

Faculté de psychologie et des sciences
de l'éducation

Fernando Pessoa ou l'écriture d'une vie :

Mélancolie et hystérie secrète chez le
poète de l'absence.

Auteur : Nathanaël Teicher
Promoteur(s) : Philippe Lekeuche
Lecteur(s) : A-C Frankard et Pierre Bouchat
Année académique 2018-2019
Master en clinique de l'adulte

Remerciements

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma reconnaissance.

Je voudrais tout d'abord adresser toute ma gratitude à mon promoteur, Philippe Lekeuche, pour sa disponibilité, ses précieuses réflexions et son expérience dans le domaine de la poésie. Cette collaboration fut indispensable pour ma compréhension des enjeux sur le plan psychanalytique et littéraire.

Je voudrais également remercier les personnes qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce mémoire. Je tiens à remercier Olivier Renard pour les références très utiles qu'il m'a partagées. Cela m'a permis de m'engager dans la bonne direction. Je tiens aussi à remercier Thomas Teicher pour ses réflexions pertinentes autour de l'auteur.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers tous les amis qui m'ont soutenu et qui ont suivis l'évolution de ce mémoire. Enfin, je tiens à témoigner toute ma reconnaissance envers les membres de ma famille, spécialement envers ma mère ainsi que mes sœurs Clara et Annabelle, qui ont contribué à la bonne gouvernance de cette entreprise.

« Je déclare sur l'honneur que ce mémoire a été écrit de ma plume, sans avoir sollicité d'aide extérieure illicite, qu'il n'est pas la reprise d'un travail présenté dans une autre institution, et qu'il n'a jamais été publié, en tout ou en partie. Toutes les informations (idées, phrases, graphes, cartes, tableaux...) empruntées ou faisant référence à des sources primaires ou secondaires sont référencées adéquatement selon la méthode universitaire en vigueur. Je déclare avoir pris connaissance et adhérer au Code de déontologie pour les étudiants en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses et savoir que le plagiat constitue une faute grave sanctionnée par l'Université catholique de Louvain. »

Fernando Pessoa fait partie de ses hommes qui ont sacrifié leur vie pour l'écriture. L'écrivain portugais a fait de la réalité, une fiction et de sa vie, un rêve. Les hétéronymes qu'il inventa lui ont permis de se libérer de la prison du sujet unique. Il y a une multiplication des masques derrière cet inconnu. Mais que cache-il ? Pourquoi fuit-il sa propre personne ? Le poète va cultiver ce paradoxe de « n'être rien » pour pouvoir tout vivre. Il est difficile de comprendre comment un homme aussi triste a pu réaliser une œuvre aussi belle.

L'étude qui suit vise à expliquer comment la création hétéronymique fut un moyen pour lui de se préserver de l'effondrement mélancolique. Cette mise en scène par l'écriture correspond aux manifestations hystériques d'un homme qui, au bord du gouffre, réussit à se sauver. La problématique de l'hystérie s'annonce comme une solution face aux dangers de la mélancolie. Dans cette équation, l'alcool gonfle sa créativité mais aggrave son état. A partir de son œuvre et des nombreux ouvrages qui traitent la question de savoir qui est Pessoa, le présent mémoire dresse un portrait du poète et donne des explications neuves sur le mystère qui l'entoure.

Table des matières

INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : BIOGRAPHIE DE FERNANDO PESSOA	4
1) Introduction à la vie de l'auteur	4
2) Naissance du poète de l'absence (1888- 1895)	6
3) Scolarité à Durban : adolescence très discrète (1896-1905)	8
4) Retour à sa patrie natale.....	11
5) L'âge d'homme (1908-1912)	12
6) Entrée dans le monde littéraire portugais (1912-1914)	13
7) Du jour triomphal à l'aventure d'Orphéu (1914-1916).....	14
8) L'aventure d'Orphéu (1915).....	15
9) Transition du poète : Vers le surhomme (1917-1919)	16
10) Correspondances avec Ophélia (1920)	17
11) Polémiques et engagement (1921-1923)	18
12) Retour au calme et désengagement politique (1924-1927).....	18
13) Début de la reconnaissance et retrouvailles (1927- 1930)	19
14) De l'ésotérisme à l'intranquilité (1930-1935)	20
15) Description des hétéronymes	24
CHAPITRE 2 : APPROCHE DU PROFIL PSYCHOLOGIQUE DU POÈTE	26
1) Profil psychologique du poète	27
2) L'homme révélé par l'œuvre.....	31
3) L'enfance et la faille interne	34
4) Du côté de la folie ... Et de la psychose ?.....	36
4.3) Sur la piste de l'hystérie.....	38
5) Conclusion	40
CHAPITRE 3 : L'HOMME DERRIÈRE LE MASQUE	42
PARTIE 1 : L'HYPOTHÈSE DE LA MÉLANCOLIE.....	43
1) La mélancolie : Définition et description historique	43
2) Conception freudienne de la mélancolie	45
3) La mélancolie en poésie : éléments psychopathologiques	48
4) Le poète et la souffrance : Le thème mélancolique	51
5) Interprétation psychopathologique de la mélancolie de Pessoa	54
6) Articulation des éléments cliniques et des thèmes poétiques	57
7) L'hypothèse de la mélancolie : conclusion synthétique	60
PARTIE 2 : HYPOTHÈSE DU TROUBLE HYSTÉRIQUE	62
1) Sémiologie de l'hystérie.....	62
2) Problème de classification et de diagnostic	63
3) Aspects psychopathologique	64
3.2) L'hystérie	65
4) L'hystérie masculine	66
5) L'hystérie chez Pessoa	69
6) L'hypothèse de l'hystérie : conclusion synthétique.....	77
PARTIE 3 : ENTRE MÉLANCOLIE, HYSTÉRIE ET IVRESSE	79
1) L'hystérie : une défense maniaque	79
2) Un concept qui en cache un autre	79
3) La question de l'alcool	80
CONCLUSION DU CHAPITRE	82
CHAPITRE 4 : ANALYSE DE L'HÉTÉRONYMIE	83

1) Définition de la création hétéronymique.....	83
2) Origine du phénomène.....	86
3) Les fonctions de l'hétéronymie.....	88
4) La dimension ontologique de l'hétéronymie.....	91
5) Conclusion.....	92
CHAPITRE 5 : LES FONCTIONS DE L'ÉCRITURE.....	94
1) Bases conceptuelles freudiennes.....	94
2) Les fonctions de l'écriture.....	100
3) L'aventure littéraire de Pessoa : « Devenir » pour ne plus devoir « être ».....	104
3.6) Considérations finales autour de l'auteur.....	111
4) Conclusion.....	112
DISCUSSION.....	114
1) Notions clés pour comprendre l'artiste.....	114
2) La thèse principale défendue.....	116
3) Critique des résultats.....	119
4) Limites de l'étude.....	120
5) Conclusion.....	121
BIBLIOGRAPHIE.....	125

Introduction

« J'écris en me berçant, comme une mère folle berçant son enfant mort¹. » Cette métaphore n'est pas joyeuse ! Non, certes, mais tout ou presque, y est résumé : l'homme et son rapport à l'œuvre, à l'écriture... L'absence, le lien rompu avec la mère, la folie, l'enfance perdue, ...

Fernando Pessoa est un poète portugais du début du vingtième siècle qui a lutté toute sa vie contre l'effondrement mélancolique. C'est le recours à un type particulier de création poétique qui lui a permis de maintenir un sentiment d'existence et d'identité. Par l'invention de personnages presque aussi réels que cet homme inexistant, il pousse le pouvoir de métamorphose de l'écriture à son paroxysme.

L'écrivain aura consacré sa vie à l'écriture en s'accommodant de sa solitude grâce au pouvoir d'une imagination très féconde. Une existence vide qui contraste avec un foisonnement d'idées neuves et d'œuvres d'une richesse poétique incommensurable. Le mystère qui recouvre cette vie malheureuse et la faculté de l'homme secret à transcender celle-ci par la poésie ont suscité un fourmillement d'interrogation dans mon esprit.

Tous les auteurs qui ont voulu cerner la psychologie de Pessoa et comprendre de quoi et pourquoi il souffrait, se sont heurtés à l'impossibilité de trancher la question. Le phénomène des hétéronymes - nom donné par Pessoa à ses personnages - a été considéré, à tort, par son fidèle exégète Gaspar Simoës, comme un dédoublement de la personnalité. Certains ont rangé Pessoa du côté de la schizophrénie en pensant que l'hétéronymie était la simple transcription de voix entendues. D'autres, comme Octavio Paz, n'ont vu aucune pathologie chez l'auteur qui, selon lui, ne souffrait simplement que d'un trop plein de créativité. La question divise également entre ceux qui considèrent la poésie de Pessoa comme une longue plainte de l'enfance perdue et ceux qui y voient l'émerveillement d'une vie par le rêve.

Concernant une potentielle pathologie présente chez l'auteur, la littérature existante sur le sujet est dans une impasse. Michel Schneider a écrit récemment « qu'il

¹ F. Pessoa, 1998, *Le livre de l'intranquillité*, p. 188

serait abusif de trancher la question de savoir s'il est hystérique, psychotique ou pervers².
» Quoi qu'il en soit des hypothèses avancées, ce qui permet de mieux expliquer son fonctionnement, c'est la logique du paradoxe. Pour comprendre son existence, il faut comprendre que Pessoa souffre à la fois d'une surabondance d'être et d'une insuffisance à être. Cette oscillation entre l'excès et le manque caractérise le fonctionnement de cet homme qui n'était « personne et tant d'être à la fois³. »

Malgré une existence solitaire et désespérée, l'écrivain mélancolique a su garder un équilibre et une certaine énergie pour se maintenir sur le chemin de la création. Ses phases de fulgurance créatrice survenaient souvent après une longue période de dépression. De quelle manière le recours à la création hétéronymique a-t-elle pu le préserver de l'effondrement mélancolique ? Cette question centrale, qui fait l'objet de notre recherche, en appelle d'autres. Comment a-t-il pu puiser les ressources nécessaires à l'élaboration de son œuvre gigantesque ? Quelles fonctions l'écriture remplit-elle pour permettre à un sujet en souffrance de supporter son existence ? Quel rôle joue l'écriture vis-à-vis de son sentiment d'identité personnelle ? Comment le phénomène hétéronymique a-t-il pallié aux carences existentielles et pourquoi a-t-il été une voie de choix pour notre auteur ?

Pour répondre à notre question centrale de recherche et aux sous-questions qui en découlent, la prise de connaissance de la littérature sur le sujet, à travers livres et articles principalement, nous permettra d'émettre de nouvelles hypothèses. Derrière l'artiste révélé par l'œuvre et par le public, il y a un homme dans sa singularité. C'est l'étude de l'homme derrière le masque qui nous intéresse.

L'objectif n'est pas de dresser un profil psychologique type pour ensuite le ranger dans une classification scientifique lui trouvant ainsi une pathologie à tout prix. Par respect pour l'artiste, cette recherche prendra le soin de ne pas le réduire aux terminologies scientifiques. L'objectif est plutôt de mieux comprendre comment l'écriture a réussi à lui donner un sentiment d'existence. De manière plus générale, notre recherche poursuit ce but de comprendre comment les artistes les plus mélancoliques sont ceux aussi qui vont produire des œuvres de la plus grande beauté. A l'image de Beethoven qui écrit *L'hymne à la joie* à une période de sa vie où il fut plongé dans le plus profond

² M. Schneider, 2013, *Lu et entendu*, p. 157

³ F. Loss, 2009, *Fernando Pessoa : Personne et tant d'êtres à la fois*, p. 1.

désarroi, la grande mélancolie donne souvent naissance à la beauté suprême. L'étude de Pessoa permet aussi de nourrir la réflexion plus générale sur les rapports entre l'homme, son œuvre et l'art dans lequel il s'inscrit.

Avant de s'engager dans la description de son profil psychologique, il est important dans un premier temps de détailler l'ensemble de sa biographie. Il sera question dans un deuxième temps de récolter le maximum d'informations sur sa personnalité et son comportement pour pouvoir se faire une idée de la personne qui se cache derrière son œuvre. Une fois le portrait dressé, des liens avec les événements de son enfance seront tissés pour préparer le terrain de l'analyse psychologique de l'auteur. Dans le chapitre trois, nous proposerons deux hypothèses qui permettent de mieux comprendre la problématique de l'auteur et d'apporter quelques éléments de réponse à la question de base. C'est la partie charnière de notre étude puisqu'elle vérifie les hypothèses et offre une lecture nouvelle du fonctionnement du poète. Notre intérêt se portera ensuite sur la description et l'analyse de sa prodigieuse aventure hétéronymique. Nous verrons quel rôle elle tient au milieu de son extrême solitude. Après un détour théorique pour comprendre les concepts en jeu dans la création littéraire, nous mettrons finalement en lumière les éléments qui ont permis à Pessoa de maintenir un certain équilibre grâce à l'écriture.

Chapitre 1 : Biographie de Fernando Pessoa

1) Introduction à la vie de l'auteur

« Les poètes n'ont pas de biographie. C'est leur œuvre qui est leur biographie. » Cette citation d'Octavio Paz (cité par Bréchon, 1996, p. 16) illustre bien la difficulté d'établir la biographie de celui-ci qui n'aura pas mené une, mais plusieurs vies fictives au travers de ses productions hétéronymiques. On parle de terreur intellectuelle chez pas mal de biographes qui ont voulu découvrir sa vie en adoptant la mauvaise perspective. Comment décrire la vie de celui qui devait se détruire pour se créer ?

L'œuvre et la vie de Pessoa se contiennent l'une l'autre et s'expliquent mutuellement au point que l'on puisse parler « d'œuvre-vie » du poète. L'ensemble de sa production littéraire est à la fois la trace de son existence ravagée et celle de sa transfiguration. Robert Bréchon, biographe considérable de Pessoa, étaye ce propos par la formule suivante : « Je ne connais pas de vie d'écrivain qui ait été aussi manquée ; et je n'en connais aucune autre qui ait été à ce point transfigurée par l'art » (Bréchon, 1996, p. 17).

Pessoa a toujours prétendu lui-même ne pas être un individu unique mais « une coterie » constituée de plusieurs membres avec chacun leur propre personnalité. Il est alors tentant de dresser un portrait de chacun séparément afin de découvrir le visage unique de Pessoa. Mais cela est vain car cette coterie est inexistante. Se pose alors la problématique de la part autobiographique de chacun de ces personnages attribuables au mythe Pessoa : « Peut-on arracher les masques du visage unique sans que la chair ne vienne avec ? ». Y-a-t-il seulement quelqu'un derrière le masque ?

La vie d'un homme supporte plusieurs lectures différentes et chaque biographe peut adopter son point de vue sur l'auteur. Joao Gaspar Simoes (1903-1983), poète contemporain de l'auteur, a eu le mérite de sauver Pessoa de l'oubli grâce notamment au recueil de témoignages de proches aujourd'hui disparus. L'avantage des biographes

d'aujourd'hui est de disposer d'innombrables textes inconnus auparavant, puisqu'enfouis dans une malle ou l'écrivain entassait ses manuscrits inédits dont certains chefs d'œuvre comme *Le livre de l'intranquilité* (1982), *Faust* (1988), *Le violon enchanté* (1990). Certains auteurs commentent sa vie comme une existence tragique, d'autres la décrivent comme contenant « de longues plages d'émerveillement » (Bréchon, 1996, p. 18). De manière générale, il importe moins de restituer chacun des faits de sa vie quotidienne que « de questionner leur sens dans la perspective globale d'une destinée accomplie » (Bréchon, 1996, p. 18).

La vie du poète ne ressemble à aucune autre tant il est resté sédentaire, charnellement attaché à sa Lisbonne natale. Toutefois, son itinérance frénétique dans ses ruelles et ses multiples déménagements invitent à imaginer le sédentaire comme un nomade. La gloire posthume seule l'a éloigné du centre par le transfert de sa dépouille en grande pompe du cimetière des Plaisirs aux Jeronimos. Pessoa n'aura vécu qu'une courte vie de 47 années déroulées sur le mode de l'attente et de l'urgence que résume bien la formule, « une ardente patience », chère à Rimbaud. Il se situe d'ailleurs « entre l'existence des jeunes fous qui brûlent leur vie (Van Gogh, Mozart, Kleist) et celle des vieux sages qui distillent la leur goutte à goutte pour en recueillir l'essence du temps (Voltaire, Goethe) » (Bréchon, 1996, p. 22). Il meurt à peu près à l'âge où Camus, Proust, Balzac, laissent derrière eux leur œuvre suffisamment organisée pour en extraire un assemblage cohérent. Pessoa, lui, nous laisse un chantier de textes désassemblés. Il fait partie de ceux dont le succès débute après la mort et dont le génie est proportionnel à l'échec.

Pessoa nous enseigne, à travers la voix de son hétéronyme *Alvaro de Campos*, que « nous avons tous deux vies ». D'une part, la vraie qui est « la vie intérieur, peuplée des rêves d'enfant et d'autre part celle fausse que nous vivons dans le commerce des autres » (cité par Bréchon, 1996, p. 157). Dans sa carrière d'écrivain, il semble avoir mené ses deux vies en étant, ce rêveur éveillé d'une part et en s'investissant en politique d'autre part. Une bonne part de ces œuvres contient ses idées politiques et jugements sur l'attitude du Portugal pendant la guerre. Le contexte politique difficile du Portugal à partir de 1890 et ses nombreux bouleversements ainsi que l'humiliation subie par les Anglais vont exacerber le nationalisme du jeune poète portugais. On retrouve donc chez lui aussi bien de la prose poétique que des pamphlets de circonstance à caractère politique.

Enfin, s'il y a bien un trait de sa personne qui fait l'unanimité chez tous les observateurs, c'est le génie de Pessoa. Il appartient à cette race des génies qui se survivent à eux-mêmes. Celui qui n'est jamais sorti de chez lui, s'est absenté de sa propre vie pour rendre la nôtre plus belle. Ce génie est d'ailleurs souvent établi comme postulat de base pour explorer la personnalité de celui qui restera à jamais « l'étrange étranger ». Le poète de l'absence s'inscrit dans des lieux où la fiction prend le pas sur le réel.

2) Naissance du poète de l'absence (1888- 1895)

Fernando Antonio Nogueira Pessoa voit le jour le 13 juin 1888. Il est le fils de Joaquim Seavra Pessoa, fonctionnaire et critique musical d'origine juive et de Maria Madalena Pinheiro Nogueira, issue d'une grande famille des Açores.

Il occupera jusqu'à ses 5 ans un appartement cossu au numéro 4 de la place Sao Carlos, au sud de Lisbonne. L'étymologie du nom « Pessoa » renvoie au mot latin persona qui signifie « le masque de l'auteur ». L'autre sens du mot Pessoa signifie également « personne- mais aussi personnage ». Il a d'ailleurs longtemps été à la mode de refuser l'existence réelle de Pessoa, ses contemporains croyant simplement à la présence d'un pseudonyme.

Le poète « qui n'était personne » grandit entouré d'affection : son cocon familial se composait de son père, sa mère, deux bonnes et d'une personnalité pour le moins originale, sa grand-mère maternelle dont les crises de folies inquiéteront plus tard le jeune Fernando au point qu'adulte il se fera examiner par le psychiatre craignant d'être porteur de cette tare. D'ailleurs, tout une partie de son œuvre est consacré à « une méditation sur la tragique grandeur de la folie » (Bréchon, 1996, p. 33).

Cet environnement protégé semble s'harmoniser avec la sensibilité de l'enfant. Il vit une relation passionnelle avec sa mère et l'équilibre qui règne au sein du foyer lui donne une idée précise de ce qu'est une demeure familiale. La petite enfance de Pessoa fait penser à celle de Proust avec la présence d'une mère aimante penchée sur le berceau, avec les baisers, bouderies et réconciliations... Sa mère avait des dons exceptionnels avec une vaste culture musicale et la maîtrise de plusieurs langues. Elle mit également à profit

ses talents de pédagogue pour favoriser chez le jeune prodige l'émergence de l'outil verbal qu'il maniera avec une force incomparable.

Le père de Pessoa intelligent, cultivé, sensible à la beauté, n'est pas un artiste accompli et il semble que Pessoa ait pris comme modèle cet esprit d'intranquilité. Robert Bréchon émet l'hypothèse que cet esprit d'intranquilité serait l'héritage d'une lointaine ascendance juive. En effet, en remontant loin dans la lignée, on retrouve un ancêtre juif qui sera converti de force par ordre du Roi Manuel Ier pendant la période de l'Inquisition (1497). Pessoa est donc issu d'une lignée appelée « les nouveaux chrétiens » et se dit être « le produit d'un mélange de juifs et de gentilshommes ». En outre, les deux familles partagent des caractéristiques différentes et viennent d'horizons différents. La famille maternelle appartient aux classes dirigeantes qui ont toujours été localisées sur l'archipel des Açores au contraire des Pessoa qui se sont répandus du nord au sud avant de se fixer. Autrement dit, le fils ne s'est jamais vraiment senti du peuple.

Fernando fait signe d'une précocité exceptionnelle puisqu'à 8 mois déjà, il s'intéresse aux lettres de l'alphabet. Grâce à sa mère, il sera capable de lire dès l'âge de quatre ans. C'est de cette période que date la première expérience de dédoublement de la conscience, qui sera au centre de son œuvre et qui se déroule en deux phases : l'excès de conscience de soi et la dispersion du moi. Une autre expérience importante dans la genèse des hétéronymes est la survenue en lui d'une première personnalité distincte de lui, à savoir le chevalier de Pas. Il dira 40 ans plus tard : « je m'écrivais des lettres de lui ». Le « Pas » n'est pas ici le substantif mais l'adverbe de négation, ce qui montre le caractère effrayant d'un certain nihilisme chez le jeune Pessoa.

Cet épisode de création d'un monde autour de lui avec d'autres gens, est-il la manifestation d'un excès d'être à devoir canaliser ou la conséquence d'un traumatisme affectif qui viendrait créer un manque d'être, indispensable à combler ?

Fernando perd son père souffrant de tuberculose, en 1893, à l'âge de 5 ans et un an plus tard son frère deux ans plus jeune que lui. La famille en deuil va déménager dans un appartement moins confortable et on peut s'imaginer que les mois qui suivirent le décès du père, malgré les pertes vécues, furent des mois de bonheur pour le petit Fernando désormais seul avec sa maman toute à lui. Mais en 1894, Maria Madalena, alors jeune femme de 31 ans, rencontre le Commandant Rosa, un officier de la marine qui deviendra vite son fiancé.

On ne connaît pas grand-chose de la relation entre cet homme imposant et viril et le jeune Fernando si ce n'est que tout chez cet homme, au niveau du faciès et de l'allure, l'opposait à lui comme à son père. Mais peu importe la relation entretenue, ce qui semble important à savoir, c'est « la part de responsabilité de ce traumatisme affectif dans le développement de la conscience et le morcellement de celle-ci chez le poète » (Bréchon, 1996, p. 37). Le poète va faire abstraction des sentiments et des sensations, provoquant le blocage de la conscience qui le mènera à « la plénitude vide ».

Le commandant Rosa est envoyé en mission à Durban, en Afrique du sud et se marie avec sa mère par procuration en décembre 1995. Maria Madalena souhaite le rejoindre et il s'agit de savoir si elle prend le petit Fernando avec elle ou si elle le laisse dans les mains de ses tantes. Le jeune enfant aurait été consulté et aura séduit sa maman, en lui demandant d'écouter, papier à la main, ce qui constitue le premier poème que l'on connaisse de lui :

« A ma maman chérie

Terre du Portugal

O cher pays de ma naissance

J'ai beau l'aimer de tout mon cœur

Je t'aime encore toi d'avantage. » (Pessoa, *Un singulier regard*, p. 199).

3) Scolarité à Durban : adolescence très discrète (1896-1905)

A partir de 1896, il entame sa scolarité à l'école primaire de Durban l'éducation, dans le style britannique, est assez stricte. On sait peu de choses de ses 8 ans à ses 11 ans si ce n'est qu'il apprend très vite l'anglais et qu'il bouclera le cycle de 5 ans en 3 années, faisant preuve de capacités d'apprentissage extraordinaires.

On peut certainement émettre l'hypothèse d'une influence majeure de ce bilinguisme précoce sur la genèse de son style inimitable. Les seuls biographes qui se sont penchés sur cette période adolescente assez fantomatique, révèlent des informations qui ont trait uniquement au domaine scolaire. On sait juste que le jeune Pessoa était d'une extrême gentillesse avec ses demi-frères et sœurs plus jeunes que lui. Par ailleurs, une

photo de lui à l'âge de treize ans témoigne d'un aspect « maladif », un regard méfiant et le sourire triste.

Les traces que laissent le jeune Pessoa sont les excellentes notes que l'on retrouve dans ses bulletins. Il entre au lycée le 7 avril 1899 avec deux ans d'avance sur ces camarades. L'élève brillant ponctuera ce premier cycle de trois années en deux grâce à l'aide du proviseur W.H Nicholas qui voit en lui des qualités exceptionnelles. Pessoa ne fait jamais référence explicitement à ce professeur qui, sans aucun doute, exerça une fascination et une influence sur le développement psychique du jeune surdoué.

W.H Nicholas avait la double tâche d'enseigner et d'éduquer les jeunes britanniques en leur inculquant non seulement les valeurs mais aussi les aptitudes de self-control propres à former de parfaits British Gentlemen. Sans pouvoir affirmer que le professeur sévère eut recours aux châtimements corporels, on peut imaginer qu'il put troubler l'imagination déjà dérégulée du jeune poète. Il est généralement admis que ce professeur très cultivé et engagé, a étouffé et bridé la virilité du jeune Pessoa par son charisme et son rigorisme tout en favorisant son éveil à la poésie en jetant la lumière sur d'immenses domaines de pensées, d'images voire même de fantasmes...

De cette « première adolescence » émanent deux poèmes écrits en anglais (*Separated from thee, To the queen of my heart*) qui témoignent déjà du génie du poète. Tout Pessoa est déjà là, dans cette inaccessible beauté et on peut remarquer qu'il marche déjà sur les pas des symbolistes français. Le poète de douze ans sait où il va, guidé par les « poètes créateurs de civilisation » comme les romantiques de l'époque élisabéthaine, et surtout par Shakespeare qu'il admire.

