *Fragments d'un voyage immobile*, Paris, Rivages, 1991.

PESSOA F., *Œuvres poétiques de Fernando Pessoa*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

PIZZARO J., « Sá-Carneiro and Caeiro: Two Types of Cult », in *Santa Barbara Portuguese Studies*, vol. 1, 2017, p. 2-13.

ROBOREDO S. I., « L'utopie dans la correspondance de Sá-Carneiro », Lettre et utopie, *Revue de l'AIRE*, Geneviève Haroche et Françoise Sylvos (dir.), n°30, 2004, p. 82-102.

WURTZ L., *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1998.

[29] Jéronimo Pizzaro, « Sá-Carneiro and Caeiro: Two Types of Cult », in *Santa Barbara Portuguese Studies*, vol. 1, 2017, p. 2-13.