Le jeune Pessoa vient alors d'achever la première étape de son cursus secondaire. Il reviendra à Lisbonne pour treize mois avec toute la famille : « le commandant Rosa, sa mère, et ses demi-frères et sœurs ainsi que le corps défunt de sa demi-sœur de deux ans, ce qui donne un accent funèbre au voyage maritime » (Bréchon, 1996, p. 52). Ce retour au Portugal sera comme une répétition générale du retour définitif.

Durant cette période, le jeune écrivain à tout le loisir de flâner, de rêver et sa démangeaison d'écrire fait son apparition. A quatorze ans, il signe des poèmes sous le nom d'autres personnes littéraires, qui reste assez proches tout de même de Pessoa lui-même. Cette étape est importante dans le processus de dissociation qui mènera à la création des hétéronymes.

Lorsque Pessoa retourne à Durban en 1902, il va changer d'orientation scolaire, probablement à cause d'un « surmenage et de mauvais traitements » (Bréchon, 1996, p. 57). Dégoûté du lycée, il entame des cours du soir à la Durban Commercial School, ce qui lui laissera plus de temps pour s'intéresser aux choses de la vie quotidienne. La journée, il prépare son examen d'entrée à l'université dans la perspective de poursuivre ses études de littérature classiques. Dans la foulée, il gagne un le prix du meilleur essai anglais qui le confortera dans son désir d'être un écrivain anglais. Parallèlement à sa formation universitaire dont le style britannique ne propose pas de cours mais des examens préparatoires en fin de cycle, il développera une véritable boulimie de lecture.

Cette « deuxième adolescence » de moins de trois ans se ponctue par son apprentissage en autodidacte des grands auteurs très prégnants comme Milton et Carlyle ainsi que des ouvrages de philosophie aussi bien en Anglais qu'en français. Ce labeur intellectuelle sonnera le glas sera la source de son jaillissement d'idées en de multiples projets littéraires dont la lacune principale sera « de ne pas avoir le temps de se poser dans l'espace limité d'un livre » (Bréchon, 1996, p. 69). Le poète de 16 ans se montre prolifique et invente 6 ou sept personnages qui partagent avec lui les thèmes communs de la crise d'identité de l'être, le mystère d'une monde, l'inadéquation entre une âme trop grande et un moi étroitement borné.

Le mois d'août 1905 marque un revirement de situation pour le moins étonnant. Pessoa quitte Durban pour rejoindre Lisbonne définitivement. L'auteur qui était destiné à une carrière d'écrivain anglais se détourne de la patrie britannique : ayant obtenu les meilleures notes de la province mais n'étant pas de nationalité britannique, il s'est vu se voit refuser la bourse pour poursuivre ses 4 ans d'études en Angleterre. Ce refus, qui fera la joie de sa nation, sera vécu comme une terrible injustice et cette déception le remplira d'amertume.

Dès lors, il lui ne faudra pas moins de trois ans pour opérer à la métamorphose du poète anglais en poète portugais. Cette véritable mue qu'il nomme sa « troisième adolescence » va lui permettre de reprendre pleinement possession de la culture portugaise, ajustant sa relation aux deux langues et insufflant à sa plume un style nouveau.

4) Retour à sa patrie natale

De retour à Lisbonne, Fernando, alors âgé de dix-sept ans, s'inscrit à l'université en philosophie. Trop timide et étranger pour les jeunes portugais de son âge, il se sent en décalage avec la jeunesse portugaise. Fort isolé, c'est l'amitié avec le frère du colonel Rosa, homme cultivé, alcoolique et poète à ses heures, qui lui servira de modèle. Avec lui, il fera la connaissance des poètes symbolistes et décadentistes qui influenceront sa créativité littéraire.

Cette année-là, son amour de la nation se forge et il va développer un esprit révolutionnaire qui se manifestera par un activisme politique avec ses camarades. Il est d'ailleurs possible qu'il ait été exclu de l'université en raison de ses prises de positions manifestes.

Le décès de sa grand-mère Dionisa en 1907, lui permet d'hériter d'une somme suffisante pour mettre sur pied une imprimerie. L'entreprise « Ibis » sera gérée de manière enfantine comme tout le bouillonnement d'initiatives vaines qui agitent Pessoa et celle-ci se soldera par un échec. Cette faillite signe le début de l'errance. Il va d'appartement en appartement et refuse des hauts postes en correspondance étrangère pour préserver sa liberté de rêveur. Il décrochera un poste à faible responsabilité dans le domaine de la correspondance. C'est le début de sa création poétique avec la naissance de deux pré-hétéronymes dont *Alexander Search* qui joue un rôle important.

Le personnage éphémère d'*Alexandre Search* est un moment charnière dans l'œuvre du poète qui signe le passage de l'effusion sentimentale au lyrisme critique, de la quête du moi anxieux à la dépersonnalisation systématique. Ce personnage est la chrysalide des trois hétéronymes à venir et exprime la crise spirituelle que traverse Pessoa : il se rend compte que la seule mesure est la démesure et que la folie n'est pas psychologique mais culturelle. Il s'agit d'une vraie conversion de toutes les perspectives intellectuelles afin d'en trouver une seule, qui soit celle de la Nature comme seule voie pour exprimer la pluralité des choses. Il fera mourir ce personnage mais la conversion totale se produit avec les trois hétéronymes à venir. A l'aube de ces 20 ans, Fernando commence à se sentir étranger au monde. La création de ce personnage lui permet de

supporter ce douloureux sentiment et cette folie qui va prendre dès lors un tournant explicite.

5) L'âge d'homme (1908-1912)

Fernando ne profite pas de la beauté de l'âge d'homme. Il ne se fixe pas et souffre de ne pas pouvoir aimer. Il se contente de s'acquitter de sa tâche de correspondant sans faire de vague. Attaché à son statut de bourgeois, il fréquente les cafés dans ses beaux costumes mais le manque d'argent le pousse souvent à emprunter. Boire n'est pas une habitude mais un supplément à son activité cérébrale intense.

Pessoa n'est pas dépourvu de sensualité mais depuis la « perte » symbolique de sa mère, il se sent être privé d'affection. Il souffre beaucoup de ne pouvoir se confier. La seule confiance possible est celle faite à lui-même en exorcisant de belles phrases de sa douleur de n'être personne. Interdit d'amour et voué à la solitude, son être et ses désirs s'exprimeront grâce aux hétéronymes.

Il retrouve l'amour de sa patrie portugaise et finit donc par s'exprimer dans la langue de son pays. Sa conversion linguistique témoigne de son attachement à la nation. Cette naturalisation s'accompagne de son entrée dans la communauté virtuelle des écrivains et signe également le début de ces considérations sur la politique portugaise. En 1908, l'assassinat du roi Carlos Ier provoque des tumultes dans le pays et la situation instable affecte particulièrement Pessoa qui ne cessera jusqu'à sa mort de s'engager politiquement pour la santé de son pays.

Avant de se révéler au public portugais deux ans plus tard, Pessoa découvre sa voie de « poète élégiaque intelligent » où sont mis en dialectique les thèmes de l'excès de conscience de soi et l'aggravation du manque d'être. La négativité prédomine alors sur l'effusion amoureuse. Il commence à rédiger des scènes du Faust qu'il ne cessera d'achever jusqu'à sa mort.

6) Entrée dans le monde littéraire portugais (1912-1914)

Le mois d'avril 1912 marque le passage de sa vie cachée à sa vie publique. Dans un article sur « La nouvelle poésie portugaise » publié dans une revue connue à l'époque, il démontre méthodiquement l'avènement d'une période glorieuse pour la littérature portugaise qui s'accompagne forcément de l'apparition d'un génie. Très stratégiquement, Pessoa prépare l'arrivée de ce génie qui n'est autre que lui-même. On voit tout l'esprit d'espièglerie, voire de mégalomanie qui l'habite mais certainement aussi la preuve de sa conscience d'être investi d'une mission humaine. Son article est vivement contesté et suscite la polémique. On lui demande de rendre des comptes, ce qu'il fera en publiant d'autres articles explicatifs. Pessoa, en se présentant comme prosateur critique, aura donc préparé le terrain de sa propre prophétie.

Les cafés fréquentés par Pessoa vont l'amener à rencontrer son meilleur ami Sa-Carneiro avec qui il échangera trois années de correspondances. Son ami sera un modèle pour lui dans la recherche de l'absolu menant à la folie et à la dérégulation. Ce qui distingue les deux poètes, c'est que l'un, Pessoa, est intelligence et l'autre, sensibilité. Pessoa restera à jamais influencé par l'apport poétique de son cher ami. Depuis Paris, Sa-Carneiro l'incite à se faire connaître comme poète et non pas comme prosateur.

L'année 1913 se déroule sous l'impulsion nonchalante de projets et créations diverses. Il fréquente beaucoup de jeunes poètes de l'époque et devient le chef de file d'un mouvement littéraire nouveau. Malgré son caractère réservé et timide, il est le leader du mouvement pauliste qui va changer la sensibilité de l'époque. Pessoa crée alors ces premières œuvres originales (*Le marin, Dans la forêt du songe, Messages*) et, va créer sans le vouloir, une nouvelle école littéraire qui ouvrira la voie au modernisme et la revue d'Orphéu. Cette année-là est aussi marquée par sa collaboration à des revues de théâtre qui est le domaine où son « esthétique pauliste » s'exprimera le mieux.

Cette une année de transition entre la quête désordonnée de sa jeunesse et les révélations de l'âge mur. Il se plaint d'avoir « trop d'âme pour un moi trop borné » (Bréchon, 1996, p. 194). Sa mission va consister non pas à fortifier son moi, mais à le perdre. Le poète se trouve alors dans un état de calme plat avant la tempétueuse expérience littéraire qui signe l'apparition de ces hétéronymes.

7) Du jour triomphal à l'aventure d'Orphéu (1914-1916)

Le 8 mars 1914 est un jour décisif qui signe une expérience d'extase, une véritable transe créatrice : « Et j'écrivis plus de trente poèmes à la file, dans une espèce d'extase dont je ne parviens pas à décrire la nature » (cité par Bréchon, 1996, p. 197). Ce jour triomphal est le point de départ de sa création hétéronymique. Une fois les trois poètes nés de son imagination, il n'arrêtera pas d'écrire dans une sorte de fièvre d'écriture qui s'estompera l'année suivante. Ainsi, en juin 1914, les trois personnages de sa coterie sont en place. Chaque personnage exprime une sensibilité particulière et un courant poétique distinct.

Il est de plus en plus admis que Pessoa n'a pas tout sorti de sa tête en un jour comme il le prétend. On connaît sa tendance à vouloir faire de sa vie une légende et des preuves irréfutables attestent qu'il a retravaillé ses écrits par la suite.

Néanmoins ce retournement d'idées et de valeur qui s'opère avec l'apparition des hétéronymes, dépasse le phénomène poétique. C'est toute la vie de Pessoa qui est mise en jeu et qui conditionnera sa tendance à la dépersonnalisation, voire à l'absence d'être. Cette création est une totalité fragmentée dont le rassemblement ne correspond pas à la totalité du Moi de Pessoa. Nous verrons plus loin le rapport qu'entretient sa santé mentale, sa vision de l'art, et sa création hétéronymique.

Après ce jaillissement foudroyant, Pessoa produit *Pluie oblique*, œuvre orthonyme, comme s'il éprouvait le besoin de retrouver sa propre face après un tel phénomène de dissociation. Suivra alors la période la plus féconde de sa vie, deux années qui verront la création d'œuvres phares comme *Le gardeur de troupeau*, *L'ode triomphale* ou encore *L'ode maritime*

Le 21 novembre 1914, il prend conscience de son génie : « Un éclair, aujourd'hui m'a ébloui de lucidité. Je suis né » (cité par Bréchon, 1996, p. 197). Il ne veut plus chercher la reconnaissance, se désolidarise de son désir de briller car la mission qui l'anime est plus importante. Cette rage d'écrire qui s'empare de son être ne le quittera qu'à la mort par suicide de son meilleur ami le 26 avril 1916. On ne sait pas comment Pessoa s'y pris pour conduire ces attelages à 3 personnages, qui donnera tant d'œuvres produites par chacun des membres de cette coterie inexistante.

C'est d'ailleurs durant cette période que la revue *Orphéu* voit le jour avec le premier numéro paru en mars 1915. Pessoa est très fier de son entreprise malgré le scandale que provoque la parution des numéros. Pessoa, à travers *de Campos*, son hétéronyme très ironique voir abominable, provoque des dissensions au sein du groupe de la revue qui cessera de paraître en septembre 1915, faute de moyens également.

8) L'aventure d'Orphéu (1915)

Le groupe qui donnera naissance à la revue *Orphéu* s'est formé à partir de 1912. A l'instar d'André Breton avec le surréalisme, il en est le guide, le censeur. C'est le temps fort de sa carrière d'écrivain où il prend le rôle d'hommes de lettres. L'idée de créer une revue qui regroupe les valeurs esthétiques a pu prendre forme grâce au rassemblement de tous les poètes portugais à l'automne 1914. Le but est d'affronter la culture régnante en proposant un art poétique postmoderniste.

Il faut noter que Pessoa n'est familier avec personne et que le départ de sa tante Anica accentue son sentiment d'isolement et l'oblige également à déménager. Il couve une dépression et confie à son ami Cortes-Rodriguez qu'il ne peut plus supporter personne.

Cette revue naît dans un contexte de tensions politiques qu'elle va amplifier par l'acidité de ses contenus. La critique se veut acerbe mais finalement c'est grâce à ses sorties polémiques que cette expérience unique va rendre Pessoa célèbre. Pessoa est provocateur, se montre pro-allemand alors que l'Allemagne déclare la guerre à son pays.

Un incident majeur va précipiter la chute du groupe d'Orphéu : Pessoa en personne se met tout le monde à dos, y compris ses proches, en se moquant de l'accident presque mortel d'un chef de gouvernement. Une fois de plus son cynisme et son ironie le mettront à distance des hommes de son temps.

Pessoa se sent de plus en plus déchiré entre « le sentiment exaltant d'une surabondance d'être et l'angoisse d'un vide fondamental dans sa vie » (Bréchon, 1996, p. 289). Il ne se sent nulle part chez lui puisque le seul lieu possible est celui de l'enfance perdue. S'ajoute à cela, l'hémorragie de sa mère vivant à Pretoria qui la laissera hémiplégique, ce qui aggravera le désespoir de Fernando. Il présente les symptômes de la dépression mélancolique lorsqu'il décrit être « dans un présent immobile avec autour un mur d'angoisse » (cité par Bréchon, 1996 p. 294).

Le jour où son meilleur ami décède, sa vie bascule totalement. Entièrement défait, il entreprend de se reconstruire pendant de longs mois de deuil au moyen de la création poétique. Il décide de supprimer l'accent circonflexe de son nom de famille en guise de changement. Cette crise intellectuelle, cette profonde dépression va être le déclenchement de l'observation de phénomènes de type paranormaux. Il dit subir l'éveil de sens supérieurs et se sait être mis sur la voie de l'initiation par le « Maître inconnu. » Cette prise de conscience de son « existence supérieure » s'accompagne du profond dégoût pour la vie que l'acquisition de ce type de faculté génère.

L'œuvre-vie de Pessoa se marque d'une tension dialectique entre la tentation de refuser le mystère du monde et celle d'accepter ce mystère, par définition, inconnaissable. Il est clair que c'est la seconde tentation qui va prendre le dessus à l'aube de ces trente ans, comme s'il tentait de retrouver une forme de foi susceptible de combler l'abîme béant laissé par son enfance perdue.

9) Transition du poète : Vers le surhomme (1917-1919)

A 29 ans, Pessoa qui fut très prolifique n'a toujours pas publié de livre. Le public ne connaît de lui que neuf poèmes, douze essais et quelques articles. Il décide alors d'envoyer *Le violon enchanté* à une maison d'édition anglaise dans l'espoir de se faire publier. Il essuiera un refus et laissera dormir ce chef-d'œuvre sans jamais y revenir. Ce manuscrit est le seul avec *Message* qui soit définitivement achevé et constitué en livre.

Dans un contexte de dépression des courants artistiques, le *futurisme* portugais voit le jour, en réaction à l'académisme et l'humanisme naissant. S'opère alors chez Pessoa une évolution qu'il met en évidence avec *Les fictions de l'interlude*. Il quitte le *postsymbolisme* pour atteindre une poétique de l'intelligence qu'il nomme l'*intersectionnisme*. Cette période est l'amorce d'un cheminement spirituel de séparation et de déstructuration de la conscience qui « sépare les sensations les unes des autres ». Il faut pour Pessoa « tout sentir et de toutes les manières » (Pessoa, 2001, *Le passage des heures*, Œuvres poétiques, p. 283) et pour cela inventer plusieurs personnages capables de ressentir et penser différemment au sein d'un même Moi. Avec *Ultimatum*, Pessoa se montre révolutionnaire, fustige la médiocrité européenne et prône le vandalisme intellectuel. Il se prétend être de la Race des Découvreurs et définit la voie à suivre vers

le surhomme. Malgré sa violence, le texte ne semble pas avoir inquiété les autorités en place. Cet écrit signera la fin chez Pessoa de sa phase d'activité débordante.

10) Correspondances avec Ophélia (1920)

Entre l'implication virulente du poète-surhomme et son investissement politique, subsiste un poète inquiet, en proie à l'intranquilité. Pessoa rentre dans une période de deuil et de colère qui se manifeste dans le commencement de ses fragments du *Livre de l'intranquilité*. Son sentiment d'être étrange et étranger provient aussi certainement du fait de n'avoir ni domicile fixe ni emploi stable. Après avoir déménagé trois fois en 1916, il déménage plus proche du centre en 1918. Il travaille dans deux sociétés de commerce différentes. Il tente d'ouvrir un bureau de commissions et projette d'ouvrir une revue portugaise destinée à l'étranger dans le but d'exporter le génie portugais.

C'est dans ce contexte d'instabilité qu'il se lance dans plusieurs projets dont l'aboutissement sera la création de la maison d'édition « Olisipo » en 1921. Cette fièvre d'action qui s'accompagne de sautes, d'états dépressifs, d'excitation a tout pour inquiéter le poète de trente ans. Il fera appel à un magnétiseur pour qu'il lui transmette ses connaissances et, dans la foulée, lui fait part du mal dont il souffre. Il explique souffrir d'hystéro-neurasthénie ponctué d'un trouble de la volonté et de la coordination de ces projets. C'est dans cet état d'aboulie qu'il reçoit la nouvelle de la mort du commandant Rosa, ce qui signifie le rapatriement de sa maman qu'il n'a plu vu depuis douze ans.

Ces évènements tragiques vont se combiner à deux évènements joyeux pour le jeune poète : une revue anglaise décide de publier un extrait du *Violon enchanté* et la revue portugaise « Résurrection » publiera *Abdication* ; par ailleurs, il rencontre sa première et unique amoureuse Ophélia, avec qui il aura une première série de trente correspondances, au caractère cependant plutôt ridicule et enfantin. Il prend cette relation au sérieux malgré le refus d'avoir des relations charnelles avec elle.

De plus, cette relation platonique peut être considérée comme un ménage à trois, tant le poète fait intervenir son hétéronyme *de Campos* dans ses échanges amoureux. Il traite cette femme de très petite taille tel un enfant comme s'il ne pouvait être affectueux qu'à travers le prisme de l'enfance. Il prendra congé de sa bien-aimée six mois plus tard

dans une lettre de rupture sobre et respectueuse. La venue de sa mère et le tumulte lié au souvenir de la perte que cela provoque est sans doute lié à cet échec amoureux. Il n'écrira rien au sujet de sa mère si ce n'est avant sa propre mort. Quant à Ophélia, il faudra attendre neuf ans avant qu'il entame une seconde série de correspondances.

11) Polémiques et engagement (1921-1923)

Il réside toujours en Pessoa des vellétés d'actions qui seront récompensées par l'ouverture de « l'Olisipo. » Cette société commerciale présente des activités diversifiées avec un important secteur éditorial. Le poète et homme d'affaire réussit, à force de persévérance, à s'installer en ville et à avoir des clients. Il se plaint de devoir tout faire lui-même, ces deux associés étant incompetents. Avant de publier des auteurs anglais de renom et des auteurs portugais qu'il affectionne, il s'auto-publie mais aura peu de lecteurs. Il est si confiant en son entreprise qu'en 1922, il démissionne du plus important de ses postes de correspondant étranger.

Avec sept gouvernements qui se succèdent en 1920, et six en 1921, le Portugal traverse une période d'instabilité majeure. Pessoa s'engage alors dans un combat pour la liberté du Portugal avec des textes à scandales qui seront détruits. Malgré ces passes d'armes politico-littéraires, l'écrivain de génie poursuivra sur le côté sa création poétique. C'est toujours le même attelage fou qu'il dirige mais avec des thèmes et idées nouvelles.

Il consacre une grande énergie à l'une des grandes affaires de sa vie. L'avenir européen du Portugal est au cœur de ces préoccupations : il veut rendre l'Europe à l'image du Portugal comme la Grèce était autrefois modèle durant la période hellénistique.

12) Retour au calme et désengagement politique (1924-1927)

L'approche de l'âge mur aura raison du bouillonnement d'activités qui animent depuis dix ans l'homme de lettres. Pessoa se fixe, s'assagit et procède à un retour aux classiques. Ce retour ne concerne que les grecs anciens, qui sont les seuls à qui il octroie crédit.

Il fonde alors, en octobre 1924, la revue *Athéna* grâce à laquelle il fera découvrir au grand public, sa coterie composée des trois hétéronymes ainsi que lui-même. Il invitera également les anciens d'Orphéu à collaborer à cette revue qu'il gère tout seul cette fois. Il semble qu'avec ce retour aux anciens, Pessoa veut récolter la quintessence du foisonnement d'idée qui l'habite depuis l'enfance. Pour des raisons externes, l'arrêt de la publication aura lieu en mars 1925 mais l'objectif de mettre en scène ses hétéronymes est atteint.

Un évènement majeur va plonger Fernando dans une période de flottement et va aggraver son état de souffrance. On sait l'importance que sa mère avait à ses yeux depuis l'enfance et tout au long de sa vie et ce, malgré la distance. Maria Madalena ne s'est jamais vraiment remise de son attaque cérébrale et trouve la mort le 17 mars 1925. Il continue à vivre dans son appartement mais pour le soutenir, sa demi-sœur, son mari et leurs enfants viennent emménager avec lui. Malgré ce foyer inhabituellement chaleureux où règne la bonne entente, Pessoa rêve d'une vraie famille ou il pourrait enfin aimer et être aimé. C'est le début des flâneries dans la ville, des errances nocturnes où l'alcool et les petites joies ne peuvent éponger les grandes douleurs. Pessoa a le sentiment de devenir fou et souhaitera, dans une lettre à destinataire inconnu, vouloir se faire interner. Au niveau de l'œuvre, c'est toujours *Alvaro de Campos* qui se rapproche le plus de son état de déréliction.

13) Début de la reconnaissance et retrouvailles (1927- 1930)

Le Portugal traverse alors, de 1925 à 1928, une période de soulèvement militaire avec un affadissement des forces politiques militantes de gauche. Pessoa commence à être reconnu dans le milieu grâce notamment au jeune poète José Régio qui le présente comme le plus grand poète portugais contemporain.

En janvier 1926, il s'associe avec son beau-frère pour fonder une revue de commerce et de comptabilité, assurant à lui tout seul une bonne partie de la production. Il traite avec beaucoup d'humour des questions relatives au secteur commercial : sa formation dans ce domaine à l'adolescence. Il reprendra d'ailleurs une formation de correspondant étant donné que plus aucune activité ne lui assure de rentes.

Pessoa montre des signes de repli sur lui-même en abandonnant les terres conquises par ces hétéronymes. *Alvaro de Campos* devient plus proche de lui et de son sentiment tragique de la vie. *De Campos* va accompagner Pessoa dans son évolution dramatique. Après une coupure de dix ans avec *de Campos*, voilà que Pessoa partage avec lui la passion de l'échec et la différence, qui les distinguaient nettement autrefois, s'atténue.

A partir de 1928, une nouvelle fièvre créatrice prend les commandes de sa vie. Il écrit dans plusieurs registres différents, passant de la poésie à la prose, d'une personnalité à l'autre. Par l'intermédiaire du poète et neveu d'Ophélie, il reprend contact neuf ans plus tard avec sa bien-aimée, après neuf ans de silence. Cet amour reste très platonique, Pessoa est déchiré entre un désir intense de l'aimer et l'incapacité d'agir. Il lui confiera vouloir habiter à la campagne pour écrire au calme. Ophélie le décrit comme plus nerveux, ayant beaucoup grossi et très préoccupé par son œuvre. Ophélie souffre beaucoup de devoir faire « ménage à trois » avec son autre *Alvaro de Campos*. Il déclarera ne pas être fait pour la vie de foyer. Les correspondances prennent un caractère futile, Pessoa y mettra un terme sans aucune explication le 11 janvier 1930.

Par ailleurs, la revue *Presença* dirigée par Régio et José Gaspar Simões va permettre à Pessoa de publier des fragments du *Livre de l'intranquilité*. Il est reconnu comme le maître de cette génération. En trois ans de relations épistolaires avec eux, il n'y aura qu'une seule rencontre... Très décevante pour les jeunes admirateurs du poète car ce dimanche-là, Pessoa va jouer la comédie et se présenter sous le masque de *de Campos*. Il aura néanmoins l'occasion de rencontrer un peu plus tard Pierre Hourcade avec qui le contact passera bien. Le français le révélera d'ailleurs au monde littéraire européen.

14) De l'ésotérisme à l'intranquilité (1930-1935)

Les mois qui suivent l'échec amoureux et l'arrêt des correspondances sont ternes. Pessoa est déséquilibré par ce nouvel échec. Comme souvent dans sa vie, il rebondira par sauts créateurs fulgurants. Dès juin 1930, une phase créatrice comparable à celle des années 1914-1916 se profile et l'accompagnera jusqu'à la fin de sa vie. Malgré une poésie

qui fait l'état des lieux de la dégradation de ses facultés et le dépérissement de son espérance, cette période constitue l'apogée de son génie poétique.

Une rencontre avec Crowley, personnage très controversé, poète adepte des sciences occultes, va débloquent sa conscience qui souffrait de multiples contradictions. Le poète se fera occultiste, il cherchera à « se dépouiller de lui-même pour devenir son propre être universel » (Bréchon, 1996, p. 496). Ceci sera annonciateur des grands textes qui témoignent de son initiation spirituelle. Le poète passe du paganisme à l'ésotérisme et croit désormais au mystère du monde comme une sorte de foi religieuse. Les deux individus voient chacun en l'autre un maître, et cette brève entrevue de 5 jours marquera l'esprit en fuite du poète Pessoa.

On est tenté de croire qu'il eût pu tomber dans un mysticisme dangereux mais la richesse de Pessoa est de pouvoir se subdiviser en plusieurs registres. Parallèlement à cette initiation par la création poétique, le Pessoa lyrique ne cessera pas d'écrire ses élégies harmonieuses.

Malgré le peu d'échos positifs à l'égard des fragments publiés du livre, Pessoa continue de relater la vie de *Bernardo Soares* et cette état d'intranquilité qui désagrège son esprit. Sa faim d'écrire est phénoménale et rien, ni l'occultisme ni le lyrisme, ne semble le rassasier. Ce livre est un chef d'œuvre poétique qui traduit son inaptitude à vivre, sous forme d'un chant lyrique. C'est un journal intime qui crie l'impossibilité de trouver le repos de l'âme, le confort spirituel, et l'incapacité de s'ancrer à soi. D'ailleurs, cet esprit d'intranquilité va s'accroître durant les mois qui s'égrènent au rythmes des pages qui s'écrivent.

Pessoa est inquiet et désespéré de la venue au pouvoir de Salazar, avec qui la gestion du pays prend des allures de fascisme. Le poète traverse alors une grave crise dépressive qui ne l'empêchera pas d'écrire plus que jamais. Il cherche le repos mais en vain car comme il l'exprime « dans le pourrissement même, il y a fermentation » (Pessoa cité par Bréchon, 1996, p. 490). Son esprit ne cesse de fulminer.

Depuis 1933, un nouvel état est promulgué avec la conduite du roi en place depuis le 27 avril 1928. Le roi Salazar est un nationaliste populiste qui va imposer un système patriarcal régressiste. C'est dans ce contexte de misère culturelle et nationale qu'il corrige et achève l'œuvre *Messages*, entamée en 1914 et publiée en octobre 1934. Cette œuvre d'exaltation du sentiment national qui sera d'ailleurs enseignée dans les écoles, est la seule

qu'il achève et publie de son vivant. Cette œuvre met en scène des portraits brefs de conquérants qui ont eu cette fièvre de se perdre dans ce qui est plus grand que tout – c'est-à-dire le rêve, l'infini. Ces poèmes inspirés de l'occultisme seront récompensés d'un « Second Prix » le 31 décembre. La somme gagnée représentera un an et demi de son revenu. C'est une des œuvres qui le rendra célèbre après sa mort et qui marquera l'histoire de la poésie portugaise en général.

Avec le roi Salazar, il n'y a plus de place pour le rêve et l'espoir. Pessoa déserte les lieux politiques. L'évolution de son esprit se tourne vers le passé lointain mais aussi vers le futur proche. Il fait le bilan de sa vie dans une mise au net décrite dans certaines lettres, car il se sent être au seuil. Les quelques poèmes de *de Campos* expriment le douloureux sentiment de n'être personne, seulement un étranger pour lui-même. Pessoa décrit une fatigue immense, une maladie et des douleurs intenses. C'est le vin et l'eau-de-vie qui le soulagent le mieux.

Dans la foulée du mois d'avril, la franc-maçonnerie est mise hors-jeu, il reçoit des éloges de la critique pour l'œuvre *Messages*. Dans sa détresse et sa solitude, le poète élégiaque écrit le 27 avril, en français, un bref poème à sa mère morte 10 ans plus tôt, comme un clin d'œil à son premier poème écrit à ses sept ans :

« *Maman, Maman,*

Ton petit enfant

Devenu grand

N'en n'est que plus triste {...}

Quelque part ou tu m'écoutes

Vois ; je suis toujours ton enfant,

Ton petit enfant

Devenu grand

Et plein de larmes et de doutes. » (Pessoa, *Œuvres poétiques*, p. 1619).

Pessoa, toujours aussi dépité par le mouvement salazariste, va se tenir quelque peu à l'écart de la vie littéraire. Il reste cloîtré chez lui, dans la seule ombre de ses poèmes écrits çà et là. A la fin de sa vie, Pessoa aura initié la mort de chacun de ses hétéronymes, comme s'il désirait procéder au rassemblement de son génie dispersé. Car, en effet, il finit par s'exprimer uniquement de sa propre voix. Le 30 octobre 1935, il cesse de publier afin de protester contre l'aggravation de la censure.

Dans ses derniers jours, ses amis les plus proches décriront son aspect négligé, sa tenue et son allure qui trahissaient sa déchéance. Le 26 novembre, il subit de violentes crises hépatiques qui précipiteront son admission à l'hôpital deux jours plus tard. Le lendemain il écrira « i know what to-morrow will bring me » (cité par Bréchon, 1996, p. 541), ce qui sera sa dernière trace écrite. Le 30 novembre, il demande « Où sont mes lunettes ? » comme s'il cherchait à voir plus clair. Ce seront ses dernières paroles, il s'éteint à 23h30. L'enterrement a lieu le 2 décembre dans un silence pessoeen, quasiment anonyme.

Les causes de la mort du génie portugais ont longtemps fait de lui un alcoolique notoire, dont l'issue misérable ne pouvait être qu'une noyade dans la boisson. Or, celui qui affirma cela à tout va, n'était pas médecin. Deux hypothèses plus plausibles éclairent les raisons de ce décès précipité. Soit il aurait eu un accident clinique, à savoir « une pancréatite aigüe », soit il était porteur depuis son enfance en Afrique du Sud, de l'hépatite B ou C. Sa famille regrette beaucoup qu'on ait pu salir l'image du poète. Selon eux, il n'était pas un buveur invétéré, l'alcool ne produisait pas de dépendance chez lui, en atteste la prodigieuse production littéraire de ses dernières années qui prouve aussi son intégrité psychique et affective.

Ce qui est foudroyant chez cet homme, c'est qu'au contraire de son existence assez discrète et peu mouvementée, sa mort va donner naissance à une intense période de découvertes de ses manuscrits, entassés au fond de la fameuse malle. En effet, à sa mort, il n'est qu'une figure pittoresque du paysage littéraire portugais. Le mythe Pessoa va déferler au Portugal et dans le monde grâce à l'analyse posthume de l'ensemble de ces prodigieuses œuvres. Les biographes de Pessoa vont travailler d'arrache-pied pour retracer toute la chronologie de ses créations. Il ne finira pas de surprendre ses successeurs tant la découverte de nouvelles œuvres de lui verra le jour.

Pessoa, malgré sa vue défaillante, voyait juste. Il se savait être de la trempe des génies maudits, ceux que la gloire ne frappe qu'une fois l'œuvre comprise par les esprits de son temps, c'est-à-dire trop tard.

15) Description des hétéronymes

Alberto Caierio :

Il est le maître de Pessoa et d'*Alvaro de Campos*, il meurt tuberculeux comme le père de Pessoa. Il vit reculé dans les campagnes portugaises où il écrit presque toute son œuvre. C'est un homme solitaire et discret, farouche et contemplatif, qui aura passé sa vie loin des bruits de la civilisation. Blond, pâle, de taille moyenne, il écrit des poésies élégiaques et naïves. Il est en réalité un œil qui scrute, un grand observateur des phénomènes.

Alvaro de Campos :

Ingénieur naval, il est né en Algarve en 1890, dans le sud du Portugal. Grand, les cheveux noirs et lisses, toujours élégant et un peu snob. Il incarne la figure de l'avant-gardiste, à la fois bourgeois et anti-bourgeois, il est provocateur, impulsif et hystérique, cyclothymique, névrotique et rongé par l'inquiétude. Il incarne ce que pourrait être Pessoa si celui-ci n'inhibait pas son comportement. Il met en drame l'hystérie refoulée de Pessoa.

Ricardo Reis :

Médecin volontairement exilé au Brésil, il naquit à Porto en 1887. Il reçut une éducation au collège des jésuites. Poète matérialiste et néo-classique, l'idéal pour Reis est un temps immobile où rien ne se détériore. Il refuse de choisir et accepte de se soumettre à la volonté des forces occultes. Son style poétique est marquée par une métrique très rigoureuse.

Bernardo Soares :

Nous ne connaissons ni sa date de naissance, ni sa date de mort. Il ressemble très fort à Pessoa, le raisonnement et l'affectivité en moins. Son existence est la copie conforme de Pessoa. C'est pourquoi Pessoa parle de semi-hétéronyme pour ce personnage très proche de lui. En général, *Soares* se manifeste pendant les nuits d'insomnies de

Pessoa, lorsque celui-ci écrit avec une attention flottante, sans que la conscience n'intervienne.

Chapitre 2 : Approche du profil psychologique du poète

Comment tracer le profil psychologique de l'homme pluriel en un seul chapitre ? Comment analyser l'homme qui échappe à lui-même et à sa propre identité ? Comment décrire la personnalité de celui qui s'est détaché de lui-même au prix de beaucoup de choses

Il va être question dans le présent chapitre de mettre en lumière puis rassembler les pièces du puzzle pessoéen. Il sera difficile d'obtenir une vision unifiée de sa personnalité car l'auteur se présente sous des identités multiples. Il cherche à se fuir lui-même à travers le jeu des hétéronymes. Ce besoin de fuir n'est-il pas sa seule solution pour être au monde ?

La clé pour résoudre le problème de l'unité de son identité réside dans le refus de cette unité. Analyser la psyché de Pessoa nous confronte à la question du réductionnisme qui entache les démarches méthodologiques en psychologie dans leurs tentatives de sonder l'âme humaine. A l'image de son œuvre éparpillée dans sa malle et toujours en cours de reconstitution, le sujet Pessoa se dérobe devant toute tentative de définition globale de sa personnalité.

Plusieurs questions restent en suspens mais dans l'exposé qui va suivre nous allons d'abord d'écrire l'ensemble de ces traits de personnalité. Nous allons ensuite montrer la proximité entre vie et œuvre chez l'auteur. Nous remonterons également au temps de son enfance pour expliquer les causes de ses souffrances. Nous verrons aussi dans quelle mesure Pessoa est psychotique ou pas. Enfin, nous aborderons les problématiques cliniques susceptibles d'expliquer son fonctionnement psychique.

1) Profil psychologique du poète

1.1) Pessoa et son rapport aux origines.

Avant d'entamer la description du profil du poète, il convient d'établir le rapport que Fernando entretenait avec sa généalogie. Comme énoncé précédemment, Fernando a une ascendance paternelle juive. Mais il y a un refoulement de cette identité juive comme dans de nombreuses familles juives qui ont été victimes de l'Inquisition deux siècles plus tôt. Il y aura donc une conversion à la religion chrétienne chez les Pessoa.

On peut donc retenir que, dans l'inconscient collectif de la famille, il y a ce refoulement de la judéité dans la construction identitaire des membres de la lignée. Pessoa fait partie de ces « nouveaux chrétiens » qui ont dû taire leur judéité face au risque de l'autodafé.

Ce qui va rester de son ascendance juive sur l'homme et le poète, c'est cette intranquillité de l'esprit, cette inquiétude et ces grands questionnements métaphysiques, scellés par le doute. Selon Perrone-Moisès, sa production hétéronymique est teintée d'un hybridisme juif-grec ou chaque hétéronyme met en dialectique les deux versants, juif et grec, de la pensée occidentale. Pessoa lui-même est « juif par sa subjectivité exacerbée et par sa soumission aux lois de l'Occulte » (Perrone-Moisès, 1997, p. 57). Il cultivait l'occultisme de tradition juive et l'expérience de « la Journée triomphale » ressemble à l'expérience des cabalistes juifs. À côté de ses affinités avec la cabale, les œuvres comme *Messages* et le *Cancioneiro* qui « procèdent toutes deux du subjectivisme religieux d'origine sémitique » (Ibid. Perrone-Moisès, p. 57).

On retrouve ses mêmes affinités avec la tradition cabalistique dans le mépris pour les biographies et tout ce qui est personnel. Les partisans de la cabale cherchent à « dissoudre le moi dans une union plus élevée » et montrent un intérêt marqué pour le langage. Par ailleurs le souci de « la mission » qui caractérise cette doctrine est une constante qui se retrouve dans l'œuvre de Pessoa.

Le rapport qu'entretient Pessoa avec la religion juive ou chrétienne est placé sous le signe du rejet. En atteste une lettre écrite à l'âge de 19 ans adressée au prier de la paroisse, qui attaque l'Eglise catholique. Malgré ses prises de positions parfois

contradictoire, il y a un refus de l'humanitarisme chrétien chez celui qui se revendique du mouvement Rose-croix. Mais Pessoa le grec refuse sa grécité et Pessoa le juif se détache du judaïsme. De plus, Pessoa éprouve une « méfiance primaire » pour l'Entité Suprême. Son rapport à Dieu est difficile à comprendre tant il est ambivalent sur cette question. Il est difficile de savoir si Pessoa était croyant ou non.

1.2) Descriptions physique et psychologique du poète

Aspect physique, tempérament et personnalité

Les données biographiques dressent le portrait d'un modeste employé de bureau aux lunettes rondes, nœud papillon, chapeau et costume sombre et dont « la vie monotone était dépourvue de toute compagnie humaine, idéologique ou religieuse » (Iooss, 2009, p. 116).

Son visage est plutôt rond, le front dégarni avec l'âge, une moustache en forme de chapeau et des yeux ronds, plutôt petits qui donnent une certaine tristesse à son regard, parfois plongé dans le vide sur les quelques photos de lui. Pessoa gardera jusqu'à la fin de ses jours un style vestimentaire apprêté qui l'associe à la classe bourgeoise. Il tenait à son image sociale, aussi avons-nous l'image d'un homme bien habillé, déambulant discrètement dans les rues de Lisbonne ...

La personnalité de Pessoa n'est pas facile à décrire pour plusieurs raisons déjà évoquées. Néanmoins il est possible de mettre en lumière un ensemble de traits et d'attitudes qui donnent à voir son caractère de manière globale. Un des traits principaux de sa personnalité concerne son introversion couplée d'une rare timidité. Adolescent, le jeune homme est très inhibé et rétif à tout contact avec autrui.

Malgré le peu d'informations réelles lorsque l'on sonde la personnalité de Soares, le semi-hétéronyme et personnage qui se rapproche le plus de l'auteur, on a le portrait d'un individu froid, privé d'affect et de sensualité mais néanmoins très sensible. L'auteur parle d'une forme de « frigidité masculine » à laquelle le poète fait référence quand il s'exprime par la voix de *Soares* » (Ibid. Iooss, 2009, p. 118).

Par ailleurs, il est très pudique et secret, aussi bien dans la vie réelle qu'en littérature où il fait usage de l'anglais pour dévoiler ses fantasmes sexuels. Derrière cette

personnalité timide et inhibée avec une tendance au refoulement, se cache un individu plutôt enclin aux passions visuelles, préférant voir qu'être vu.

Le jeune Fernando est un lecteur aguerri, réceptif et critique comme en témoignent des listes d'annotations. Son penchant pour les questions ontologiques stimule son esprit curieux « plus enclin aux doutes et à la dispersion qu'à la synthèse voulue » (Perrone-Moisès, 1997, p. 55). Selon Perrone-Moisès, il possède une intelligence multiforme qui lui donne les aptitudes à tout comprendre mais aussi à tout contester. Sa pensée peut être dessinée comme un enchevêtrement de questions aux réponses impossibles.

Pessoa pratiquait un scepticisme actif qui consiste à accepter qu'il n'y a aucune vérité au bout de la quête. Les systèmes philosophiques que le prosateur échafaude mettent en dialectique des réponses qui mènent généralement à l'impasse. Dès l'adolescence, sa pensée chemine vers le morcellement.

A cette sur-intelligence s'additionne une hyperémotivité qui provient de son tempérament dramatique qu'il qualifie lui-même « d'hystérique ». Ces deux aspects de son caractère mis ensemble provoqueront le trouble dans sa conscience. Il possède une curiosité hors du commun avec un grand désir de connaître, ainsi qu'un esprit très créatif et éminemment original.

Les crises à l'origine de son mutisme

Pessoa va vivre une succession de déchirement et de pertes qui le mèneront à faire une crise d'adolescence. Nous reviendrons plus loin sur l'impact de son vécu infantile sur le développement d'une solitude particulière. C'est vers l'âge de onze-douze ans que s'amorce la création des doubles qui ont pour finalité de combler sa solitude. Dès lors, il change et écrit « mon caractère est devenu du genre intériorisé, muet, aut centré, pas autosuffisant mais perdu en lui-même. Toute ma vie est faite de passivité et de rêve » (Lancastre cité par Poulet, 2006).

Pessoa se fabrique alors un hétéronyme fidèle, qui vit la même situation d'exil que lui et qui l'accompagnera le long de son adolescence. En l'appelant *Search*, il en fait « l'archéologue de sa propre histoire et manifeste le désir de retrouver le fil personnel de son histoire qu'il avait laissé échapper » (Poulet, 2006) Cet hétéronyme devient un moyen pour lui de mieux se connaître. Naît alors sa tendance profonde à l'introspection et à l'auto-

analyse, tendances qui ne le quitteront plus. Plus tard, une fois installé à Lisbonne, Pessoa fera une autre crise identitaire qui le mènera à créer d'autres hétéronymes dont Jean Seul, le porte-drapeau de sa solitude. En proie aux doutes et très abattu, il craint de sombrer dans la folie comme sa grand-mère.

On abordera plus tard les conséquences du vécu infantile sur le développement psycho-affectif de Pessoa mais lorsque l'on aborde la personnalité du poète, on constate qu'il y a une grande détresse psychologique. Ce ne sont pas les relations humaines mais plutôt l'écriture qui est devenue très tôt un moyen pour lui de faire face à ses angoisses existentielles. Ce qui explique bien le développement à l'adolescence de son caractère fermé sur lui-même et très peu réceptif aux manifestations affectives extérieures.

1.3) Du côté de ses attitudes et de son comportement

En contrepartie de cette inhibition dans le comportement, Pessoa adulte est aussi décrit comme un être fantasque, drôle, qui aime bien l'humour et les plaisanteries. D'ailleurs Ophélia, son amour platonique, riait beaucoup de ces pitreries qu'il ne se privait pas de faire. Si l'on cite beaucoup sa passivité et ses déambulations somnambuliques, il faut aussi citer l'énergie extraordinaire qu'il déploie pour ses activités commerciales. Il est décrit comme un homme extrêmement actif sur le plan commercial. En contrepartie, il fait état de son esprit très indécis, capable de « changer constamment d'avis. »

On peut aussi mettre en lumière son sens de l'initiative et une certaine autonomie et autodétermination dans ce qu'il entreprend. En effet, il faut rappeler que le poète fut chef de file des mouvements littéraires qu'il mettait sur pied avec ses camarades. Comme il suscitait tout de même l'admiration de ses compères, l'on peut imaginer qu'il avait une certaine confiance en lui dans le domaine de l'art.

On relève également d'autres particularités de son comportement comme par exemple son souci du détail. Il s'intéresse à des choses futiles et montre une préoccupation presque maniaque pour les biographies. On dénombre chez lui aussi une préoccupation musicale ainsi qu'une sensibilité analytique. Pessoa est un grand auditif et sa poésie est marquée par des phénomènes sonores comme le bruissement du vent ou d'autres phénomènes sonores émanant de la nature.

2) L'homme révélé par l'œuvre

L'écriture de Pessoa est plus un récit du non-être qu'un long tracé autobiographique. Cependant il est important de s'interroger sur les rapports qu'entretient l'homme avec son œuvre. Appréhender l'intime à travers la poésie de l'auteur permet de voir plus clair sur les mouvements qui animent le psychisme de l'écrivain. A ce propos, Sarah Kaufman nous livre une réflexion très pertinente lorsqu'elle s'interroge au sujet de l'art et l'écriture : « Mais que doit être le psychisme lui-même sinon un texte pour être “représenté” par un autre texte ? » (Kofman cité par Ioss,2009, p. 117) Comment s'articulent le texte de l'œuvre et le texte de la vie ? N'est-ce pas le texte de l'œuvre, seul, qui structure la vie de l'écrivain en étant le récit qui structure ses fantasmes ? Comprendre Pessoa comme un poète dramatique nous donne la clef de son œuvre, d'après lui.

On sait que Pessoa considérait chaque hétéronyme de la coterie comme un drame à part entière. Il aurait par sublimation, transformé à l'extrême l'énergie de sa libido. Cela justifierait cette frigidité masculine dont il fait le récit : à travers la voix de son semi-hétéronyme Soares, il nous divulgue son incapacité à aimer. Dès lors on peut supposer que le texte de son œuvre a structuré ses fantasmes.

Il sera question dans les points qui suivent de mettre en lumière les constituants psychiques qui participent au rapport entre l'existence de l'écrivain et son œuvre. A travers cette dernière, on découvrira comment l'intime se révèle et comment fiction et réalité s'interpénètrent.

2.1) Phénomène de dépersonnalisation et clivage

Les spécialistes qui se sont penchés sur le phénomène hétéronymique de Pessoa ont utilisé des paradigmes psychanalytiques qui interprétaient négativement les voix intérieures de Pessoa. On a longtemps évoqué l'hétéronymie comme le résultat de manifestations schizophréniques chez l'auteur. L'explication de la psychose comme trouble majeur a été depuis longtemps écartée. De manière générale, les paradigmes utilisés présupposent un désespoir inhérent à l'existence, les auteurs parlent d'un « trouble

de la conscience en raison de sa capacité de néantisation » (Quilier, 2018). Peu d'entre eux ont pu interpréter cet éparpillement existentiel comme un voyage. L'œuvre de Pessoa dépasse n'importe quel concept analytique qui, par son étroitesse, ne peut rendre compte du phénomène hétéronymique. Son œuvre peut se comparer à une musique polyphonique qui génère des émotions de transcendance que l'on ne peut résumer avec de simples mots.

Pour prolonger la métaphore musicale, il convient de préciser que le mot « trouble » que l'on associe aux voix pessoéennes, signifie également « hésitation, oscillation, vibration ». En effet, Pessoa dépasse « les vieilles dialectiques de l'absence et de la présence, du proche et du lointain, de l'être et du néant, » en cultivant le jeu de l'oscillation entre deux positions fictives » (Ibid. Quilier). Cette logique vibratoire - ou logique du tiers-inclus - a pour conséquence d'ébranler le sens de toute chose.

Le trouble qui en résulte, nécessaire à l'entreprise du « poète qui feint », est la manifestation d'une « amphibologie, tour à tour à la fois créatrice et destructrice, mouvement brownien propre à bouleverser - puisqu'il tourne sans cesse autour des pôles - toute dualité, toute logique binaire » (Ibid. Quilier).

Tout ceci nous permet de nous positionner par rapport à la difficile question qui divisa les critiques et analystes. Il s'agit donc de dépasser le clivage de la pensée qui résume l'œuvre de Pessoa, soit à une quête désespérée avec le moi comme fiction, soit à l'exaltation d'un moi pluriel. Il est préférable de faire abstraction de ce genre de dualisme et de considérer donc son œuvre comme une oscillation entre deux pôles. La dépersonnalisation et la feintise s'articulent autour des pôles - destruction et construction - générant le phénomène vibratoire expliqué.

L'apparition des doubles est une apparition hallucinatoire dont les effets déstructurants seront contenus par la dramaturgie littéraire hétéronymique. En situant le phénomène hallucinatoire par le biais de l'écriture, entre dedans et dehors, sa création littéraire joue le rôle de cadre et de contenant à cette expérience « paranormale ». Il apparaît que « plus la dépersonnalisation s'accroît, plus on note une grande diversité dans les manières de sentir » (Poulet, 2006). Il se trouve que le poète lyrique fait varier ses émotions « au point de s'en détacher si complètement qu'il devient autre » (Ibid. Poulet, 2006). Le sujet Pessoa qui affirme ne pas se connaître de personnalité semble échapper à son Moi tel que défini par la psychanalyse.

2.2) Subversion du rapport entre la vie et la matière chez Pessoa

Dans le Livre de l'intranquilité, Pessoa opère un brouillage des pistes entre moi réel et moi fictif au point de faire correspondre le moi et la fiction. Il incorpore dans sa vie les identités fictionnelles qu'il a créées. Pessoa le poète devenu roman, se situe dans un « devenir-écriture ». Le créateur devenu « une instance scripturale démultipliée », pour reprendre l'expression de Sandra Cheilan, cherchera par l' « autofiction biographique », à sans cesse devenir autre que soi (Cheilan, 2013, p. 138).

Le style poétique oxymorique de Pessoa subvertit le lien qui associe la vie à la matière : « s'établit alors un jeu autofictionnel qui brouille le réel et la fiction » (Cheilan, 2013, p. 139). Certains thèmes comme la promenade sont très présents chez Pessoa et dévoile l'interstice entre le dedans et le dehors où se loge son intimité. Dans le texte qui suit, son intimité n'existe que dans la fiction, le sujet finissant par devenir une fiction lui-même :

« Je suis devenu un personnage de roman, une vie lue. Ce que je ressens est seulement ressenti pour qu'il soit écrit que cela soit ressenti (...) je me raconte tellement que je n'existe plus, et j'utilise comme encre mon âme elle-même » (Pessoa cité par Cheilan, 2013, p. 140).

Pessoa envisage la vie comme un « vaste état mental » ou les sensations ne naissent que grâce à l'invention de soi. Vie et subjectivité fusionnent dans le parcours de son semi-hétéronyme qui expérimente la perte des repères identitaires. Le moi devenu pluriel, obscur, et fantasque devient moteur de création pour celui qui cherchait à démultiplier ses sensations.

2.3 Pessoa et le camouflage : Utilisation de différentes langues

Il est important de bien définir le rôle que jouent les trois langues maîtrisées par le poète dans sa construction psychique. En poésie, la langue peut être considérée comme appareil de jouissance pour l'écrivain qui en fait usage.

Tout d'abord, il faut noter qu'il considère la langue française comme sa langue maternelle. Le français est la langue ordonnée par sa mère. Elle est la langue de la relation

affective exclusive entre lui et sa mère. Elle sera pour lui la langue de l'auto-analyse et du dévoilement de son monde intime. Il l'utilise également pour décrire ses différents états psychiques. Pessoa a également beaucoup lu et écrit en français sur ce qui touchait à la sexualité et aux perversions.

Ensuite, l'anglais est la langue qui a façonné son intelligence à Durban. Avec elle il abordera des thématiques à caractère érotique, que sa pudeur interdisait de relater en langue portugaise.

Enfin le portugais, la langue de sa renaturalisation, sera considéré par lui-même comme la langue de sa patrie. Il l'utilise pour glorifier sa patrie et faire perler sur le papier sa sensibilité de poète.

3) L'enfance et la faille interne

3.1) Vers l'orphelinat intime

En littérature, Pessoa annule le réel « par la présence envahissante d'un non-référentiel et d'un non-lieu » (Cheilan, 2013, p. 471). Par exemple, dans un texte intitulé *Le marin* qui exprime le rêve maritime, l'irréalité de sa vision interne révèle que « le fonctionnement de son intimité repose sur une faille interne » (Cheilan, 2013, p. 472).

Pessoa et sa mère

De son propre aveu, Pessoa déclare que ceux qui ont été privé de tendresse vont alors considérer la vie comme une marâtre. Pessoa a été le petit de sa mère, mais à également cessé de l'être. Gaspar Simões considérait alors que son œuvre reflétait surtout la perte d'amour. En effet, la mère de Pessoa va abrégé le deuil de son mari et s'éloigner petit à petit de son fils. En épousant le général Joao Miguel Rosa, homme militaire viril, elle va reconstruire une famille dont le jeune Fernando va se sentir exclu.

Sa mère ne fut pas sa première lectrice, place qu'il se réservait à lui-même. Pessoa devait espérer qu'elle soit la première à déchiffrer ses messages d'amour et de douleur. Il refuse cependant de lui écrire car cela aurait ranimé la distance affective abyssale qui les

sépare. Sa mère gardera une place prépondérante dans sa réalité psychique. En attestent ses accès ponctuels de déréalisation qui coïncident avec les problèmes de santé de sa mère. Lorsqu'elle décède, il tombera dans un déséquilibre que ni l'alcool, ni le tabac ni l'écriture ne pourront compenser.

Le rapport entre Pessoa et sa mère sera de plus en plus décousu au fil des années. En témoigne son détachement envers la langue française. Il dit ne jamais avoir pu lui faire confiance et ne jamais avoir été compris par sa famille. Dès lors, il attribuera un rôle maternel fantasmatique à sa Lisbonne natale. Il se confiera à l'écriture comme « à sa nourrisse astrale » (Pessoa, 1998, *Le livre de l'intranquilité*, p. 145). Dépossédé du foyer familial, il trouvera dans son lit-cocon et dans l'image utérine de la chambre, la protection affective primitive. Son besoin d'apaisement intérieur traduit cette recherche de la tendresse à jamais perdue. Finalement, il dira à travers la voix de *Soares* que l'absence d'amour maternel aura joué un rôle dans son indifférence en matière de sentiment.

Pessoa et son père

Pessoa aura craint la tuberculose jusqu'à la fin de sa vie. Cette maladie l'aura non seulement privé du modèle viril de chef de famille incarné par son père, mais également du rôle paternel qu'il aurait pu jouer avec son petit frère Jorge, victime aussi de la bactérie. Gaspar Simoès a insisté sur la forte influence de la maman sur la vie et l'œuvre de Pessoa. Cependant, il est certain que l'absence du père a joué un rôle dans la déstructuration de sa personnalité.

Fernando sera donc le seul détenteur du nom Pessoa dans le foyer de Durban puisque sa mère opte pour le nom de Rosa Madalena. Elle n'aura pas réussi à faire de lui un guerrier intrépide comme l'étaient ses demi-frères. Lorsque Pessoa retourne à Lisbonne, il est admis que c'est « un retour aux pères » au niveau symbolique. Pessoa continuera de rechercher un père capable de diriger le pays à travers les figures politiques qui se succèdent à l'époque. Par ailleurs, avec la suppression de son accent circonflexe, Pessoa élimine une particularité portugaise. Mais cela traduit aussi son désir d'éliminer la transmission paternelle par le changement graphique du nom.

3.2) La triple perte originelle : l'effondrement du foyer

Après la perte de son père, de son frère, et de son toit lisboète, le petit Fernando ne se sent plus être le petit de sa mère. L'exil africain sera synonyme de l'angoisse liée à la perte d'amour. Ainsi, face aux traumatismes auxquels le confronte le destin familial, Pessoa aura recours à la négation pour conjurer ces pertes existentielles et ce, à travers la voix de Soares dans le Livre de l'intranquilité. La perte du père, de la mère et de la partie portugaise constituent cette triple perte originelle qui sèmera le trouble dans sa construction identitaire.

Toutes ces pertes vont provoquer une rupture avec le paradis d'avant et un effondrement du foyer. L'enfance sera le seul lieu habitable possible et toute la vie qui suivra cette rupture sera marquée par une impossibilité à être et à vivre.

Le poète investira beaucoup d'énergie dans la quête d'un objet inconscient dont il n'admet pas la perte. Nous verrons plus loin comment la perte de cette enfance idéalisée sera à l'origine du développement du noyau mélancolique.

4) Du côté de la folie ... Et de la psychose ?

4.1) Préambule

Outre le développement d'un tempérament mélancolique, d'autres éléments structurels doivent être mis en évidence pour tenter de dresser son profil psychologique. Pessoa a sans cesse évité qu'on puisse le définir. Afin de ne pas trahir l'homme nous tacherons de ne pas réduire l'ensemble de sa configuration psychique aux classes nosographiques existantes en littérature. L'essentiel résidera dans une description non exhaustive d'éléments cliniques découverts grâce aux différentes recherches faites. La démarche consiste à rassembler le maximum d'informations sur l'auteur pour ensuite établir les hypothèses les plus probables autour de sa problématique.

Pessoa veut être un poète sans biographie, un auteur capable de rayonner comme le soleil. Pessoa connaissait bien le jargon de la psychanalyse. Il considérait vaine la tentative de sonder l'âme humaine car il reste toujours une part mystérieuse, insondable,

inaccessible. Il ne s'agit donc pas de psychanalyser son âme qu'il disait être trop grande pour un seul moi mais plutôt d'y détecter quelques mécanismes énigmatiques.

4.2) Distinction avec la psychose : le concept d'identité

Beaucoup d'observateurs de l'époque ont expliqué l'hétéronymie comme une manifestation des symptômes de la schizophrénie. De plus, la relation souvent admise entre le génie et la folie se doit d'être nuancée. Si la schizophrénie permet de descendre dans les tréfonds de l'âme et de permettre le jaillissement créateur, elle n'est pas la condition sine qua none pour être un créateur de génie. Tout le monde porte en lui cette « zone psychotique » dans laquelle chacun peut descendre et fouiller. Mais « là où le grand créateur peut y descendre et en revenir, le malade y reste englué » (Lekeuche, 2018. *La question du rapport entre « génie » et « folie »*, p. 5 Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique).

Chez Pessoa, malgré cette identité qui lui échappe par moment, il n'y a pas de phénomènes de dissociation. Il s'agit plutôt d'une multiplication de sa personnalité autour d'un noyau stable. Bien qu'il ait vécu des phénomènes psychiques proches de ceux énumérés par Bleuler dans sa définition de la schizophrénie paranoïde (esprit clivé, productions délirantes en référence à un pouvoir messianique, dépersonnalisation,), il garde néanmoins une certaine conscience de son identité.

L'écriture de soi comme catharsis via son journal intime est justifiée par ses mises en danger et ses états de crise. Son Moi est fragmenté comme dans les psychoses mais il en a conscience : le vase de son identité est morcelé, certes, mais comme il détient le concept même d'identité, donc on ne peut pas parler de psychose. Il a cette lucidité de se savoir être un fou qui n'a pas besoin d'être enfermé.

Concernant la distinction avec la psychose, on peut remarquer d'une part que, selon la conception lacanienne, la condition essentielle pour la psychose est la «

forclusion du Nom-du-Père », ce qui n'est pas établi chez Pessoa chez qui le manque du Père se fait sentir⁴.

D'autre part, le psychotique est condamné « essentiellement et absolument à la sublimation », mais n'en a plus la capacité (Lekeuche, 2011, *Création, sublimation, idéalisation*, p. 30). Chez Pessoa, la sublimation reste possible malgré la mise en danger de son Moi. D'un point de vue théorique, Philippe Lekeuche énonce que « trop de sublimation empêcherait la création ». La sublimation est présente chez l'auteur mais il y a un point qui l'empêche d'être cette « doublure du psychotique », ce Narcisse reclus dans la culture de son propre Moi tel qu'imaginé par l'auteur de l'article. Pessoa n'idéalise pas son Moi, ne cherche pas à devenir son propre idéal, ce qui d'ailleurs l'empêcherait de créer. Pessoa le créateur se détache de son Moi, se dépouille de lui-même pour toujours devenir autre. Très moderne dans cette volonté de détachement du Moi, il va se mettre en danger pour créer. En s'ouvrant à l'inconnu, il endure « la déchirure abyssale intérieure », le vide nécessaire pour accueillir l'œuvre.

4.3) Sur la piste de l'hystérie

Le diagnostic de Pessoa lui-même

Pessoa considérait que les psychiatres ne pouvaient observer les symptômes qu'extérieurement seulement, sans connaître ce que le patient pense réellement. Dans cette perspective, il va livrer lui-même le diagnostic le concernant. Cette auto-analyse est très pointue et semble proche de la vérité. Mais rien n'indique qu'elle ne participe pas de son plaisir à brouiller les pistes le concernant... Certaines considérations sont cependant utiles pour mettre la lumière sur son fonctionnement psychologique.

Le poète différencie l'homme de l'artiste. Le premier peut être diagnostiqué comme un « hystérique neurasthénique » alors que l'artiste doit être considéré comme un poète dramatique. Que signifie donc ce diagnostic ? L'hystérie de l'époque est définie comme une névrose avec des crises spectaculaires et des symptômes de conversions

⁴ La conception lacanienne vise à rendre compte de la faille dans le système symbolique qui sont à l'origine des difficultés de communication chez les psychotiques. Ce qui n'est pas le cas chez l'auteur. Les théories lacaniennes dépassent l'objet de notre étude.

somatiques. La neurasthénie correspond à un état d'aboulie ou le patient n'a plus aucune énergie.

Il explique que son tempérament hyperémotif est à l'origine de son aboulie. De plus, la versatilité de son esprit l'empêche d'avoir des opinions fermes, que ce soit « dans le domaine des doctrines philosophiques, concernant ses amis ou son activité extérieure ». Il cite : « cette cérébralité excessive écrase et amoindrit ma volonté, que l'émotivité vient troubler » (Pessoa cité par Brechon, p. 79). Notre individu possède une volonté intellectuelle très forte de « ne pas faire ». Pour le poète, c'est « faire » qui est difficile : « L'action pèse sur moi comme une damnation » (Pessoa cité par Bréchon, 1996, p. 79).

Pessoa explique que l'hystérie dont il est victime prend une forme mentale. Ses crises explosent à l'intérieur sans éclater en attaques. Et cela parce qu'il est un homme, et selon lui, il ne peut en être autrement. Il ajoute avoir le tempérament féminin et l'intelligence masculine : « ma sensibilité et les mouvements qui en découlent sont ceux d'une femme alors que mes facultés de relation - l'intelligence et la volonté qui est l'intelligence de l'instinct - sont d'un homme » (Pessoa cité par Blanco, 1986, p. 126).

Dans la prose de Soares, c'est le semblant poétique qui fabrique « tout à partir de rien ». D'ailleurs, il avertit Simoès qu'en tant qu'artiste il ne sait que mentir, comme en témoigne cette formule célèbre : « Feindre est le propre du poète » (Pessoa, Œuvres poétiques, p. 575). Ce « voyageur immobile » peut décrire superbement un paysage des tropiques sans jamais y avoir mis les pieds.

Derniers éléments anamnestiques

Dans une lettre fictive où il s'amuse à s'auto-diagnostiquer par l'intermédiaire d'un hétéronyme, il décrit un ensemble de traits. Il résume son caractère à : « une précocité intellectuelle, imagination prématurément intense, méchanceté, peur, besoin d'isolement ». Et ajoute « être un névropathe en miniature, plein de rage impulsive et haineuse, avec beaucoup de peur. » Il termine en disant « qu'il n'a pas de dépucelage mental, et garde une virginité d'imagination parfaite » (Blanco, 1986, pp. 56-57). Au-delà du tempérament défini comme « féminin » et de son intelligence dite « masculine », la sexualité de Pessoa est qualifiée de « blanche ». Nous reviendrons sur ce point-ci dans le prochain chapitre.

Dans sa biographie, Robert Brechon recense également chez le poète la présence de phobies et d'impulsions sadiques avec des états alternant dépression et exaltation. A ce propos, sans être atteint de maniaco-dépression, on sait que les périodes d'intense créativité littéraire étaient liées à des phases d'exaltation hypomaniaque. A ces phases hautes succèdent des phases d'abattement. A noter qu'il explique l'origine de l'hétéronymie par « sa tendance profonde à la dépersonnalisation et à la simulation » (Blanco, 1996, p. 127). Plongé par moment dans des états hypnoïdes, l'auteur croyait « être ses personnages. » et il avait recours au procédé hétéronymique pour lutter contre un effondrement psychique menaçant.

Enfin, un dernier élément anamnétique consiste en la dimension « mégalomane » de sa personnalité. Celui qui se rêvait en Super-Camoës va jusqu'à écrire qu'il est « entré en pleine possession de son génie et qu'il a la divine conscience de sa mission » (Ibid, Blanco, p. 127).

5) Conclusion

Dans le but de dresser un portrait de Fernando Pessoa le plus juste possible, nous avons d'abord décrit son rapport avec sa descendance ainsi que l'ensemble de ses propres traits de caractères. Outre sa personnalité introvertie, son caractère asocial, son esprit curieux et original et sa pensée morcelée, nous avons mis en évidence la succession des crises identitaires qui l'ont poussé à se réfugier dans l'écriture.

Nous avons également montré comment il fait se confondre la vie et la fiction pour sans cesse se réinventer. Il faut dépasser les interprétations clivées autour de son œuvre pour comprendre celle-ci comme un phénomène hallucinatoire dont les effets néfastes sont contenus par la création littéraire elle-même. Il cherche à se dissoudre dans l'écriture pour échapper à lui-même. Avec l'utilisation de langues différentes, il fait exister dans l'espace de la fiction ce qu'il se refuse à vivre dans la vraie vie.

Il a aussi été question de montrer comment l'effondrement du foyer a généré un sentiment de perte irréparable et de froideur existentielle. Nous avons vu comment la distance avec sa mère influe sur sa sentimentalité et comment l'absence de père provoque chez lui un besoin de rechercher un modèle masculin dans les figures politiques de son pays. L'absence de père comme de la mère joue un rôle sur sa déstructuration psychique.

Nous avons finalement énuméré les différentes raisons qui permettent d'écarter Pessoa de la schizophrénie et de la psychose en général. Pessoa a conscience d'être une personne mais cherche à se détacher de son Moi.

Selon son propre diagnostic, sa souffrance, sa sensibilité, son émotivité seraient plutôt la conséquence d'une hystérie qui prendrait une forme mentale. Et la construction hétéronymique permettrait d'échapper à l'anéantissement de sa personne. Il faut également retenir que l'écrivain était productif pendant ses phases d'exhalation. Dès lors, quelle est la ou les problématiques qui structurent le fonctionnement psychique de l'écrivain ?

Nous avons décidé de retenir ce diagnostic de l'hystérie pour expliquer cette faculté de mise en scène au moyen de la dépersonnalisation. Cependant nous considérons qu'elle n'est pas la seule problématique à la base de son fonctionnement. Nous émettons l'hypothèse que Pessoa souffre en premier lieu d'une grande mélancolie qui le menace d'effondrement psychique. L'hystérie serait donc une conséquence de la mélancolie. Dans le prochain chapitre, nous allons décortiquer ces deux problématiques et analyser comment elles s'articulent chez l'auteur.

Chapitre 3 : L'homme derrière le masque

Après avoir esquissé la silhouette de son profil psychologique, nous allons étudier deux hypothèses susceptibles d'être à la base de la configuration psychologique du poète. Tout d'abord, il faut souligner que toute la poésie de Pessoa est marquée par l'empreinte de la mélancolie. C'est pourquoi nous nous attèlerons à décrire ce concept dans son aspect historique, médical et littéraire afin d'en élucider les éléments présents chez l'auteur.

Ensuite, la problématique de l'hystérie est la direction choisie pour justifier la capacité de l'homme à parvenir à transformer une existence faite d'absence en un théâtre de créations plurielles. L'hypothèse de l'hystérie apportera un éclairage neuf sur le mode relationnel particulier de l'écrivain. Il sera question aussi de montrer comment le trouble hystérique comporte, en son essence même, un caractère énigmatique.

Enfin, dans la troisième partie, nous allons démontrer comment la mélancolie et l'hystérie peuvent cohabiter dans l'espace psychique du créateur. Nous aborderons également la question de l'ivresse dans le rapport qu'elle entretient avec ses deux concepts. L'ensemble du chapitre apporte un éclairage sur les liens entre l'homme, l'artiste et la pathologie.

Partie 1 : L'hypothèse de la mélancolie

La section qui suit aborde la mélancolie dans sa dimension clinique et philosophique. En effet, la mélancolie est un sujet très ancien à la base de nombreuses recherches visant à questionner les rapports entre la santé mentale et l'équilibre du corps. D'ailleurs, il convient de distinguer la dépression mélancolique de l'état d'âme mélancolique souvent exploité en littérature.

Après avoir donné une description historique de l'évolution de la compréhension de la maladie, les travaux de Freud seront mis en avant pour distinguer la mélancolie du deuil. Il s'agira de comprendre les mécanismes psychopathologiques qui régissent ce phénomène. Ensuite, une analyse des rapports entre la mélancolie et la poésie sera effectuée afin d'y déceler des éléments cliniques.

Enfin, à partir de la conception freudienne de la mélancolie, on tentera de donner une explication psychopathologique et de confirmer l'hypothèse de la mélancolie pour notre sujet d'étude. Il sera aussi question de mettre en lumière les éléments mélancoliques qui foisonnent dans sa poésie. Car en littérature, Fernando Pessoa est le poète du spleen par excellence.

1) La mélancolie : Définition et description historique

Si l'on prend le sens commun du terme, la mélancolie désigne : « un état de dépression, de tristesse vague, de dégoût pour la vie avec une propension pour le pessimisme » (Larousse 2004). Au sens psychiatrique du terme, la mélancolie se définit comme : « une dépression intense avec un ralentissement psychomoteur, une tristesse avec douleur morale et idée de suicide, et constituant l'une des phases du trouble bipolaire » (Ibid.).

Au cinquième siècle avant J.C, le médecin Hippocrate découvre la bile noire, cette substance épaisse et sombre qui correspond au sens littéral de « mélancolie » (du grec *melagkholia*, de *kholé*, bile, et *melas*, noire). Hippocrate la définit comme une humeur naturelle du corps au même titre que le sang, la bile jaune ou encore la pituite. A l'époque, la santé est conceptualisée comme l'harmonie entre ses quatre humeurs (appelé isonomie) et lorsque l'équilibre est rompu, la maladie survient. Le mélancolique est donc sujet à un excès de bile noire qui est, par essence, instable. Un excès de bile noire ou une altération de sa qualité provoque ce qu'on appelait l'état mélancolique. Ceci peut être illustré par l'aphorisme suivant : « Quand la crainte et la tristesse persiste longtemps, c'est un état mélancolique » (Hippocrate cité par Starobinski, 2012, p. 21).

Jean Starobinski souligne le caractère « intemporel » des écrits hippocratiques de par : « la grande clarté avec laquelle ils attribuent les symptômes neuropsychiatriques (dépression, états maniaques, hallucinations) à une origine somatiques et humorales » (Starobinski, 2012, p. 25). Comme toutes les causes sont liées au corps, le traitement lui aussi se portait sur le corps (évacuation de l'humeur d'une région du corps à l'autre, régime alimentaire, traitement par la température). A partir de la seconde moitié du dix-huitième siècle, on passe d'une explication humorale à une conception nerveuse de la mélancolie avec toutes sortes de méthodes thérapeutiques qui seront plutôt portées sur le psychisme du patient. On propose alors comme traitement les longs voyages pour évacuer le spleen, la musique pour stimuler les émotions ou plus récemment le traitement familial (milieu du dix-neuvième siècle). L'organisation familiale du milieu thérapeutique en clinique privée préfigurera les psychothérapies de groupes utilisées de nos jours.

Que le traitement soit de type somatique ou moral, ce trouble de l'humeur montre les limites de la médecine dans sa dualisation entre corps et esprit. En effet, on ne dispose d'aucun traitement spécifique et universellement valable pour soigner la mélancolie. Le vieux rêve de trouver le remède adéquat aux causes occultes de la mélancolie est oublié. La guérison ne dépend pas du médecin mais plutôt du pouvoir mystérieux du patient à se rétablir lui-même. L'homme mélancolique pour plusieurs années demeurera : « le type même de l'être inaccessible, prisonnier d'un cachot dont la clé reste à trouver » (Ibid. Starobinski, p. 151).

2) Conception freudienne de la mélancolie

2.1) Comparaison entre deuil et mélancolie

Freud nous précise d'emblée dans *Deuil et mélancolie* qu'il est compliqué de rassembler les diverses formes cliniques de la mélancolie dans un tableau unifié. En effet, certaines affections semblent être plutôt somatiques que psychogènes. Freud définit le syndrome mélancolique comme : « une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde, la perte de la capacité à aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste par des auto-reproches, et va jusqu'à l'attente délirante du châtimement » (Freud, 1924, *Métopsychoanalyse*, p. 148). Pour comprendre l'essence de mélancolie, Freud a cherché à la comparer à l'affect normal du deuil.

Le tableau clinique du deuil et de la mélancolie sont similaires à certains égards. Une différence notable est l'absence d'un trouble au niveau de l'estime de soi dans le cas du deuil. La perte et l'inhibition, symptômes communs aux deux concepts, résultent d'une fixation de la libido sur l'objet perdu avec aucune possibilité d'investir la libido sur d'autres objets. L'homme endeuillé est totalement conscient de tout ce qu'il perd en l'objet. Le deuil est une épreuve douloureuse où l'homme doit accepter de se détacher de son objet d'amour disparu. Mais lorsque le Moi achève ce travail du deuil, il redevient libre et capable d'investir d'autres objets.

Tout comme dans l'épreuve du deuil, la mélancolie fait suite à la perte de l'objet aimé. Seulement le même événement provoque, chez certaines personnes, une dépression mélancolique à la place du deuil. Contrairement à l'objet perdu dans le deuil, le mélancolique sait qu'il perd quelque chose mais échoue à discerner ce qu'il perd en l'objet. Ce qui absorbe les sujets et crée ainsi un appauvrissement du Moi ainsi qu'une inhibition de l'intérêt pour le monde, c'est le retour de la libido sur le Moi lui-même. Si le mélancolique est aussi incapable d'amour qu'il le prétend et présente autant de désintérêt, c'est parce qu'il y a ce travail intérieur qui absorbe son Moi. Dans les cas du deuil, la libido redevient libre et va se déplacer sur d'autres objets. Dans la mélancolie, la libido se retire dans le Moi et va être utilisée « pour établir l'identification du Moi avec l'objet abandonné » (Ibid. Freud, p. 158).

2.2) L'impossibilité d'aimer et l'atrophie du Moi

Concernant l'impossibilité d'aimer, Freud explique que, pour accéder aux jeux de l'amour, il faut pouvoir « s'être totalement détaché du premier objet d'amour afin de permettre les allées et venues d'objets substitutifs » (Combres, *Les mélancolies post-modernes*, p. 39). L'acceptation de la perte et la désidentification est la voie normale pour intégrer les mécanismes de l'amour et ainsi favoriser la civilisation. La civilisation, cheminement indispensable pour passer du noyau familial à l'humanité, est compromise chez l'homme mélancolique.

Une partie du Moi du mélancolique est donc devenue l'objet perdu lui-même par identification et sera la cible de l'instance critique du Surmoi. Le délire de petitesse qui englobe l'ensemble des plaintes du sujet mélancolique (s'auto-blâmer, se proclamer sans valeur, se prétendre coupable moralement) témoigne de cet appauvrissement du Moi présent dans la mélancolie. L'aversion morale envers le sujet lui-même résulte alors d'une séparation par clivage entre son Moi et l'instance critique qui le juge. Le Moi du mélancolique subit des reproches de l'instance critique autonome (normalement partie intégrante et unifiée au Moi) qui dévalorise cette autre partie opposée à elle par clivage. Freud donne l'analogie suivante : « la perte d'objet s'est transformée en une perte du Moi, et le conflit entre le Moi et la personne aimée en une scission entre la critique du Moi et le Moi modifié par identification » (Ibid. Freud, p. 158).

Dans le deuil, le monde est devenu vide alors que dans la mélancolie, c'est le Moi lui-même qui est vide, petit et sans valeur. Si le mélancolique ne manifeste aucune honte à exhiber ses autodépréciations, c'est parce que ses litanies d'auto-reproches ne sont pas adressés à lui en tant que tel, mais plutôt à l'objet d'amour auquel il s'est identifié. Freud explique que les auto-reproches sont : « des reproches contre un objet d'amour, qui sont renversés de celui-ci sur le moi propre » (Ibid. Freud, p. 156).

2.3) Surmoi non constitué et renversement en manie

Contrairement au deuil, la perte de l'objet d'amour est : « une occasion privilégiée de faire apparaître l'ambivalence des relations d'amour » (Ibid. Freud, p. 160). Par ambivalence, nous entendons l'alternance d'amour et de haine dans la relation avec l'objet

aimé. Dans la mélancolie, la relation à l'objet est compliquée. Il y a une alternance entre la haine, pour détacher la libido de l'objet, et l'amour pour protéger l'objet de la haine. Dans le deuil, s'il n'est pas pathologique, la relation à l'objet est simple et il n'y a pas d'auto-accusations ni de culpabilité autour de la perte. Le conflit d'ambivalence fait partie des conditions supposées de la mélancolie et peut donner lieu à la « satisfaction de tendances sadiques et haineuses » (Ibid. Freud, p. 162).

Le Surmoi accusateur et sadique n'est pas constitué car « l'agencement psychique de type œdipien est impossible dans les cas de mélancolie » (Combres, 2004, *Les mélancolies post-modernes* p. 42). Le Surmoi qui jette la culpabilité sur le mélancolique est appelé « le Surmoi d'une époque culturelle » par Freud (Ibid. Combres, p. 42). Celui-ci explique qu'une civilisation est constituée d'une succession d'époques culturelles, caractérisées elles-mêmes par un ensemble d'interdictions (tabou d'inceste, du meurtre) formant le Surmoi de l'époque. Cette défaillance dans l'élaboration du Surmoi, issu des conflits non surmontés par le sujet, est à l'origine du rejet pour la sexualité et tout ce qui attire au corps et à la chair.

Par ailleurs, Freud explique que les insomnies récurrentes chez le mélancolique sont le résultat d'une absorption du Moi par le travail de la libido, qui empêche le retrait des investissements indispensables au sommeil. Le processus qui permet au Moi de libérer la libido de sa fixation sur l'objet perdu, d'affirmer la supériorité du Moi sur l'objet, pour ainsi mener à la guérison, est un travail qui prend beaucoup de temps. A l'inverse, le suicide comme issue fatale à la mélancolie, traduit l'écrasement du Moi par l'objet auquel il s'identifie.

Enfin, une des particularités de la mélancolie consiste en son renversement en phases maniaques. Selon Freud, même si la durée et la fréquence des épisodes maniaques varient considérablement en fonction des sujets, il convient d'analyser la manie sous le même angle que la mélancolie. La manie partage le même contenu que la mélancolie et « ses deux affects luttent contre le même complexe » (Ibid. Freud, p. 166). L'épisode maniaque avec le comportement de jubilation qui le caractérise, peut être comparé à l'exaltation de l'humeur que l'on retrouve chez l'individu normal qui triomphe de quelque chose. A la différence près que, dans la manie, le sujet ne sait pas ce qu'il surmonte, ni ce dont il triomphe. Dans la phase maniaque, le Moi surmonte momentanément la perte d'objet, comme peut le faire l'ivresse alcoolique lorsqu'elle annule les dépenses dues au refoulement. Subitement, les plaintes auto-adressées cessent, le Moi devient tout-puissant

et se défend contre la pulsion de mort qui règne dans le Surmoi. La libido, qui était retenue par le Moi, va alors se déverser en masse sur de nouveaux objets d'investissements, métamorphosant le sujet vidé en individu avide de projets et plein d'ambitions.

2.4) Résumé

En résumé, nous avons vu les points communs et les divergences entre les tableaux cliniques du deuil et de la mélancolie. Il est important de retenir les trois conditions nécessaires lorsque l'on évoque la mélancolie, à savoir : la perte d'objet, l'ambivalence et la régression narcissique. Il faut souligner que l'on retrouve les deux premières conditions dans le deuil (surtout dans sa forme pathologique), notamment l'ambivalence qui se manifeste par des reproches lancinant lors du décès. La perte de l'objet premier d'amour n'est pas consommée et le Moi, dans un mouvement de régression narcissique, s'identifie à l'objet perdu. S'ensuit un appauvrissement du Moi, avec l'ensemble des symptômes comme la dépression, l'inhibition et les accusations. De plus, cette régression narcissique est responsable de l'accumulation d'un investissement qui, devenu libre une fois le travail de la mélancolie effectué, donne lieu au renversement en manie. Enfin, ce refus de la perte radicale de l'objet se traduit par l'impossibilité de combler un manque et de rencontrer l'Autre. Il n'y a pas de désir, ni de quête d'objets substitutifs d'amour, seulement un investissement libidinal tourné vers soi. Avec cet accès impossible aux jeux de l'amour et à la civilisation, l'inscription psychique et sociale du sujet et difficilement réalisable. Seuls les grands artistes mélancoliques ont pu, au moyen de leur œuvre, s'insérer dans le paysage psychique de leur époque.

3) La mélancolie en poésie : éléments psychopathologiques

La psychologie clinique actuelle définit l'état mélancolique comme le versant le plus critique de la dépression. Le syndrome mélancolique est grave compte tenu de la symptomatologie lourde et le risque de suicide. Néanmoins, si la mélancolie est désignée comme une affection psychiatrique par la médecine moderne, la tradition grecque décrit celle-ci comme un type défini de tempérament, de caractère. L'homme mélancolique est

alors décrit comme ayant souvent une humeur noire, une personnalité introvertie, cynique, en proie à la nostalgie, à la contemplation et aux auto-blâmes. Au sens des Grecs, le mélancolique n'est pas malade, la mélancolie renvoie à : « une certaine disposition psychique, biologique et constitutionnelle », impliquant des perturbations plus ou moins importantes au niveau de l'humeur (Lekeuche, *La question du rapport entre génie et folie*, p. 2).

3.1) Spectateur d'une temporalité discordante

Cette doctrine d'Hippocrate reste aujourd'hui importante car elle met en lumière la relation entre l'humeur du poète et sa sensibilité créatrice. C'est une certaine disposition d'humeur qui le pousse à observer, décrire et critiquer une réalité avec laquelle il se sent en décalage. D'ailleurs, la discordance entre le temps intérieur et le temps extérieur, souvent présente chez les poètes et artistes mélancoliques, est : « un des caractères fondamentaux de la mélancolie » (Ibid. Starobinski, p. 615). Le cours du temps n'est plus normal et cette discordance pousse la personne qui en souffre à l'introspection et à la critique du monde extérieur.

Le rapport au temps est une composante importante du vécu mélancolique, la conscience se fige sur les regrets du passé. Le passé domine le présent et il n'y a pas de projection dans le futur. Victime d'une forme de fixité temporelle, le mélancolique a le sentiment que rien ne bouge et que cela va durer éternellement.

Le mélancolique est spectateur du monde mais aussi de sa souffrance. Il y a un véritable détachement de l'âme envers les objets de la réalité ainsi que de ses émotions propres. Ce désinvestissement total mène inéluctablement à l'ennui. Si l'ennui est très présent chez certains poètes comme Baudelaire ou notre auteur, c'est parce qu'une minute de mélancolie est parfois plus longue qu'une journée tellement tout semble fixe et immobile. La mélancolie, dans sa forme sévère, est : « le sentiment que tout est frappé de finitude » (Ibid. Starobinski. p. 615).

Il y aussi, en plus du sentiment de culpabilité déjà évoqué, un sentiment de manque et d'abandon qui provoque une grande angoisse existentielle. La neurasthénie du

mélancolique s'explique aussi par cette inadéquation entre la pensée et la mise en action, qui pousse ces sujets à la douloureuse solitude.

3.2) Narcissisme, dédoublement, dépersonnalisation

Comme vu précédemment, la composante narcissique est très présente et ce qui est typique des états mélancoliques les plus profonds, s'est de « désirer l'image de soi sans l'obtenir, de sentir l'écart entre soi et toute image possible » (Ibid. Starobinski p. 556). L'artiste mélancolique s'aime à travers l'œuvre qu'il produit, telle une extension narcissique de son Moi, et attend d'être aimé par elle en retour.

Le champ de la mélancolie et de la réflexion se recouvrent partiellement dans la mesure où réfléchir c'est comparer. C'est mettre en rapport deux représentations ou sensations différentes qui génèrent un dédoublement de la perception. Et ce dédoublement est une composante de la mélancolie puisqu'on a démontré la discordance entre monde intérieur et extérieur chez le mélancolique. Par exemple, le poète sentimental compare les impressions et analyse les discordances entre la sensation que génère l'objet et la représentation physique et réelle de l'objet. Ce dédoublement, qui rappelle l'allégorie de la caverne de Platon avec la séparation entre le monde des idées et le monde sensible, est constitutif tant de la réflexion que de la mélancolie.

Certes, tous les systèmes de pensées ne sont pas mélancoliques mais force est de constater que dans toute la tradition romantique de Kierkegaard à Nietzsche : « penser n'est pas peser une présence, mais compenser une perte » et la métaphysique n'est que l'autre nom de la mélancolie (Dethurens, 1997, *La métaphysique poétique du spleen*, p. 223). Dans un autre ordre d'idée, cette usage des écrivains de la dissimulation derrière des pseudonymes, pour jeter leur dévolu sur l'absurdité du monde a toujours existé depuis la Grèce Antique. Tout l'intérêt est de se masquer pour mieux démasquer les autres... Se masquer pour ne pas être démasqué !

Enfin, les aspects positifs de la mélancolie, s'ils en sont, sont à élucider dans la fécondité qu'elle génère chez le poète. Pour se mettre à l'abri de la mort, le poète métamorphose son Moi en un « Moi poétique » qui devient « matière vivante - vie captive de la mort » (Ibid. Starobinski, p. 632). La douce mélancolie et son pouvoir de méditation devient le dernier rempart qui permet de s'intéresser à soi-même. Et la poésie la plus

mélancolique doit « être inspirée d'une verve qui suppose de la force et des jouissances intellectuelles » (Ibid. De Stael cité par Starobinski, p. 603). Les paragraphes suivants mettent en lumière les éléments propres au thème mélancolique que l'on retrouve dans la poésie des écrivains présentant ce type de tempérament.

4) Le poète et la souffrance : Le thème mélancolique

Dans son livre « Vérité et Poésie », Goethe conçoit la vie heureuse comme la participation et l'adaptation souple de l'homme aux rythmes de la nature et cycles des saisons. En revanche, lorsque l'homme devient prisonnier de sa fixité et spectateur des mouvements de la nature, l'espoir envers la vie se dissout dans une mélancolie grandissante. Le mélancolique s'enferme dans la prison de l'être, et pour celui qui en a le don : « la délivrance est poésie » (Ibid. Goethe cité par Starobinski, p. 52).

La captivité du poète désillusionné le rend assoiffé de liberté. Le labyrinthe est l'espace allégorique où le poète se sent jeté. Son errance ontologique se définit comme un « vagabondage emmuré. » Ce sera la création littéraire qui libèrera un espace de survie illimité, où le poète va sacrifier sa vie au nom de l'œuvre pour entrer dans une nouvelle forme de « vie littéraire ». Poussée par l'angoisse de mort, l'abnégation du poète, vécue comme un suicide moral, est une façon de « mourir à soi-même et en même temps une façon de se mettre à l'abri de la mort » (Ibid. De Stael cité par Starobinski, p. 602).

4.1) L'allégorie du Juif errant

Il a été jugé utile de faire un détour par le mythe du Juif errant pour mettre en lumière certains éléments concomitants entre ce mythe et la démarche du poète aux ascendances juives. Le Juif errant est un personnage de légende qui fut condamné à errer à perpétuité pour avoir refusé de laisser Jésus se reposer sur le pas de sa porte, lors de son chemin de pénitence vers la crucifixion. Jésus l'aurait alors condamné à ne jamais connaître le repos et vivre éternellement dans l'attente d'une mort salvatrice. Cette légende est une allégorie du peuple juif, considéré comme le bouc-émissaire, responsable de la

mort du Christ. On peut y voir un archétype de nos sociétés sédentaires qui voit en l'errance, la marque d'un sort extraordinaire, réservé aux maudits.

Au dix-neuvième siècle, cette allégorie du voyage spirituel qui mêle errance, pénitence, attente infinie et immortalité sera récupérée par les poètes romantiques. Ils vont utiliser ce mythe pour « interpréter leur propres états d'âmes » (Ibid. Starobinski, p. 554). Le poète meurtri par une réalité insupportable, perdu dans l'espace illimité, va utiliser le matériau littéraire et la beauté poétique pour « à la fois produire l'image de l'errance, et à la fois la surmonter. » (Ibid. Starobinski, p. 554)

Elle s'inscrit dans un temps sans limite et stérile ou toute action concrète n'existe pas. L'errance est alors « un long repos sans désir » (Ibid. Starobinski, p. 554). Starobinski précise qu'il devait certainement y avoir à l'époque, des vagabonds jetés sur les routes, victimes de leurs agitations mélancoliques et en proie à des troubles d'identité personnelle, qui s'identifiaient alors à ce rôle du juif errant.

Les travaux de Henry Meige, psychiatre de la fin du dix-neuvième siècle, sur quelques « aliénés vagabonds » d'origine juive, aboutissent au même diagnostic que celui que Fernando Pessoa fait de lui-même, à savoir « neurasthénie ou hystéro-neurasthénie » pour les cas observés. Par ailleurs, il faut noter qu'à cette époque, le mythe va prendre une dimension prophétique dans la mesure où le vagabond condamné à l'errance deviendra « le sauveur qui pourra faire disparaître le temps de la rébellion et du désespoir » (Charlemagne, 1990, *Le Mythe du Juif errant dans l'Europe du XIXe*, p. 294).

Le détour par ce mythe est intéressant parce qu'il met en lumière deux éléments nouveaux. D'une part, même si la similitude de diagnostic entre Pessoa, ce voyageur immobile, et les quelques cas de juifs marginaux et vagabonds n'indiquent rien de scientifiquement valable, on peut y voir plus qu'une coïncidence. L'errance chez Pessoa n'est pas géographique mais plutôt existentielle et « onirique ». C'est dans l'espace de la pensée et du rêve qu'il vagabonde abondamment. D'autre part, on sait que Pessoa s'est érigé en sauveur du Portugal, en successeur de Camoës. Ne s'est-il pas lui aussi, dans une certaine mesure, identifié à la légende de « l'aliéné transmué en prophète » ?

4. 2) La souffrance comme inspiration : thème et allégorie

Cette errance emmurée et cette claustration de la conscience dans un espace vide de désir amorcent l'ennui mortel chez le poète. De cet ennui naît une longue plainte qui peut se traduire par le chant et la poésie. La phrase musicale ouvre un horizon de respiration qui chante la douleur et l'ennui et compense le manque d'espace que provoque la mélancolie. L'ennui comme thème centrale fait graviter autour de lui d'autres états d'âmes satellitaires.

Comme autre thème abordé, on retrouve la délectation du vide ainsi que le rêve comme acte suprême de la pensée. Au mot « vide » répond le mot « avide » ! Avide d'absolu, d'infini, le poète est en quête de grands espaces. Le vide est : « l'absolu absent, la place vacante qui attend un plus grand occupant » (Ibid. Starobinski, p. 480). Dans son immobilité contemplative, la création du poème vient peupler l'âme, ressentie douloureusement vide par le poète. Par ailleurs, le poète mélancolique fait usage des formes de l'ironie et de l'utopie pour clamer son dégoût du monde. Il manie également l'art du paradoxe et des contradictions pour décrire l'absurdité de l'existence. Cette énumération des thèmes n'est pas exhaustive et là n'est pas l'intérêt.

Dans son ensemble, le chapitre a pu balayer la plupart des thèmes que l'on retrouve dans la poésie de Pessoa. Avant de s'intéresser aux fondements mélancoliques qui bâtissent la poésie pessoéenne, il convient de terminer cette section par une allégorie qui synthétise joliment les liens entre poésie et mélancolie.

Dans ses *Poésies du duc Charles d'Orleans*, le poète propose une allégorie où il confond l'image de la mélancolie à celle d'un puit profond où stagne une eau croupissante. La source d'eau symbolise l'espoir et l'espoir se définit comme un acte de pensée dirigé vers le futur. Au fil du poème, l'eau distante qui traîne au fond du puit devient lourde et opaque, à l'instar de la bile noire. En devenant sombre et acre, conséquence de la mélancolie, cette eau d'espoir tarie devient « encre d'étude » pour le poète qui y trempera sa plume. L'encre de la mélancolie, si elle échoue à faire de l'écriture un remède, peut devenir par sa métamorphose, le support où se reflètent le scintillement lumineux d'images poétiques et de pensées neuves. La mélancolie est à la fois une source de souffrance et d'inspiration pour apaiser les maux du poète.

Après avoir décrit la mélancolie dans ses rapports à la psychopathologie et énuméré les thèmes mélancoliques en poésie, nous allons relier les différentes facettes de ce concept philosophique et scientifique à notre sujet d'étude.

5) Interprétation psychopathologique de la mélancolie de Pessoa

5.1) Origine de sa mélancolie

En étudiant les éléments psychanalytiques qui régissent la psychose mélancolique, on constate que la mélancolie comme maladie est à l'origine du développement psychique du poète, et de sa prolifération littéraire de surcroît. Chez Pessoa, la genèse de sa mélancolie survient précocement à l'âge de sept ans, lorsque le foyer familial s'effondre. Ce drame et l'exil en Afrique du sud qui s'ensuivra, constitue la triple perte originelle déjà évoquée, à l'origine de son sentiment de vacuité existentielle. Cette perte et les dégâts qu'elle inflige au psychisme du jeune enfant ne sera pas intégrée ni acceptée. Une partie du Moi s'identifie à la perte du foyer dans son ensemble, ce qui provoque une scission assez marquée chez Pessoa. Cette scission sera à l'origine de sa tendance à la dépersonnalisation et de la création hétéronymique qui en découle. L'hétéronymie sera une tentative de se protéger d'un Moi en pleine dispersion, qui est « éprouvé comme une perte de soi, et qui n'accède jamais à lui-même » (Bellaide- Zacharie, 2009, *Kierkegaard et Pessoa : pseudonymie et heteronymie*, p. 535). Sa vie est vécue comme une continuelle déchéance de soi et toute chose est « interprétée comme déficience et ressentie comme vide » (Ibid. Zacharie-Bellaide, p. 534). Cette effondrement du foyer lui donne le sentiment que tout est perdu et que plus rien n'existe. Il ne lui reste plus qu'à penser l'absence et le manque... Le manque d'amour maternel, de protection paternelle, de chaleur du foyer et le manque du pays natal. D'ailleurs, une très grande part de son œuvre, extension narcissique de l'artiste, est un chant de son enfance perdue.

5.2) Fixation du Moi au premier objet d'amour

Du point de vue de la clinique freudienne, la part de mélancolie chez Pessoa s'explique par la fixation de la libido en son Moi. On constate une régression narcissique par repli de la libido sur le Moi lui-même, causé par la perte du premier objet d'amour et le refus d'intégrer cette perte dans son psychisme. Aucune réalité n'existe pour le poète si ce n'est celle d'avant la catastrophe de ses 7 ans. Son énergie est absorbée par son propre Moi. Ce Moi fragmenté qui finit par s'identifier à ce « joyaux précieux », cet objet inconscient qu'il cherche sans cesse, qui cause son désir et dont il n'accepte pas la perte. Son enfance perdue, cause de son désir angoissé, ne peut être approchée que par la métaphysique du rêve. Le rêve, avec son enfance comme objet, devient un art qui lui permet paradoxalement de se sentir vivre et de trouver un refuge, fragile certes...

On a vu plus haut que l'acceptation de la perte du premier objet d'amour est une condition nécessaire pour prendre part au processus de civilisation des individus. De plus, la non-acceptation et la régression narcissique, par identification à cet objet qui en découle, entrave chez Pessoa la bonne maturation de ces instances psychiques. Il y a chez lui le développement d'un Surmoi sadique au sortir de son enfance, ce qui est à l'origine des auto-accusations et dénigrement auto-adressés dont il fait état, notamment, dans le *Livre de l'intranquilité*. On retrouve dans sa poésie les stigmates du délire de petitesse avec de nombreux passages où il se dénigre avec beaucoup de discours caractérisés par le sentiment de n'être rien et l'illusion d'exister : « Je ne suis rien/Je ne serai jamais rien/ Je ne peux vouloir être rien/ A part cela, je porte en moi tous les rêves du monde (F.Pessoa, 2001, *Œuvres poétiques*, p. 362).

Finalement, si l'inscription sociale du poète mélancolique semblait à priori impossible, c'est grâce à la découverte posthume de son œuvre monumentale, qu'une certaine participation de l'auteur à la civilisation a été possible. Chez Pessoa, il n'y a pas de disparition radicale du foyer de l'enfance. Tant et si bien que cet objet « perdue » dans sa psyché, à défaut d'être pensé comme « perdu ». Malgré tout, Pessoa est de ceux qui : « par leur travail ont réussi, là où la mélancolie semblait les condamner à échouer » (Combres, 2004 *Les mélancolies postmodernes*, p. 40). On a vu également que la réalisation de la perte radicale chez le mélancolique correspondait ni plus ni moins au suicide, comme ultime séparation avec le Moi. Si Pessoa ne s'est pas suicidé, c'est parce qu'il a pu entretenir jusqu'à sa mort cette identification de son Moi à l'objet perdu. Dans

la perspective où Pessoa souffre de ne pas se sentir exister, il explique qu'il craint que le suicide ne puisse être un remède capable de dissoudre cette douloureuse lassitude de ne pas se sentir vivre.

5.3) Instances psychiques et mécanismes d'amour

L'existence de Pessoa est marquée par un clivage entre son enfance et la vie qui suit après la rupture d'avec celle-ci. Pessoa souffre de se sentir autre qu'il n'était quand il était enfant et heureux. Il ne comprend pas qui il est et il se sent absent de cette vie. Et cela, c'est très probablement parce qu'il ne conçoit pas d'autre existence que celle qu'il eut du temps de son enfance heureuse. Cependant, cette fusion avec l'objet perdu apparaît comme l'essence de sa création littéraire, le moteur de sa quête ontologique.

Toute la vie et l'œuvre de Pessoa se caractérise par l'absence du lien à l'Autre et l'impossibilité d'en créer. On peut affirmer dès lors que, c'est sa part mélancolique à l'origine d'instances psychiques défailtantes, qui est responsable du blocage des mécanismes d'amour ainsi que du rejet de la pulsion sexuelle. D'ailleurs il est frappant de constater que, de manière générale, sa littérature parle très peu des humains et du rapport à l'autre. Toutes ses œuvres sont focalisées sur des thèmes participant de son questionnement ontologique. Et dans tout cela, il y a très peu de place laissée aux sentiments amoureux, amicaux ou autres ressorts liés à l'affectivité dans son ensemble.

Ce qui caractérise l'existence de Pessoa, c'est sa solitude extrême, une solitude à la fois cause et conséquence de la mélancolie. Avec l'empire des sensations qu'il construit et cette volonté de « tout sentir de toutes les manières », il se met à l'écart de la parole et de tout contact humain. Cette existence solitaire poussée à l'extrême insinue en lui le manque et l'insuffisance ainsi que le sentiment de ne pas être car pour être : « il faut être plusieurs » (Ibid. Starobinski, p. 592). Cet isolement pousse l'individu à ne penser qu'à lui puisqu'il n'est en rapport qu'avec lui-même. Ce qui alimente la conscience de soi dont il souffre. Il est vrai qu'à l'opposé, l'idéal de l'amour est « d'aimer et être aimé en retour, se déposséder en autrui de sorte que notre existence devienne le souci permanent de l'autre » (Ibid. Starobinski, p. 592). Son existence devient son seul souci, qui, telle une plaie existentielle, enfle à force d'être triturée.

6) Articulation des éléments cliniques et des thèmes poétiques

Lorsque l'on aborde *Le Livre de l'intranquillité*, œuvre qui se rapproche le plus du « Pessoa sans masque », on peut y déchiffrer une souffrance qui correspond aux symptômes freudiens de la mélancolie. En effet, on découvre la léthargie d'un homme qui n'aspire qu'à dormir, une perte d'intérêt pour le monde, aucune place pour les sentiments et une attitude de dénigrement envers lui-même. Ce livre, somptueux de beauté, est une sorte de journal intime sans événements. Avec cette œuvre, Pessoa essaie de « dépasser l'antinomie de l'être et du non-être par l'abstraction du réel et l'ordre souverain de l'imaginaire » (Brechon, 1998, *Préface du Livre de l'intranquillité*, p. 10). Ce livre est la vie d'un simple employé de commerce, reclus et sans grand intérêt, qui s'attèle à « décrire le néant chatoyant de la vie quotidienne » (Ibid. Brechon, p. 8) et la monotonie des jours, avec toujours un questionnement métaphysique en arrière-plan). Par ailleurs, Pessoa a écrit un recueil de poésie pendant une période qui s'étala de 1910 jusqu'à sa mort, avec en moyenne, pratiquement un poème par jour. Il s'agit du *Cancioneiro* (en français, le chansonnier), œuvre gigantesque, d'une finesse incomparable, qui exploite plusieurs thèmes mélancoliques comme « le dégoût de vivre, la solitude, une âme froide et inutile, l'angoisse, la douleur sans repos » (Raguenet, 2005, *Fernando Pessoa : Devenir et dissémination*, p. 22). Les poèmes sont pleins de douceur, de légèreté et de rythme, avec une sensation de musicalité qui émane de leurs lectures. Sans pouvoir complètement faire une interprétation psychologique de l'homme à partir de ce recueil, on constate une coïncidence entre les thèmes mélancoliques abordés et sa douleur de vivre, son existence solitaire, son impossible rapport à l'autre.

6.1) La pathologie de l'enfermement : un besoin de liberté

La plume de Pessoa pleure l'abandon et l'angoisse de l'existence. Il prétend souvent être déjà mort dans cette vie-ci. On retrouve une attitude négativiste envers la vie, avec un usage excessif de l'adverbe de négation « pas » dans sa poésie. Cette attitude de refus de ce qui existe peut être mise en lien avec le délire des négations mis en lumière à l'époque par Jules Cotard, même si la gravité des symptômes n'est pas la même.

Seulement, Pessoa fait partie de ces poètes négateurs qui se sentent persécutés, à l'image du Juif errant déjà détaillé plus-haut.

Cette extrême conscience de soi avec laquelle le poète lutte, ne trouve pas d'échappatoire dans la prison de l'être, si ce n'est dans le déversement en de multiples hétéronymes. D'ailleurs, tous les hétéronymes sont essentiellement mélancoliques et souffrent d'un mode d'approche du monde basé sur la séparation entre leur conscience et le réel qui les entoure. L'écrivain Henry Pageaux évoque cette coupure de l'homme avec le monde comme une « pathologie de l'enfermement » (Ibid. Pageaux cité par Raguenet, p. 22). Il décrit cette inadéquation entre vivre et penser, sentir et comprendre comme étant « le signe le plus persistant de la maladie et de la poétique pessoéenne » (Ibid. Pageaux cite par Raguenet, p. 24). L'auteur va jusqu' à parler « d'anomalie qui relève de la schizophrénie » (Ibid. p. 24). Il est probable que cette tendance à l'enfermement puisse être reliée aux symptômes négatifs de la schizophrénie. Cependant, cette interprétation psychopathologique qui vise à n'entendre qu'une seule voix, celle du long rôle tragique de son existence, est d'emblée tronquée. Pour comprendre Pessoa, il faut analyser son discours dans sa pluralité, à travers la voix de tous les hétéronymes. Car, chaque œuvre de chaque personnage répond aux œuvres des autres personnages. Et l'ensembles des personnages forment une symphonie unique ou le questionnement ontologique retentit par-delà joie et peine.

Pessoa est un vagabond qui erre dans la prison de sa pensée. Cette captivité gonfle son envie de liberté. Ce besoin de liberté est d'ailleurs à l'origine de sa création littéraire si particulière. Selon Starobinski, le destin d'un poète mélancolique est de « revivre au sens figuré, la captivité qu'il a si bien connue au sens propre. » Désormais, c'est la mélancolie « qui retient sa victime dans l'espace étroit où elle l'a recluse » (Ibid. Starobinski, p. 639). Assoiffé d'espaces inconnus, Pessoa qui cherche des zones jamais franchies, trouve un lieu de subsistance dans le théâtre littéraire qu'il crée de toutes pièces. Par ailleurs, comme évoqué plus haut, l'entrée en littérature implique le sacrifice de l'homme en faveur de l'œuvre, la littérature elle-même étant l'œuvre de la mélancolie. Cette abnégation de la vie pour l'œuvre, condition totalement remplie chez Pessoa, est par ailleurs le signe du narcissisme poussé à son paroxysme.

6.2) Excès de conscience et d'imagination : la solution du rêve

La souffrance de Pessoa s'explique également par une cérébralité excessive qui le pousse à vouloir tout comprendre plutôt qu'agir. Sa conscience lui fait mal dans la mesure où il souffre moins d'une sensation que de la conscience d'avoir cette sensation :

« L'intensité des sensations a toujours été plus faible, chez moi, que l'intensité de la conscience que j'en avais. J'ai toujours souffert davantage de ma conscience de la douleur que de la souffrance même dont j'avais conscience... » (Pessoa, 1998, *Le livre de l'intranquilité*, p. 130).

Lorsqu'il était enfant, il n'y avait pas cette interposition de la conscience entre le paysage qu'il pouvait voir et ses yeux pour le voir. Cette inconscience, il la considère comme être la vie elle-même. Enfant, il vivait parce qu'il était le paysage qu'il voyait. A l'âge de raison, il se voit en train de voir le paysage, et c'est cette conscience qui met une distance entre lui et la vie, au point de ne pas se sentir vivre...Et de vouloir mourir, comme il l'indique à la fin du fragment.

On retrouve, avec cette séparation entre sa conscience et le monde qui l'entoure, le décalage entre monde intérieur et extérieur propre aux âmes mélancoliques : Pessoa est spectateur du monde qui l'entoure. Dans ce détachement, il perçoit une différence entre le temps de l'horloge et sa perception du temps qui passe. Pour ce spectateur du théâtre d'une vie qui n'existe pas, le temps est faux. Le poète a alors recours au processus du rêve pour explorer d'autres espaces où il peut se sentir vivre. Il s'agit d'une « démarche dialectique qui vise à découvrir les ressorts de l'âme humaine, qui est induite par la mélancolie » (Ibid. Bellaïche-Zacharie, p. 538). Ce détachement avec la réalité le conduit à adopter « l'attention flottante » comme attitude mentale, attitude qui rappelle l'état contemplatif, caractéristique des mélancoliques.

6.3) Métaphysique et mélancolie

Pessoa dit de lui-même qu'il fait partie de ces « âmes malades qui doivent tout comprendre plutôt qu'agir » (Pessoa, *Le livre de l'intranquilité*, p. 58). Cette disposition d'esprit constitue l'un des principaux ressorts de l'état neurasthénique que présente le poète. Son imagination excessive lui configure une grande mobilité mentale qui contraste avec sa fixité physique. Ces systèmes de réflexions, de dédoublement, son art de cultiver le paradoxe, son usage de l'ironie constituent le fruit à la surface de son noyau mélancolique. Toute sa métaphysique est instaurée par ce besoin mélancolique de compenser une perte. Son besoin de se masquer correspond à cette attitude propre aux poètes mélancoliques, qui consiste à prendre distance pour mieux démasquer et dénoncer les absurdités du monde.

Enfin, le sentiment d'inexistence et la sensation d'avoir l'âme vide est la conséquence du traumatisme infantile et de la mélancolie qui en découle. Étant jeune, Pessoa se sent comme un sujet vide et ressent le besoin d'écrire pour pallier à cette angoisse. Seulement, il semble que la mélancolie dont il se nourrit pour écrire agrandit le trou béant de son vide existentiel. Au fil du temps et suite au décès de sa mère, il s'enfoncera toujours plus dans la solitude, l'alcool, ... Et la déréliction !

7) L'hypothèse de la mélancolie : conclusion synthétique

L'interprétation freudienne de la mélancolie a permis de mettre en lumière les mécanismes de fixation, de régression narcissique et d'identification à l'objet qui persistent après la perte de celui-ci. Chez Pessoa, il y a ce drame de l'effondrement du foyer, l'exil et la distanciation affective avec la mère qui vont engendrer une perte irréparable. Cette perte est à l'origine de la formation du noyau mélancolique prédominant chez l'auteur. Le drame et la perte seront responsables de cette fragmentation du Moi ainsi que la tendance à la dépersonnalisation et à l'introspection. La mélancolie qui succède au drame, implique une incapacité à investir d'autres objets d'amour que l'objet perdu. Ceci explique en partie la solitude extrême et l'existence malheureuse du poète.

Ensuite, on a pu constater que l'ensemble des thèmes mélancoliques en poésie sont largement présents dans la poésie de Pessoa. Il y a notamment deux œuvres majeures qui illustrent la souffrance du poète en discordance avec le monde extérieur. L'ennui et la neurasthénie comme conséquence de l'inadéquation entre la pensée et l'action. Mieux que personne, Pessoa fait rimer métaphysique et mélancolie.

Par ailleurs, on a pu constater que l'entrée en littérature est souvent l'œuvre de la mélancolie. L'écrivain qui subit son enfermement va entrer dans une vie substitutive afin d'exploiter de nouveaux horizons littéraires. Il y a cette tradition, à l'époque romantique, d'écrivains mélancoliques qui procèdent au suicide moral pour s'adonner pleinement à la vie littéraire. Il est clair que l'existence de Pessoa est un bel exemple de cette abnégation de la vie pour l'œuvre. La plupart des formes et procédés poétiques de Pessoa sont rattachables à la mélancolie, dont le rêve qui lui est propre.

Enfin, on peut donc conclure en affirmant que la mélancolie est le noyau principal à la base du trouble existentiel et du fonctionnement pathologique de l'auteur. Elle préexiste aux autres troubles qui vont plutôt s'organiser comme une solution à l'effondrement mélancolique. Il faut également retenir que l'état mélancolique comprend son renversement en manie, constituant une alternance d'humeur ou l'artiste, mû par un enthousiasme, sera très créatif.

Après avoir soutenu l'hypothèse de la mélancolie, nous allons procéder à la description et l'explication de la névrose hystérique. On tentera de mettre en rapport les manifestations de l'hystérie masculine en rapport avec le profil psychologique de Pessoa. L'intérêt sera de montrer dans quelle mesure le fonctionnement hystérique se greffe sur la disposition mélancolique de l'artiste.

Partie 2 : Hypothèse du trouble hystérique

Le mystérieux poète aura donné du fil à retordre aux spécialistes désireux de l'assigner à une structure pathologique. Cependant, lorsque l'on analyse le fonctionnement du poète sous l'angle de l'organisation hystérique, on peut déceler certains éléments qui expliquent son impossible rapport à l'autre et son besoin de combler le vide par une création littéraire originale.

Dans un premier temps, il sera question de présenter la sémiologie de l'hystérie. Avant de se plonger dans l'explication clinique de l'hystérique masculine, une interprétation psychanalytique de la névrose et de l'hystérie sera donnée.

Dans un deuxième temps, on tentera de mettre en exergue les éléments de réponses qui confirment l'hypothèse de l'hystérie pour le cas Pessoa. Il s'agira d'analyser le rapport aux sentiments et à la sexualité de l'auteur, par l'intermédiaire de sa relation avec Ophélie. Tout comme l'auteur masqué et son jeu de dupe, le concept d'hystérie porte en lui cette tradition d'énigme dans le monde médical.

1) Sémiologie de l'hystérie

En réalité, l'hystérie est très difficile à définir parce que l'ensemble des signes est très variable d'une personne à l'autre. C'est un trouble protéiforme dont les manifestations évoluent en fonction du milieu et de l'époque et dont l'ensemble des signes peut varier au sein d'un même sujet.

Tout d'abord, on distingue les symptômes d'allure somatique des symptômes psychiques. Les premiers sont regroupés sous l'appellation « symptômes de conversion. » On recense les troubles de la motricité et du tonus musculaire (crise classique dite « grande attaque », épilepsie, spasmes...), les troubles sensitifs (trouble de la vision, troubles sexuels comme la frigidité ou l'anorgasmie) et les troubles neurovégétatifs agissant sur les différents organes (palpitations, apnées). Ces symptômes sont réversibles, il n'y a pas d'atteinte organique et les organes touchés sont souvent ceux impliqués dans

la vie de relation. Nous expliquerons en quoi l'hystérie fait partie des névroses et comment toutes ces manifestations somatiques sont la conversion de conflits psychiques de type œdipien.

Intégrés dans « les troubles dissociatifs » du DSM, les symptômes psychiques peuvent être de l'amnésie, une fugue psychogène, du somnambulisme... Mais l'on retrouve également des problèmes de dépersonnalisation, le trouble de la personnalité multiple, les états crépusculaires et les états seconds. Il convient d'indiquer que ces symptômes sont dépendants du contexte relationnel. Outre le caractère spectaculaire du symptôme, celui-ci est sensible à la suggestion, s'inscrit dans la relation au médecin et contient un message symbolique que la cure par la parole tentera de déchiffrer afin de guérir le patient.

Enfin, les spécialistes associent des traits de personnalité hystérique à cette névrose. Il ne s'agit pas d'un réel travail scientifique et ses considérations approximatives montrent le décalage entre la théorie scientifique et la réalité clinique. Tous les sujets hystériques ne sont pas porteurs de ces traits. A l'inverse, nous pouvons tous être porteurs de ces traits sans être affectés par la névrose hystérique.

2) Problème de classification et de diagnostic

Progressivement, le terme d'hystérie va disparaître du DSM. L'ensemble des symptômes existent toujours mais sont disséminés dans deux catégories principales, à savoir les « troubles symptômes somatiques et les troubles associés », ainsi que les « troubles dissociatifs. » Pour cette catégorie, on constate que le terme de « dissociatif » porte à confusion puisqu'il est caractéristique également de la schizophrénie. En effet, ceci illustre toute la complexité de la définition et du diagnostic du trouble hystérique que l'on risque d'attribuer à tort et travers, ou à l'inverse, de sous-estimer. De plus, l'hystérie présente des comorbidités avec d'autres troubles, ce qui peut pousser à la surpathologisation.

De manière générale, il y a un risque de confondre le trouble hystérique avec d'autres pathologies impliquant le corps, comme l'hypochondrie ou les troubles organiques par exemple. D'autre part, il faut distinguer cette névrose d'autres psychoses, comme certains types de schizophrénie présentant des plaintes somatiques, des psychoses

aigues et des manifestations hystériques induites par la prise de substances. Enfin, l'hystérie peut se combiner avec d'autres troubles comme les troubles anxieux et dépressifs.

3) Aspects psychopathologique

3.1) La névrose

L'hystérie est la maladie qui a guidé les découvertes de Freud sur les traces de la névrose et de ses mécanismes. C'est en comprenant le rôle que jouait la réminiscence, chez les hystériques, de souvenirs refoulés dans l'inconscient, qu'il a pu établir sa théorie de la sexualité. L'hystérie fait partie de la classe des névroses et plus particulièrement des psychonévroses de transfert. De manière sommaire, la névrose est « une tentative-dramatiquement échouée- de résolution d'un conflit dont les symptômes du trouble sont produits inconsciemment par le sujet » (Pedinielli et Bretagne, 2014, *Les nevroses*, p. 25). L'origine du conflit est infantile et met en jeu le complexe d'Œdipe.

Il y a un conflit entre le Moi de l'enfant et ses pulsions sexuelles. L'enfant refoule ses souhaits œdipiens d'aimer la mère et de tuer le père car ils sont intolérables. Ces souhaits sont vécus comme une menace pour l'intégrité du corps, particulièrement la crainte de la castration, à cet âge où l'enfant intériorise la différenciation des sexes. Ce désir refoulé pour la mère (dans le cas d'un garçon par exemple) s'éteindra pendant la phase de latence, pour réapparaître à l'adolescence. Le retour de ces représentations inconscientes du désir sont perçues comme une menace pour le Moi, l'instance responsable du refoulement. Elles feront l'objet de nouvelles défenses comme la conversion, le refoulement, le déplacement ou la transformation en angoisse... Mécanismes à l'origine des symptômes névrotiques qui sont une tentative ratée de résoudre le conflit entre le Moi et les pulsions.

Plus précisément, ce qui distingue la psychonévrose de transfert des autres névroses, c'est la présence d'un conflit de type œdipien, le refoulement de désirs sexuels infantile comme origine du trouble et la signification symbolique du symptôme.

3.2) L'hystérie

Les hypothèses freudiennes concernant l'hystérie restent d'actualité. La théorie freudienne nous explique que c'est un évènement traumatique de nature sexuelle et d'origine infantile qui explique le trouble hystérique. Ce traumatisme peut être réel mais Freud va découvrir qu'il peut aussi être imaginaire. Il porte alors son attention sur la dimension subjective qui conditionne la réalité psychique de l'hystérique avec le refoulement de représentations inconscientes qui vont dépendre des fantasmes et désirs du sujet. Ces derniers sont d'ailleurs la cause principale de la névrose hystérique.

Le sujet produit des souvenirs, motivés par ses fantasmes et désirs, qui deviennent véritables dans sa réalité psychique. Les scènes de séduction du père envers la fille par exemple, ont été imaginées par elle et seront en opposition avec les exigences du Moi, les interdits. Ces scènes seront donc refoulées dans l'inconscient. Le conflit réside alors entre les fantasmes œdipiens et le Moi. Celui-ci peut alors apparaître lors d'une scène anecdotique rappelant ces fantasmes, mettant en tension les désirs et les interdits.

3.3) Les deux formes d'hystérie et le désir hystérique

Freud va distinguer l'hystérie de conversion de l'hystérie d'angoisse. La conversion consiste en une transformation de l'affect lié à la représentation insupportable, en une manifestation somatique. Cette conversion du symptôme prend de l'importance dans la mesure où elle s'inscrit dans un rapport à l'autre (le médecin par exemple). Une caractéristique intéressante de ce genre de symptômes est qu'il exprime à la fois un fantasme sexuel masculin (dans le cas d'un homme hétérosexuel), et à la fois un fantasme sexuel féminin (signifiant la bisexualité). Toute situation œdipienne implique une identification à la mère et au père, ce qui *in fine* soulève la question de savoir « qu'est-ce qu'être un homme ou une femme ? » Par exemple, un sujet hystérique masculin peut refuser l'identification féminine (à la mère), ce qui constitue un refoulement susceptible d'être à l'origine de l'hystérie. L'hystérie d'angoisse correspond aux hystéries ou les phobies sont les conséquences dominantes du refoulement. Nous ne les détaillerons pas ici...

La question du désir hystérique soulève les difficultés qu'entretient l'hystérique dans son rapport à l'autre. L'aspect principal du désir chez l'hystérique, c'est qu'il reste toujours insatisfait. La satisfaction du désir entraînerait la mort de celui-ci. Il s'agit d'un désir infantile qui concerne un premier objet d'amour, refoulé par l'individu. L'obtention du désir signifie la séparation avec le premier objet d'amour. Dans ses *Nouvelles études sur l'Hystérie*, Charles Melman indique que « le sujet tient à son insatisfaction car c'est d'elle qu'il se constitue comme sujet » (Melman, *Nouvelles études sur l'Hystérie*, 1984, p. 172).

En entretenant ce désir, il s'imagine jouir de lui-même en s'identifiant à l'Autre qui le regarde et le désire. L'hystérique ne sait pas aimer l'Autre, il s'aime lui-même dans le regard de l'Autre, par le jeu du miroir (identification). Outre l'insatisfaction, ce processus d'identification est une caractéristique principale lié au désir de l'hystérique. Nous allons à présent quitter les théories freudiennes du trouble pour aborder l'hystérie masculine sous l'angle de sa relation problématique à l'Autre.

4) L'hystérie masculine

Il convient de préciser que l'hystérie masculine existe tout autant que celle féminine. Mais la révélation de l'hystérie chez l'homme est associée à une tare honteuse : « être faible, insuffisant et sans volonté... ». Selon Lucion Israël, l'homme hystérique se sent faible et coupable de ne pas pouvoir aller mieux tout seul. D'ailleurs, si ce diagnostic fut si absent du savoir médical jusqu' 'il y a peu, c'est parce qu'il a existé une sorte de « complicité inconsciente » entre le médecin et le patient pour ne pas révéler ce diagnostic gênant. Ce diagnostic bouscule et soulève la question de l'identification de tout un chacun au modèle masculin : « Quel homme l'est suffisamment à ses propres yeux ? » (Israël, 1980, *L'hystérique, le sexe et le médecin*, p. 60 ?). S'il y a eu un tel déni autour de ce diagnostic, c'est parce que le médecin serait alors tenté de déceler en lui-même également des manifestations hystériques. Fréquemment, la névrose hystérique des hommes était camouflée et confondue avec une névrose post-traumatique ou une névrose de guerre, largement plus acceptables.

4.1) L'hystérie des hommes de lettres

En littérature, on découvre que la conversion hystérique est codifiée comme l'une des quatre « figures biographiques » qui permet à l'auteur d'enfanter une œuvre. D'ailleurs, le diagnostic baudelairien de l'hystérie poétique sera assez vite revendiqué comme « le moteur de la métamorphose secrète de l'écrivain » (Fabre, 2000, *L'androgynie fécond ou les quatre conversions de l'écrivain*, p. 11).

L'écrivain doit canaliser sa puissance virile et accueillir la part féminine qui est en lui et qui lui donne le pouvoir de s'autoféconder. Daniel Fabre nous livre que : « les phénomènes hystériques, identifiés comme la répétition d'actes par lesquels les sensations pénibles s'expriment, vont de pair avec l'élucidation du travail créateur » (Ibid. Fabre, p. 8). Le poète doit alors se placer d'abord dans « l'ordre de la sensation » avant de figer ce qu'il ressent en formule accessible pour le lecteur. A l'époque où l'hystérie masculine était conçue comme un excès lié au surtravail, cette maladie touchait surtout les hommes de lettres. Elle touchait ses victimes parmi : « les personnes douées de l'imagination la plus ardente ou de la plus vive sensibilité » (Edelman, 2000, *Représentation de la maladie et construction des différences des sexes*, p. 76). En effet, l'écriture est une opération qui peut fragiliser l'homme car elle engage les sensations de l'âme et du corps dans un remaniement de la vie intérieure de l'être.

4.2) Les symptômes et le caractère hystérique.

Les symptômes masculins sont pratiquement l'équivalent de ceux féminins. C'est seulement le contexte relationnel qui les rend moins spectaculaires. Outre les crises et autres signes classiques un peu moins présent que chez les femmes, on retrouve les évanouissements ou les malaises. On retrouve surtout des manifestations hypocondriaques associées à des craintes concernant le système cardiaque (palpitations, tachycardie). On peut aussi ajouter les céphalées, algies diverses et les vertiges. Par ailleurs, les accès de colères telles des décharges clastiques, sont typiques de l'hystérie masculine. L'exigence de devoir penser aux autres, au détriment de soi, fait grandir un sentiment de malaise qui se déchargera par la colère, véritable aveu d'impuissance. Le souci de paraître et la prestance sont les conduites dominantes chez l'homme hystérique.

Il est un séducteur qui veut plaire à tout le monde. Il va alors connaître l'angoisse et les chagrins d'amour car plaire à tout le monde, c'est ne renoncer à personne, ce qui n'est pas réalisable.

Il est donc cet éternel insatisfait qui ne s'engage pas pour ne pas devoir renoncer. Cette insatisfaction est un état d'âme permanent qui l'empêche de jouir de ses succès et le conduit à la répétition d'échecs. Cette répétition d'échecs, appelée parfois névrose d'échec, entrainera des conséquences très négatives comme l'alcoolisme. Cet alcoolisme, dit névrotique, est « une évolution névrotique pour camoufler l'hystérie. Une évolution menant inéluctablement à la dépression hystérique » (Ibid. Israël, p. 65).

Lucien Israël énonce que la recherche de perfection « est le versant conscient du symptôme » accepté par l'entourage, mais la vérité du symptôme, à savoir le versant inconscient le plus important, est « cette affirmation interdite de se savoir incomplet » (Ibid. Israël, p. 108).

4.3) Troubles sexuels, relation au désir et aux sentiments

Comme pour les symptômes, il n'y a pas de grandes différences entre les genres concernant les problèmes sexuels. Il n'est pas facile de délimiter clairement la sexualité normale des troubles sexuels. Pour plus de facilité, on parlera de trouble sexuel lorsqu'il y a défaillance au niveau orgasmique, impuissance, inaptitude au plaisir ou rejet de l'acte sexuel. A l'adolescence, le garçon hystérique peut avoir recours à des conduites d'évitements comme l'homosexualité ou l'exhibitionnisme, qui ont pour bénéfices de différer la rencontre avec les filles ainsi que d'attirer l'attention sur soi. Il ne s'agit pas d'une homosexualité vraie mais d'un exhibitionnisme de celle-ci qui met en jeu le théâtralisme et le goût de la mise en scène hystérique. Les problèmes sexuels rencontrés par l'hystérique vont être de la frigidité, dans la mesure où elle empêche le passage à l'acte. De plus, l'impuissance est un symptôme rencontré dans les cas d'hystérie, signifiant un refus inconscient de se soumettre à l'acte sexuel.

Le modèle dans lequel s'inscrit la sexualité de l'hystérique est celui de l'amour de la mère, qu'il n'est pas question de ponctuer par le plaisir. L'hystérique tire la jouissance de l'attachement que lui témoigne sa mère. Il jouit d'être la chose précieuse qui comble le manque de sa mère. Selon Israël, l'impuissance « est une façon de répondre à la demande

inconsciente de la mère, en lui montrant que c'est toujours pour elle qu'on est là, en représentation » (Ibid. Israël, p. 125). Plus loin, l'auteur cite : « chaque homme hystérique élabore sa propre organisation névrotique pour ne pas perdre le soutien fantasmatique de la mère » (Ibid. Israël, p. 126).

Nous avons déjà évoqué l'insatisfaction comme trait principal du désir et de la construction relationnelle de l'hystérique. Il convient également de préciser que pour aimer, il faut être capable de céder une partie de son narcissisme afin de pouvoir s'investir dans sa relation d'amour. Le choix d'objet d'amour chez l'hystérique est un choix compensateur que Freud qualifie de « narcissique. » L'objet d'amour va alors servir de prothèse pour colmater la brèche narcissique du névrosé. En raison d'importants refoulements, celui-ci est incapable d'aimer. Il ne peut alors envisager « d'autres guérisons que la découverte, la trouvaille de l'objet qui lui manque » (Ibid. Israël, p. 195). L'amour n'est plus qu'un « attachement », au sens littéral, qui permet au névrosé de survivre grâce à cette « illusoire complétude par la quête et la conquête d'un autre complémentaire » (Ibid. Israël, p. 195).

5) L'hystérie chez Pessoa

5.1) Eléments anamnestiques

Il est particulièrement difficile de limiter le cas de Pessoa à une seule structure pathologique. Cependant, malgré un problème d'identité rappelant la schizophrénie, nous considérons ici que l'hystérie est l'hypothèse la plus probante pour expliquer d'une part, l'expérience hétéronymique comme une mise en scène de soi pour lutter contre la dépression. D'autre part, cette hypothèse permet de comprendre son rapport aux désirs et ses problèmes relationnels. D'ailleurs nous pouvons nous fier au diagnostic de « hystéro-neurasthénique » que Pessoa fait de lui-même. Le peu d'éléments qu'il nous livre nous permet néanmoins de construire un tableau suffisant pour confirmer cette hypothèse. Avant d'aborder l'ensemble des constituants de sa structure hystérique, précisons dans quel contexte s'origine cette structure névrotique.

Origine de son hystérie

L'hystérie masculine va se développer dans un contexte où le père est absent et où la mère va investir l'enfant du rôle de sauveur, capable de remplacer ce père faible. Le jeune enfant porte une lourde tâche qui aura des répercussions sur son développement. En effet, il doit endosser le rôle d'un homme, tout en ayant l'image négative et décriée par la mère, du modèle masculin. Ce schéma familial devient un contexte propice au développement de l'hystérie.

Pessoa est l'enfant d'une mère abusive qui semble « avoir effacé le père, mariée deux fois à des hommes sans consistance » (Ibid. Schneider, p. 155). La création hétéronymique, avec cette aptitude à s'inventer soi-même, est une manière « d'endosser un rôle pour conjurer une perte » (Ibid. p. 156). Lorsqu'il se comporte en « bon fils respectable » au retour de sa mère d'Afrique du Sud, ou lorsqu'il entame une romance épistolaire banale et conventionnelle avec Ophélia, on peut y voir des identifications superficielles qui reflètent une part d'hystérie bien présente en lui.

Par ailleurs, les psychanalystes s'accordent à dire que l'hystérie masculine concerne la féminité de l'homme. » A ce propos, Pessoa nous livre que son tempérament et la sensibilité qui en découle ainsi que son expression sont ceux d'une femme. Nous reviendrons sur l'intérêt que revêt cette auto-description, mais on voit donc que Pessoa adopte la position féminine, signe d'une inversion au niveau psychique. L'adoption de cette position rappelle l'identification féminine des hommes dans leur rapport aux femmes. Dans ses communications médiumniques, où il s'agit pour Pessoa de prédire son propre avenir, il précise qu'il va « rencontrer et coucher avec une fille de type masculin, forte et extrêmement masculine dans sa façon de le dominer » (Pessoa, 2003, *Un singulier regard*, p. 100). En contrepartie, il précise que son intelligence est celle d'un homme et les facultés de son esprit le conduisent au refoulement de l'hystérie pour ce garçon « trop doué pour l'identifications féminine » (Ibid. Schneider, p. 154). On constate que Pessoa est un homme de lettres qui accepte totalement son hermaphrodisme intellectuel. Avec l'enfantement de tous ces hétéronymes, il adhère d'ailleurs mieux que personne à cette métaphore de la métamorphose de l'homme en femme féconde.

Constellations et manifestations de traits hystériques

Compte-tenu du peu d'informations que nous avons sur le poète en rapport avec sa symptomatologie, il est difficile de rattacher clairement des symptômes physiques et psychiques ayant un lien avec l'hystérie. Cependant, Pessoa nous fournit tout de même des informations précieuses sur son fonctionnement, rassemblées dans un livre intitulé *Un singulier regard*.

Tout d'abord, comme symptômes physiques, Pessoa se plaignait de céphalées et dans une moindre mesure de vertiges douloureux. Ensuite, certains symptômes psychiques détaillés dans la partie théorique sur l'hystérie doivent retenir notre attention. On ne peut pas parler de dépersonnalisation, au sens clinique du terme, lorsque l'on se penche sur la fragmentation de son Moi en plusieurs personnages. En effet, il n'y a pas d'altération de la réalité vécue. Par contre, lorsque l'on prend la définition des « états crépusculaires », elle correspond assez bien aux descriptions de phénomènes vécus et décrits par Pessoa lui-même. Le trouble de la « personnalité multiple » pourrait aussi être relié à sa symptomatologie puisqu'il lui arrivait de faire intervenir l'hétéronyme *Alvaro de Campos* dans sa relation réelle avec Ophélia. De nouveau, même s'il s'agit plutôt d'un jeu que de manifestations incontrôlées, ses tendances à la dérégulation ne sont pas sans conséquences sur son psychisme.

Enfin, nous aborderons plus loin la sexualité de Pessoa, mais nous pouvons déjà souligner l'existence probable d'un trouble physiologique au niveau sexuel. Outre sa frigidité et sa répulsion à tout contact corporel, certains exégètes ont soupçonné chez lui une malformation du pénis, ou bien un trouble érectile responsable de son impuissance sexuelle. D'autres se demandent s'il n'a pas été victime de sévices sexuels lors de son adolescence à Durban. Ce qui nous guiderait sur la piste d'un traumatisme à l'origine de ces troubles sexuels.

Son caractère hystérique

On peut rassembler plusieurs traits et comportements qui se rattachent à la structure hystérique. Par exemple, sa quête incessante de la beauté et son perfectionnisme comme réponse à l'angoisse de l'imperfection et de l'incomplétude. Son état d'âme constamment insatisfait qui reflète une souffrance permanente du sentiment de vide et de manque.

Comme en atteste ce désir de « vouloir tout comprendre, tout jouir, tout souffrir » sans jamais se sentir heureux (Pessoa, *Un singulier regard*, p. 30). Pessoa est l'artiste par excellence qui souffre du manque et du sentiment d'être incomplet, ce qui est la définition même de l'hystérique. On peut aussi relever son désir, dès le plus jeune âge, d'être extraordinaire, ce qui d'ailleurs lui valait les moqueries de son entourage. Ou alors son envie de vouloir vivre d'autres vies, avec une propension pour la feintise, le simulacre, et le secret. A ce sujet, le trouble identitaire et le besoin de se rêver « autre » est une tendance que l'on retrouve chez les hystériques. Selon Lacan, notre besoin de nous interroger sur le désir de l'autre et de chercher l'approbation de l'autre correspond à la part hystérique qu'il y a en chacun de nous.

La tendance de Pessoa à se présenter au monde littéraire comme une énigme à déchiffrer fait penser au sujet hystérique qui laisse son corps entre les mains du médecin en grossissant nombre de maux saugrenus. On sait aussi que Pessoa s'est engagé dans de nombreux projets voués à l'échec. Cette répétition de l'échec va le suivre pendant la majeure partie de sa vie. Michel Schneider relève qu'il s'est toujours refusé des opportunités, que ce soit dans les publications de poèmes ou de créations de revues importantes. Des opportunités qui lui auraient permis de se faire un nom rapidement.

On peut encore citer son goût pour le mystère, l'improbable et l'impossible qui lui ont valu des expériences de médiumnité dont les conséquences psychiques sont, selon Pessoa lui-même, désastreuses. La tristesse, l'aboulie et l'absence de volonté font partie aussi des caractéristiques propres à l'hystérie. Par ailleurs, il établit que, dans son rapport aux autres, Pessoa était d'une extrême gentillesse et apprécié de tous. Il exerçait une certaine fascination et séduction sur son entourage. Enfin, on peut encore noter son humour et ses excentricités, sa façon particulière de s'habiller, en contraste avec sa timidité et sa pudeur, comme signes propres à l'hystérie. S'il est vrai que l'hystérie se caractérise d'ordinaire par un théâtralisme et une hyperexpressivité dans le comportement, chez lui, son hyperémotivité est contenue dans une attitude rigide où rien ne bouge.

5.2) Sentimentalité platonique : Ophélie et les correspondances

Chez l'écrivain, il y a très peu de place pour les sentiments amoureux. Il y aura très peu d'engagement sentimental dans son rapport avec la seule femme avec qui il s'est

lié. Penchons-nous dès à présent sur cet épisode épistolaire qui témoigne de son rejet de la femme, de son incapacité à aimer, et de son souhait de maintenir en vie le désir de l'autre.

Le contexte

Agée de 19 ans, jeune dactylographe en recherche d'emploi, Ophélia fait son entrée dans la maison où Fernando travaille. Il est alors âgé de 32 ans et tombera très vite amoureux de la jeune fille, qu'il ne va pas tarder à courtiser. Ophélia était une jolie jeune fille, très petite et très mince. En raison de sa taille (1m52), elle paraissait encore plus jeune que son âge. Les amoureux vont se côtoyer chaque jour jusqu'à ce qu'Ophélia change d'emploi, trois mois plus tard, pour des raisons externes à leur liaison. Une longue série de lettres s'étendra sur deux périodes, de mars à décembre 1920, et après un silence de neuf ans et demi, de septembre 1929 au mois de janvier 1930.

La lecture des correspondances est émouvante dans la mesure où elle nous permet de découvrir l'homme dans ce qu'il a d'ordinaire. Loin de cette belle écriture qui suscite la distanciation avec lui-même, on a droit à un style banal, voire naïf. L'auteur apparaît alors plus dynamique, plus humain, avec son lot d'angoisse et de souffrance exprimées dans la langue de tous les jours. Au fil de la lecture, on éprouve de la souffrance pour la pauvre Ophélia qui aime par-dessous tout son « petit voyou, son nininho chéri ».

On souhaite, pour elle, qu'elle se détache de ses sentiments pour ce « fantôme de feintise ». En effet, durant les deux périodes d'échanges, elle ne cessera d'espérer se mettre en ménage avec lui, de se marier... Ou du moins passer du temps physiquement avec lui, car Fernando pousse le platonisme à l'extrême dans cette relation. Les deux correspondants ne partagent pas le même besoin de se voir ni de s'écrire. La majeure partie du contenu des lettres se résume à « une partie de cache-cache » où Ophélia cherche son amour sans le trouver. Pessoa exprime d'ailleurs que c'est une corvée pour lui d'écrire ces lettres, et dans un poème écrit par *de Campos*, il souligne l'aspect ridicule de toute lettre d'amour.

Impassible manège

On a le sentiment que ses correspondances sont les seuls fils humains qui anime le poète dans son paysage social. Comme si elles lui étaient nécessaires pour le maintenir sur le chemin de la création. Ophélia, telle une muse absente, est un miroir qui lui reflète la probabilité de son existence.

D'ailleurs, Pessoa use d'un sombre manège pour maintenir la relation tout en cherchant à garder celle-ci secrète. On découvre un Pessoa méfiant, jaloux, parfois joueur quand il tiraille par son mutisme les nerfs de la pauvre Ophélia. Il a besoin d'être rassuré par Ophélia, comme quand il commence sa lettre par : « Bonjour Bébé, m'aimez-vous exactement ? » (Pessoa, 1989, *Lettre à la Fiancée*, p. 148). D'autres exemples peuvent témoigner de ce besoin de preuve d'amour, paradoxal par rapport à son faible engagement dans leur « couple ». Ce besoin de réassurance traduit une fragilité et une désorganisation dans son style d'attachement, imputable à son organisation hystérique.

On peut se demander ce qui a poussé Pessoa à déclarer ses sentiments à la jeune dactylographe qu'il croisait chaque jour au bureau. Il semble que Pessoa ait vu en elle, la femme capable de faire de lui un homme. Or, à cette période précise, sa mère débarque d'Afrique, après douze ans d'éloignement. Cet évènement est vécu douloureusement par Pessoa qui cherchera à se libérer de ce poids. Malgré ce ressentiment négatif envers sa mère, il la fera passer avant Ophélia, en témoigne ses préoccupations et recherches pour loger sa mère. En effet, il mettra un terme à sa première relation épistolaire avec Ophélia, se rendant compte qu'il avait trop à faire avec deux femmes dans sa vie. Probablement que le poète, orphelin d'affection, voyait en Ophélia une source de chaleur affective, une potentielle protection contre la froideur constante de sa mère. Seulement, cet évènement amoureux aura des effets traumatiques chez le jeune homme chez qui la froideur affective était déjà cristallisée comme une impossibilité à aimer.

Amour de la mère et désir hystérique

Cette relation extrêmement platonique permet de dégager des éléments importants, qui confirment l'hypothèse de l'hystérie concernant le fonctionnement de Pessoa, dans son rapport avec son désir et ses sentiments. Lorsque Pessoa s'intéresse à Ophélia, il ne s'agit pas d'un choix d'amour objectal mais plutôt d'un choix d'objet

d'amour narcissique. Pessoa refuse la relation fusionnelle et charnelle. Il n'y a aucun engagement de sa part dans la relation. Il est clair que Pessoa n'a pu céder cette part de narcissisme qui lui aurait permis d'aimer Ophélie. D'ailleurs il indique lui-même qu'il veut être aimé mais qu'il n'est pas capable d'aimer. Leurs rencontres avaient toujours lieu dans la rue ou au bureau. Jamais les deux amants ne se sont retrouvés dans le lit conjugal. Ce qui traduit chez Pessoa ce refus de la sexualité, cette crainte de la rencontre et cette angoisse de la castration. Cependant, il maintiendra la relation à distance, entretenant le désir d'Ophélie, ce qui est typiquement hystérique.

Finalement, Pessoa privilégiera sa mère, en répondant au besoin d'attention de celle-ci, au détriment d'Ophélie. On retrouve ce modèle d'amour hystérique où Pessoa désire Ophélie mais maintiendra, par le jeu des correspondances, l'insatisfaction de ce désir. Il se désengagera d'Ophélie et choisira sa mère pour ne pas rompre avec le soutien fantasmatique de celle-ci. D'ailleurs, dans le chapitre 1, nous avons présenté le dernier poème écrit par Pessoa qui s'intitule *Maman, maman*. Ce poème illustre cette volonté de « rester le petit de sa maman. »

5.3) La sexualité « blanche » de Pessoa

Dans une lettre à Simoes, Pessoa confesse que sa sexualité et celle d'autrui ne la jamais intéressé. Cependant, on sait qu'il possédait des revues à caractère pornographique à l'adolescence. De plus, de nombreux poèmes sont l'expression vraiment explicite de fantasmes non –avoués dans la vie réelle chez Pessoa. On aurait pu penser qu'il fréquentait les bordels de Lisbonne puisqu'il avait l'habitude de boire dans les cafés. Si on ne connaît pas toutes ses données biographiques, il semble bien que l'onanisme fut la seule pratique sexuelle à laquelle il se livrait. Il fait d'ailleurs l'éloge de cette pratique génitale en expliquant qu'elle est : « la parfaite expression logique de l'amoureux, la seule qui ne simule ni ne trompe point » (Pessoa cité par Ioss, 2009). On voit donc qu'au niveau de la sexualité, Pessoa reste au stade de l'autoérotisme. Les exégètes s'accordent à dire qu'il est décédé vierge. Lorsque l'on étudie la sexualité de Pessoa sous le prisme de l'hystérie, il n'est pas étonnant d'apprendre que l'onanisme fut sa seule pratique sexuelle. En effet, la masturbation est un moyen pour l'hystérique de fuir la sexualité objectale et de ne pas rencontrer l'autre sexué afin de ne pas se confronter à l'angoisse de castration.

Les observateurs parlent de sexualité « blanche » concernant Pessoa, chez qui toute sensualité se déroule au niveau de l'âme. Sa sexualité est inexistante et semble être refoulée dans ses textes, qui, dans l'ensemble, structurent ces fantasmes. La sublimation de ses pulsions est très présente chez l'auteur qui convertit à l'extrême sa libido dans des textes qui évoquent des scènes d'érotisme.

En effet, on peut relever principalement deux grands poèmes, à savoir *Antinoüs* et *Epithalame* qui mettent en scène des relations homosexuelles et hétérosexuelles. Pessoa se définissait lui-même dans ses écrits intimes comme un « inverti frustré dont la disposition de tempérament n'est pas descendue jusqu'au corps » (Schneider, 2013, *Lu et entendu*, p. 167). Il y a un refoulement de l'homosexualité, chez Pessoa, qui aurait aimé changer de corps, ce corps qu'il traite comme « une chose dangereuse » (Ibid. Schneider, p. 167). L'homosexualité secrète de Pessoa « est la racine de sa construction onomastique » (Ibid. p. 167). Michel Schneider considère que l'hétéronymie est la transposition de fantasmes sexuels du corps vers l'écriture. A défaut de réaliser ses pulsions dans la vie réelle, il envahit son monde littéraire de présences masculines étrangères. L'écrivain se fait le réceptacle d'innombrables figures masculines comme si « l'hétéro du nom démentait l'homo du sexe » (Ibid. p. 167). De nouveau, comme il n'est factuellement pas possible de se prononcer sur son orientation sexuelle, il est plus judicieux de conserver l'hypothèse de l'asexualité chez l'auteur.

Son rapport aux femmes

Pessoa situe son culte de la féminité dans un espace loin de toute sensualité et loin de tout désir charnel. Tout au long des correspondances, le registre enfantin employé par Pessoa témoigne de son incapacité d'aimer avec des sentiments d'adulte. Les sentiments amoureux font automatiquement référence aux souvenirs d'enfance comme s'il ne pouvait aimer autrement que sous le prisme de la nostalgie. Pessoa a horreur des femmes réelles, pourvues de sexe. Avec sa petite taille et son allure encore trop peu affirmée, Ophélie correspondait probablement aux attentes de Pessoa en matière de féminité.

Voir plutôt qu'être vu

Il y a tout au long de l'œuvre de Pessoa, cette peur d'être vu qui vient s'interposer entre lui et l'objet de son désir. La situation idéale pour Pessoa serait de « caresser une figure de petite fille à la fois présente et absente, sans risque d'être pétrifié par le regard de l'Autre, à savoir tout regard étranger » (Brechon, 1996, *Etrange étranger*, p. 358). Si on évoque cette tendance hypothétique à la pédophilie en lien avec cette crainte du regard de l'autre, il faut garder à l'esprit que cela reste au niveau fantasmatique. Ce fantasme de la poupée traduit un blocage de l'expression du désir et des sentiments amoureux au stade non sexuel, avec probablement une attirance pour les corps non-sexués. Car on connaît la répulsion de Pessoa pour la sexualité. Son anomalie est d'avoir « une sexualité blanche, de ne pas habiter son corps » (Ibid. Bréchon, p. 359). D'ailleurs, cette peur d'être vu, qui contrebalance avec une certaine inclination pour les passions visuelles, correspond à une stratégie de fuite que l'on retrouve dans le fonctionnement de l'hystérique.

6) L'hypothèse de l'hystérie : conclusion synthétique

Tout d'abord, l'étude théorique a mis en avant la difficulté de définir et de délimiter le diagnostic de l'hystérie. De la constellation des symptômes physiques et psychiques aux interprétations psychanalytiques, ce trouble complexe soulève la question des identifications sexuelles, des genres et de la relation à l'amour. Il peut s'originer dans une structure familiale où la figure masculine est faible et où la mère convoque le fils à le remplacer. Le schéma familial dans lequel grandit Pessoa correspond à cette structure familiale où l'identification à l'homme subit les affres d'une mère abusive.

Ensuite, l'hystérie est un mode de relation à l'autre caractérisé par une insatisfaction structurelle. L'incapacité à aimer dont fait preuve l'hystérique résulte de la nécessité de maintenir le désir insatisfait. Cette nécessité répond à une stratégie inconsciente qui consiste à préserver le soutien fantasmatique de la mère. Il est admis que la seule femme aimée de Pessoa fut sa mère. La relation avec Ophélia fut platonique et douloureuse.

Ce rapport au désir configure une pathologie du lien à l'autre. Ce trouble du lien se manifeste par un modèle relationnel où le choix d'amour sera narcissique afin de

compenser le manque d'être. Cette souffrance de ne pas se sentir complet correspond très bien au caractère de l'artiste insatisfait. Pessoa est en quête perpétuelle d'un sentiment d'existence car celui qu'il éprouve ne lui suffit pas. Dans une fuite en avant, il se rêve autre et se démultiplie pour ne pas affronter son véritable Moi.

Par ailleurs, on retrouve cette tendance à la fuite propre aux hystériques lorsqu'on questionne sa sexualité. Pessoa tient en horreur tout contact physique et fait montre d'un certain rejet des femmes et des corps sexués. On postule que Pessoa est asexué, et non homosexuel, malgré sa propre définition de son inversion au niveau du tempérament.

Enfin, le diagnostic de « hystéro-neurasthénique » qu'il fait de lui-même correspond à une part de la vérité. La neurasthénie pour la volonté d'agir et l'hystérie dans son rapport à l'autre. Nous retenons donc l'hypothèse de l'hystérie pour expliquer et comprendre le fonctionnement psychique de l'auteur. Nous allons voir maintenant comment la structuration hystérique s'articule avec le noyau mélancolique pour constituer un mode défensif contre l'engouffrement mélancolique.

Partie 3 : Entre mélancolie, hystérie et ivresse

1) L'hystérie : une défense maniaque

Nous postulons que la mélancolie est la problématique fondamentale qui précède l'existence d'autres troubles et symptômes. Pessoa est le poète de l'absence, et le monde qui l'abrite est vide et dépeuplé de tout objet et de toute altérité. Dans cette configuration, l'hystérie est un symptôme de cette mélancolie qui vient sporadiquement combler le gouffre de son existence. En d'autres termes, la structuration hystérique est un mode défensif qui combat l'anéantissement précipité par la mélancolie. Comme déjà énoncé, ce procédé fantasque qui consiste à s'inventer est une manière « d'endosser un rôle pour conjurer une perte » (Schneider, p. 156). Autrement dit, dans ces phases hypomanes, Pessoa s'hystérise pour combattre une perte que sa mélancolie ne peut intégrer. Il est d'ailleurs admis que ces durant ces phases qu'il a produit certaines de ses plus belles odes.

Il est intéressant de constater que le jaillissement créateur qui a fait naître les hétéronymes lors de ce fameux Jour triomphal survient après des longs mois d'une grave dépression. On peut donc lire l'aventure hétéronymique comme une phase maniaque qui participe d'un cycle mélancolique. D'ailleurs, le terme « triomphal » ne traduit-il pas, sans le vouloir, le triomphe de la phase hystérique sur la dépression mélancolique ? Dans tous les cas, la recherche d'identités multiples est « incontestablement une défense maniaque contre la dépression » (Ibid. Schneider, p. 154.). La mise en scène hystérique de personnalités multiples peuple son monde vidé par la mélancolie. Avec le jeu hétéronymique, il produit des formes d'altérités parfois déréalisantes mais qui le préserve de l'ultime rupture avec le monde.

2) Un concept qui en cache un autre

La complémentarité entre hystérie et mélancolie n'est pas un phénomène nouveau. Depuis l'antiquité gréco-latine, on s'interroge sur les rapports entre le tempérament mélancolique et l'enthousiasme. L'enthousiasme explique l'imagination créatrice de

l'artiste. Ce terme signifiait à l'époque une inspiration par le divin. L'enthousiasme était déjà conçu comme l'autre versant du tempérament mélancolique et provenait de la mélancolie. L'homme de génie était toujours mélancolique et pouvait alternativement verser dans un enthousiasme qui le portait à faire de grandes choses.

Cette tradition philosophique qui unissait le génie, la mélancolie, l'enthousiasme et même l'ivresse, a perduré jusqu'au dix-neuvième siècle. Avec l'avènement de la psychopathologie, les concepts philosophiques ont été réduits au seul champ scientifique. On observe un glissement sémantique et une perte de la polysémie des termes précités. La mélancolie devient une psychose grave, l'ivresse une dépendance, et l'enthousiasme devient de l'hystérie. C'est Gustave Le Bon et Gabriel Tarde qui introduiront le terme d'hystérie à la place du terme « enthousiasme. »

Les tribulations mélancoliques et enthousiastes constituent les mouvements fondamentaux de l'âme humaine. Seulement chez les hommes de génie, il semble que les forces qui agitent ces mouvements soient décuplées. La tristesse mélancolique s'accompagne d'une grande ambition et c'est donc dans des moments d'exaltation (enthousiaste, hystérique, maniaque...) que l'artiste tente d'actualiser cette ambition. Chez Pessoa, sa grande mélancolie s'accompagne d'une grande ambition, voire d'une mégalomanie comme celle, par exemple, où il se voit être le sauveur du Portugal.

Il est donc possible d'aborder ses problématiques à partir du prisme de la philosophie et de celui plus récent de la science. Pour des raisons évidentes, notre attention restera portée sur l'approche psychopathologique de ces concepts. Dans l'équation qui allie l'état mélancolique et son renversement en manie, il convient d'ajouter la question de l'alcool. L'ivresse est un état qui accompagne le cycle mélancolique ainsi que l'alternance en phases maniaques où le sujet s'hystérise. En d'autres termes, l'ivresse caractérise l'un et l'autre état.

3) La question de l'alcool

Il est évidemment primordial d'aborder la question de l'alcoolisme puisqu'il est pratiquement admis que Pessoa est décédé à 47 ans d'une inflammation au pancréas due à l'alcool.

Théoriquement, l'alcoolisme peut se définir comme « une manière pathologique de rechercher un plaisir, donc un apaisement des tensions, en évitant la relation à l'autre » (Grenier, 2011, *L'absence de la mère*, pp. 216-217). L'alcool devient un objet de satisfaction qui se substitue à la pulsion sexuelle refoulée. L'alcoolisme est une fuite qui permet à l'individu de ne pas se confronter à la sexualité. Il est aussi un moyen d'échapper à soi-même et différer la rencontre avec son Moi véritable. Cette pathologie signe donc une grave carence affective, souvent maternelle, qui peut être une solution transitoire pour faire face à l'abandon et au rejet. De plus, l'alcool est un objet qui lève les inhibitions et favorise, dans certains cas, l'élan créateur chez les artistes.

Ce que l'on sait du profil alcoolique du poète lisboète, c'est qu'il buvait quotidiennement au bureau et dans les cafés de la capitale. D'après les témoignages, il avait beau boire beaucoup, il n'apparaissait jamais ivre. Il s'agit donc plutôt d'une consommation chronique qui visait plutôt à calmer des angoisses qu'à atteindre un état altéré de conscience, souvent recherché dans l'ivresse. On sait également que sa consommation s'est accélérée à la suite du décès de sa mère. A la veille de sa mort, la consommation d'alcool fort ne cessera d'augmenter, ce qui lui sera fatal.

On trouve une littérature intéressante sur le lien entre l'homme hystérique et la question de l'alcool. On a vu plus haut que l'alcool permet de masquer l'hystérie. Plus précisément, on peut retenir que l'hystérique, avec sa tendance à s'identifier au désir de l'autre, utilise ce produit pour apaiser sa souffrance. De plus, l'alcool vient « pallier les insuffisances de la solution névrotique de l'hystérique » (Chaïban, 2015, *l'homme hystérique et le discours alcoolique*, p. 95). Enfin, l'alcool, avec ces conséquences handicapantes, joue le même rôle que l'insatisfaction dans son rapport au désir. Tous les deux sont des solutions pour empêcher la jouissance folle, perçue comme une menace.

D'une certaine manière, l'alcoolisation chez Pessoa n'était pas destructurante en soi puisqu'elle n'était pas excessive (sauf à la fin de sa vie). D'une part, il devait certainement trouver en l'alcool, le remède adéquat à ces angoisses hystériques. En effet, dans son impossible rapport à l'autre, l'alcool devient une prothèse lui permettant de fonctionner au minimum en société. Durant ces phases hypomanes hautement créatives, l'alcool devait fonctionner comme un accélérateur de son imagination. D'autre part, l'alcool accentuait certainement les états de tristesse mélancolique dans lesquels il était régulièrement plongés. L'ivresse agissant comme un moteur à la fois de création et de dépression.

Conclusion du chapitre

Au terme de ce chapitre, on a pu mettre en relation l'impact du vécu traumatique infantile du poète sur sa construction mélancolique. C'est donc la triple perte originelle qui est la cause d'une organisation mélancolique particulière. La distance affective avec la mère et l'expatriation dans un pays inconnu engendreront un trouble identitaire à la base d'une tendance à la dépersonnalisation.

Ensuite, la mélancolie seule aurait empêché le poète de se maintenir sur le chemin de la création. Sa capacité à se mettre en scène à travers la création de personnages nous a conduit sur la piste de l'hystérie masculine. De sa sentimentalité à sa sexualité, sa pathologie du lien à l'autre s'explique notamment par ce trouble hystérique. On a pu mettre en évidence le rôle du schéma familial sur le développement de l'hystérie.

L'hystérie est la solution névrotique que Pessoa met en place pour faire face à l'anéantissement mélancolique. Sa créativité fulgurante s'explique notamment par ses renversements de l'épisode mélancolique en phases maniaques où le poète se met en scène. Dans son rapport à la mélancolie, l'hystérie est une manifestation symptomatique de celle-ci.

Par ailleurs, nous avons mis en évidence la complémentarité entre la solution hystérique et celle de l'alcool pour fuir la sexualité et se protéger d'une jouissance totale. Nous avons montré que ces deux « symptômes » proviennent généralement d'une carence affective et traduisent un trouble du lien à l'autre. Si l'alcool peut gonfler la créativité, elle accentue également les effets néfastes de la mélancolie.

Enfin, il a été question d'apporter un éclairage philosophique sur les rapports entre la mélancolie, l'ivresse et les accès d'enthousiasme qui caractérisent l'âme humaine, et dans une dimension plus forte encore chez les hommes de génie. Ceci afin de resituer le débat du rapport entre la pathologie et l'artiste dans le champ plus global de la philosophie. Nous avons donc décrypté les deux principales problématiques, dissimulées derrière le masque d'un homme confondu avec sa création poétique singulière. Le chapitre qui suit traitera les différents éléments qui expliquent et justifient la mise en scène à travers l'entreprise hétéronymique.

Chapitre 4 : Analyse de l'hétéronymie

La création hétéronymique révèle toute la singularité du poète portugais. Il est indispensable d'étudier comment et pourquoi l'hétéronymie a occupé pratiquement toute l'œuvre et la vie de l'auteur. Après avoir détaillé ce phénomène et les conditions particulières dans lesquelles il s'enracine, on analysera les déterminants familiaux qui ont contribué à l'émergence de ce procédé littéraire. Il s'agira également de développer comment la dissolution du sujet permet paradoxalement à l'écrivain de se sentir exister. Nous verrons aussi de quelle manière l'hétéronymie s'origine dans la mélancolie et dans quelle mesure elle traduit certaines manifestations hystériques. Enfin, une approche philosophique de cette création énigmatique sera abordée afin de comprendre les ressorts de cette quête ontologique hors du commun.

1) Définition de la création hétéronymique

1.1) Genèse de l'hétéronymie.

Le phénomène hétéronymique dépasse le simple champ de la création littéraire. L'invention de personnages fictifs existe chez l'auteur depuis l'âge de ses six ans, tout juste un an après le décès de son père. Dans une lettre à Adolpho Casais Monteiro, il indique que « cette tendance à m'inventer des personnages fictifs m'accompagne depuis que j'ai le souvenir d'être un Moi » (Blanco, 1986, pp. 126-127).

Tout d'abord, il y a donc dès l'enfance, l'invention du « Chevalier de Pas » qui occupe l'esprit de l'enfant. Pessoa explique, qu'à la différence des autres enfants, il a vécu l'existence de ces personnages à tel point qu'il les vivait encore à l'âge adulte. Ensuite, à son adolescence, Pessoa se crée autour de lui ce qu'on appellera plus tard, des « pré-hétéronymes ». Il s'agit de personnages qui partagent certaines caractéristiques avec la situation de l'adolescent, et qui lui servent d'exutoire. Par exemple, il y a le pré-hétéronyme *Alexandre Search* qui partage sa situation d'exil, ou alors *Jean Seul* qui partage sa solitude. A cette époque, ces personnages sont un moyen d'entrer en

introspection et de pratiquer l'auto-analyse. Enfin, c'est à l'âge de 26 ans, le 8 mars 1914, date du fameux « Jour Triomphal » que les hétéronymes apparaîtront à Pessoa.

Il y a d'abord eu l'apparition d'*Alberto Caiero*, le maître du système. Ensuite, Pessoa, possédé par Caiero, a éprouvé le besoin de réagir à « cette inexistance » en créant l'orthonyme Pessoa, qui n'est pas Pessoa mais « le retour de Fernando Pessoa-*Alberto Caiero* à Pessoa tout-court » (Pessoa cité par Brechon. p. 199). Il y a toute une œuvre de Pessoa-orthonyme.⁵

L'orthonymie est dépendante de l'hétéronymie. Elle est importante car elle met en évidence le caractère fictif de l'auteur Pessoa. En effet, il n'y a pas un Pessoa mais deux Pessoa (Pessoa et Pessoa orthonyme). Ce qui signifie que Pessoa n'existe qu'en se dédoublant. L'orthonymie insuffle du non-être, par ce dédoublement, chez le créateur du système : « l'orthonymie se voit frappée de non-être et l'hétéronymie d'être » (Bellaïche-Zacharie, 2009, p. 542). En d'autres termes, c'est en « inexistant » qu'il rend ces personnages réels. Pessoa existe autant (ou aussi peu) que ses personnages. Ou en tout cas, c'est ce qu'il cherche. Ce jeu de confusion entre l'absence d'être de l'auteur (vivant) et la profusion « d'être » chez ses personnages (non vivants) constitue toute la complexité propre à la dépersonnalisation du poète.

C'est quelques mois plus tard que Pessoa décide instinctivement de trouver des disciples à son maître. C'est alors que *Ricardo Reis* voit le jour ainsi que sa « dérivation opposée », l'hystérique *Alvaro de Campos*. La création de ses personnages se déroule en deux temps et de manière très explosive. D'abord, ils apparaissent dans l'imagination du poète qui les ressent vivants. Ensuite, il y a la création, en leur nom, de grandes odes dans un état de fulgurance caractéristique d'une expérience poétique hallucinatoire. Enfin, il y aura la création d'un semi-hétéronyme (semi car il s'agit d'un personnage quasiment identique à Pessoa, le raisonnement et l'affectivité en moins), auteur du *Livre de l'intranquilité*. Cette expérience littéraire hors du commun va conditionner la suite de « l'œuvre-vie » du poète.

⁵ L'orthonyme est un personnage de roman ayant le même nom que l'auteur et qui s'inclut dans le système hétéronymique comme une réponse aux autres personnages.

1.2) Définition et description du phénomène

Le terme « hétéronymie », signifiant littéralement « autre nom », est un néologisme créé par Pessoa lui-même. L'hétéronymie désigne « l'invention d'un auteur qui crée différentes figures d'écrivains aux conceptions de vie et aux écritures nettement distinctes les unes des autres » (Raguent, 2005, p. 13). Le poète a donc donné méticuleusement une biographie propre à chaque personnage (voir chapitre 1) avec un état civil, un tempérament propre et une sensibilité singulière. Tous sont orphelins de père et de mère.

Cette création particulière est inédite car jamais auparavant, l'invention de personnages impliquait une perte d'identité symbolique et parfois réelle de l'auteur. Les personnages ne se contentent pas de se contredire entre eux en fonction de leurs positions philosophiques différentes. En intervenant quotidiennement dans la vie et l'art du poète, ils pouvaient, dans un dialogue écrit, réfuter les positions de Pessoa. A travers la pluralité des voix hétéronymiques, l'auteur manie avec dextérité l'art de la mise en abîme, au point qu'on ne sait plus qui parle. Cependant, dans cet enchevêtrement de dialogue, le cri de l'insuffisance et la tragédie de l'être ressortent comme les traits communs aux trois hétéronymes⁶.

Par ailleurs, il est important de distinguer la pseudonymie de l'hétéronymie dans son rapport à l'être. Alors que la pseudonymie est une fuite et un art de paraître, l'hétéronymie est une dispersion et un désir de ne pas être, dont le processus est « un évidement du moi engendrant des entités qui ne sont rien par elles-mêmes, sinon le reflet éclaté d'un moi à la recherche de sa propre image » (Ibid. Bellaïde-Zacharie, p. 536). La pseudonymie produit simplement une mise à l'écart de soi alors que l'hétéronymie, créatrice d'un Moi simulacre, s'emploie à « produire toujours plus de l'autre et volatilise la moindre parcelle de Moi » (Ibid. p. 536). Pessoa en personne nous donne une distinction entre les deux procédés littéraires : « L'œuvre pseudonyme est celle de l'auteur « en sa propre personne », moins la signature de son nom ; l'œuvre hétéronyme est de celle de l'auteur « hors de sa personne », elle est celle d'une individualité totalement

⁶ Si on lit séparément les trois hétéronymes ainsi que Pessoa-orthonyme, on peut les isoler selon les discours théorisés par Lacan dans son séminaire *L'envers de la psychanalyse*. On peut associer le Maître Caïero au discours du Maître, Reis au discours de l'Université, le disciple de Campos au discours de l'Hystérie et Pessoa au discours de l'Analyste, puisque tous ses personnages participent à son auto-analyse. L'analyse lacanienne dépasse l'objet de notre étude.

fabriquée par lui, comme le seraient les répliques d'un personnage issues d'une pièce de théâtre quelconque écrite de sa main » (Pessoa cité par Blanco, 1986, p. 94).

Pessoa cherche à se transformer en une scène de théâtre où passent les hétéronymes. Son procédé consiste à pousser la simulation jusqu'au bout puisque : « Feindre est le propre du poète » (Pessoa, *Autopsychographie in Œuvres poétiques*, p. 575). Sa position est celle du comédien face aux personnages, créateurs de créatures inexistantes comme à son image. Pessoa est un sujet vide dès le départ et qui transpose ses sensations en les multipliant dans le corps de sujets inexistantes, à savoir les hétéronymes. Il n'y a pas de transposition de ses qualités propres mais une invention de multiples manières de ressentir les sensations. Il s'agit de créer, à partir d'un foyer commun qui est celui du comédien Pessoa, des sensibilités différentes chez des « sujets-sans-chair » distincts, afin de « tout ressentir de toutes les manières » (Pessoa, *Le passage des heures in Œuvres poétiques*, p. 283). Pessoa serait l'artificier d'une symphonie de sensations poétiques dont il n'en maîtriserait pas le jaillissement. Ce phénomène semble traverser le poète bien au-delà de ce qui serait une simple volonté créatrice.

Enfin, tous les hétéronymes concentrent en eux la contradiction et le paradoxe. Chacun des sujets peut chanter dans un même poème la joie de vivre et la douleur de l'ennui. Cette esthétique du paradoxe est une manière de détruire l'assignation d'un sujet à son discours. Le « je » qui énonce une chose et son contraire, par le procédé du paradoxe même, ne peut exister. L'énoncé ou Soares dit : « je constate, moi - si souvent d'humeur joyeuse, si souvent content de mon sort - que je suis toujours triste » (Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, pp. 216-217), empêche l'assignation d'un sujet à son discours. Tant et si bien que le « je » n'est que pur espace de langage. Ceci participe du processus hétéronymique qui cherche la dissémination.

2) Origine du phénomène

Comme on l'a vu, il y a une grande tendance à la dépersonnalisation et à la simulation qui, depuis son enfance, pousse Pessoa à peupler son monde intime de personnages fictifs. En sondant ses écrits autobiographiques, on constate que c'est la mélancolie, à l'origine de la scission du moi, qui provoque cette profusion hétéronymique. En effet, Pessoa nous dit : « je ne me suis jamais perçu que comme une idée de moi-

même... J'ai coupé tous les liens avec moi-même ; plus rien ne me rattache à moi-même, hormis l'impression de devoir être rattaché. Je me sens vraiment être un que lorsque je constate que je suis deux au moins » (Pessoa, *Un singulier regard*, 2005, p. 57-58).

Alain Bellaide-Zacharie définit hétéronymes comme un moyen de « combler le vide d'un Moi qui n'accède jamais à lui-même » (Ibid. Bellaide-Zacharie, p. 535). Selon l'auteur, l'hétéronymie aggrave la dispersion du Moi au lieu d'en permettre la synthèse. Au final, elle alimente la mélancolie qui est à la fois cause et conséquence de l'hétéronymie.

La construction hétéronymique ne peut reposer paradoxalement que sur la déconstruction à travers la dissémination de soi en de multiples personnages : « la démultiplication a pour corollaire la destruction de soi » (Ibid. Ragueneau, p. 11). Pessoa veut se détruire pour devenir un sujet modelable. La création hétéronymique produit une forme d'« altérité endogène » où le Moi qui, d'habitude, se construit dans son rapport à l'extériorité, va trouver « l'élément de l'extériorité au-dedans de lui-même » (Ibid. Bellaide-Zacharie, p. 538).

Cette tendance à la dislocation du Moi, elle, peut s'expliquer dans le rapport particulier qu'entretient Pessoa avec son père, ou plutôt avec sa représentation intériorisée du Père. Selon Michel Schneider, il est clair que « toute pathologie du nom et de l'identité conduit à poser la question du père » (Ibid. Schneider, p. 156). Tous les projets qu'il met au monde comme ses entreprises, les revues ainsi que les hétéronymes, ont comme point commun « cette recherche désespérée du nom comme principe d'engendrement et de création » (Ibid. Schneider, p. 156). Dans la fantasmagorie de Pessoa, le nom est la seule chose qu'aura fondé le père de Pessoa. Alors qu'il est à la fois le père du poème et le père de l'hétéronyme qui produit le poème, Pessoa se refuse la paternité de l'œuvre, indiquant qu'il n'y est pour rien. Ceci illustre la reproduction d'un schéma intériorisé de la figure du père qui se fonde uniquement par son nom.

Mais ce qui explique le mieux le recours à l'hétéronymie, c'est la rupture dans la continuité des soins et de l'affection portés par sa mère à Pessoa. Avec le deuil de son mari, la mère de Pessoa est devenue une mère absente, vide... Provoquant ce que Green appelle le complexe de la mère psychiquement morte. Les effets de la dépression sévère d'une mère qui n'assimile pas le deuil vont impacter le développement narcissique de l'enfant et insuffler du vide et du non-être, à l'image d'une mère froide et vidée d'affection

pour son enfant. En effet, la mère sera confrontée à plusieurs deuils puisqu'en plus du père, elle perdra des enfants en Afrique du Sud. L'hétéronymie est donc surtout « une manière de faire face au désinvestissement maternel en attribuant une forme et une figure aux objets du deuil » (Ibid. Poulet, 2006). S'il veut se faire une place mais surtout survivre, le jeune Pessoa doit faire face à tous les objets du deuil qui occupent le psychisme de sa mère, et donc le sien. Le complexe de Green explique d'ailleurs bien pourquoi l'intégration des différentes pertes d'objet, à l'origine de sa grande mélancolie, fut impossible chez Pessoa.

Par ailleurs, après avoir essuyé les deuils familiaux, la mère de Pessoa eut plusieurs enfants avec le commandant Rosa. On peut émettre l'hypothèse que l'enfant ait voulu rivaliser inconsciemment avec la capacité de sa mère à enfanter, en enfantant lui-même une série de personnages. D'ailleurs, dans la célèbre lettre à Casais Monteiro, Pessoa indique qu'il se considère comme la mère qui donna naissance aux trois hétéronymes principaux.

Enfin, Pessoa était l'aînée d'une fratrie qui fut atteinte par les maladies. Son désir d'être enfant unique, actualisé par la mort de ses frères, pourrait avoir généré en lui un insupportable sentiment de culpabilité. Dans ce contexte, l'hétéronymie peut avoir été un moyen d'élaborer les décès qui ont sans cesse bouleversé son existence. Dans l'ensemble, Pessoa fut constamment confronté aux drames familiaux. L'hétéronymie semble être un acte de résilience, consistant à mettre en forme les traumatismes successifs auxquels il fut confronté.

3) Les fonctions de l'hétéronymie

L'une des principales fonctions de l'hétéronymie consiste en la solution qu'elle apporte à la solitude de Pessoa. Pessoa crée un système autarcique d'identités fictives autonomes. Cette création d'identités multiples témoigne d'un rejet du sujet unique. Ce qui insinue le refus de la solitude d'un seul Moi constitué qui éprouverait, à lui seul, la douleur de l'existence. La solitude du poète s'explique notamment par un excès de lucidité. La conscience aiguë de la facticité de tout lien social rend impossible toute inscription sociale. Les rapports sociaux impliquent un jeu de semblant qui affecte

terriblement Pessoa lorsqu'il est en contact avec des personnes physiques. Il indique perdre toute son intelligence et sa force en présence d'autres humains. Face à ce vertige que provoque le sentiment de fiction présent en toute chose humaine, Pessoa élabore la réponse hétéronymique car « il trouve plus de sincérité et de consistance dans les êtres hors-corps qu'il crée qu'en tout fait humain » (Réguer, 2017, *Fernando Pessoa : les hétéronymes comme traitement du corps*, 2017, p. 11).

Comme déjà énoncé, la volonté de cette entreprise hétéronymique est d'exclure une identité unique. Ces divers personnages reflètent les aspects éclatés de sa personnalité. Malgré cette tentative hétéronymique de rassembler les fragments de son être en un système unifié, répondant ainsi aux besoins humains et universels de stabilité et de cohérence identitaire, Pessoa « n'atteindra jamais le sentiment d'identité personnelle » (Ibid. Schneider, p. 154).

Derrière la pseudonymie, l'identité est stable et le refus du père, et de son nom, est clair. Dans l'hétéronymie de Pessoa, c'est différent : le nom du père n'existe pratiquement pas ou, tout au plus, révèle le vide. Chez Pessoa, il n'y a aucun Moi « où puissent s'inscrire durablement les marques d'une identité » (Ibid. Schneider, p. 154). Avec les hétéronymes, Pessoa amoncelle des masques qui ne cachent rien : il n'y a personne ni aucune vérité derrière le masque des hétéronymes. Tous ces rôles sont endossés pour tenter de pallier à une perte, la perte d'identité.

Face à cette absence d'être dont souffre le poète, la fonction implicite de la création hétéronymique est d'être une réponse à l'anéantissement total. L'hétéronymie est mise en place pour chercher la confirmation de son existence et découvrir où sont ses limites identitaires. Pessoa est un sujet qui souffre de son insuffisance, et tente, par l'hétéronymie, de faire face à ce principe d'incomplétude auquel nous sommes tous confrontés. Il cherche à « s'éprouver dans la personne de l'autre en lequel il trouve un substitut à son manque de moi » (Ibid. Bellaïde-Zacharie, p. 538). Le Moi pessoen est marqué par le défaut, le vide et n'a pas d'intériorité. Son existence est extériorité et est, de ce fait, rendue possible par les hétéronymes qui produisent cette extériorité : « l'hétéronymie n'est autre que l'œuvre de l'auteur hors-de-sa-personne » (Ibid. Ragueneau, p. 25).

L'hétéronymie produit une altération du sujet qui répond à ce refus de soi. Par la dissémination, Pessoa tente de se construire. Par la fuite, il cherche à se trouver comme

en témoigne nombre de ses vers. Par ailleurs, le système hétéronymique cherche l'autosuffisance, condition inhérente au bonheur, mais le bonheur chez Pessoa est toujours ailleurs. Ce refus identitaire, cette fuite et cette insatisfaction constituent les ressorts du système hétéronymique, tout comme elles correspondent aux manifestations hystériques déjà évoquées. On peut voir, dans le théâtre de l'hétéronymie, la mise en drame de l'hystérie de Pessoa. D'ailleurs, l'hétéronyme Alvaro de Campos met en scène l'exhibitionnisme et l'hystérie refoulés de Pessoa. Par ailleurs, l'hystérique ne supporte pas son corps et aimerait pouvoir changer de corps. Nous allons voir comment l'hétéronymie se propose en solution face à la problématique du corps, en transplantant son monde imaginaire et éprouvé dans des sujets « hors-corps ». Pessoa souffre d'être trop conscient de la finitude de toute chose. Et le corps est ce qui lui rappelle le caractère éphémère et périssable de la vie.

3.1) L'hétéronymie pour surpasser l'horreur du corps

Pessoa est trop conscient d'avoir un corps et refuse, par dessus tout, d'être un corps. Autrement dit, il refuse d'être défini et possédé par les propriétés du corps, à savoir « périssable » et « frappé de finitude. » Pessoa veut dépasser les limitations de son propre corps et refuse les passions charnelles pour ne pas être envahi par les autres. L'hétéronymie devient alors « une modalité de disparition du corps » (Ibid, Réguer, p. 12). En effet, Pessoa souffre d'un trop plein de sensations qui l'assaillent. En les transposant dans des êtres « hors-corps » qui pourront les abriter, il se libère de ce trop-plein de sensations envers lesquelles il éprouve un vécu d'étrangeté. Il s'agit pour lui de « localiser par l'écrit ce qui, de son propre corps, déborde » (Ibid. Reguer, p. 2). Pessoa a horreur du corps et souhaiterait pouvoir n'être que la sensation et non pas « un corps qui éprouve cette sensation. » C'est pourquoi il crée des hétéronymes : ces êtres dépourvus de réalité charnelle qui pourront actualiser toutes les sensations. Non pas celles qu'il éprouve physiquement, mais celle qu'il imagine (au niveau de l'intellect). Rappelons que, chez le poète, tout se passe au niveau de l'âme. Le corps, lui, se doit d'être fantomatique car il est « le lieu de la sensation qui ne s'inscrit pas » (Ibid. Reguer, p. 6).

Enfin, les hétéronymes ne sont pas des êtres de chair mais des êtres de papier. Bien qu'ils n'aient pas d'existence corporelle, ils ont réussi, paradoxalement, à s'inscrire

durablement dans la réalité sociale. Dans l'univers pessoéen, il n'y a que l'être hors-corps qui peut « faire passer la matière vivante de son écrit dans le social. » (Ibid. Reguer, p. 13). Une fois encore, on retrouve cette culture du paradoxe si chère à Pessoa.

4) La dimension ontologique de l'hétéronymie

Le phénomène hétéronymique est une énigme littéraire en totale rupture épistémologique avec les systèmes ontologiques et littéraires de l'époque. Pessoa répond en avance aux questionnements métaphysiques du vingtième siècle comme la problématique du Moi, de la conscience et de la solitude. Tabucchi, le grand spécialiste de Pessoa, énonce que la poésie de Pessoa « présente l'analyse la plus subtile, dolente et tragique de l'homme du vingtième siècle, mais aussi, la plus lucide et la plus impitoyable » (Tabucchi cité par Ioss, 2009, p. 113). Il y a une vraie raison ontologique à l'existence de l'hétéronymie. Dans la mesure où la vraie logique est celle qui mène aux grandes contradictions, ce système philosophique et les multiples points de vue contradictoires qu'il abrite, donnent à voir une manière neuve et ajustée d'approcher le réel. L'hétéronymie est un phénomène qui mobilise la question du sens et bouleverse toutes conceptions préétablies dans un vertige de la pensée qui donne de nouvelles façons de comprendre le monde.

Pessoa a endossé le rôle d'un dramaturge qui fait abstraction de l'émotion pour laisser place à l'imagination et ainsi jouer plusieurs personnages comme doit le faire un acteur. Sur le plan artistique, l'hétéronymie est « l'expression et l'actualisation à travers son œuvre des multiples potentialités de l'auteur » (Ibid. Raguenet, p. 47). La démarche ontologique consiste alors à se vider de soi-même afin de tout accueillir. Les hétéronymes sont des identités fictives qui font coexister de multiples infinis dans l'idée de « tout sentir et de toutes les manières. »

A travers la dissémination et la dissolution de l'identité unique, Pessoa quitte la prison de l'être. Il bouscule la question de l'identité et l'hétéronymie contient cette volonté de se libérer de la signification des choses pour atteindre l'indéfini. La dépersonnalisation, comme caractéristique principale de sa personnalité, permet, par le « devenir autre », d'atteindre un espace où il accède à la libération de ses sensations qui, par le jeu hétéronymique, ne lui appartiennent plus. L'utilisation du paradoxe remet en question la

véracité des énoncés et l'auteur qui les produit. Le lecteur, déboussolé, se voit entraîné dans un labyrinthe de questionnements ontologiques.

Nous avons déjà vu que l'entrée en littérature signifie l'entrée dans une vie substitutive capable d'offrir un espace de liberté au poète. Chez Pessoa, le « devenir autre » propre à l'hétéronymie est son unique raison d'exister, son alcool qui lui permet d'accéder à un degré où la réalité est en constant renouvellement : « à défaut d'autres vertus chez moi, il y a le renouvellement perpétuel de la sensation libérée » (Pessoa, 1998, *Le livre de l'intranquilité*, p. 42).

5) Conclusion

Premièrement, nous avons pu mettre en lumière les étapes majeures qui ont contribué à l'émergence des hétéronymes lors du Jour Triomphal. L'hétéronymie est un système complexe qui se différencie de la pseudonymie dans la mesure où il implique une certaine perte de l'identité. Il s'agit d'une mise en abîme et d'un jeu de dédoublement de l'auteur. En produisant des altérités capables de tenir des positions philosophiques contradictoires, il nourrit un questionnement ontologique original, soutenu par la logique de la contradiction. L'art de la simulation lui permet de multiplier de nouvelles sensations en se vidant de la substance qui le constitue comme sujet. Le comédien Pessoa réduit son existence à celle du langage.

Deuxièmement, nous avons décrit comment l'hétéronymie est à la fois un produit et un facteur de la mélancolie. Cette création particulière nécessite la destruction des lignes identitaires qui segmentent l'auteur. C'est dans l'espace vide que s'enracine la démultiplication hétéronymique. Qu'il s'agisse de remplacer le vide affectif laissé par la mère absente, d'imiter le rôle exclusif de géniteur d'un père disparu, ou de peupler son monde psychique de frères décédés, l'hétéronymie est une tentative résiliente d'élaborer les pertes successives, responsables de la diffraction du Moi.

Troisièmement, l'hétéronymie peut se comprendre comme une solution hystérique pour fuir l'Autre, soi-même et son corps. Elle pallie à la solitude d'un homme qui ne supporte pas la théâtralité des rapports sociaux. Par le refus du sujet unique, elle empêche l'auteur de se constituer une identité stable et unifiée. Néanmoins, elle lui permet de se

sentir exister en s'annulant au profit de Mois simulacres. Elle résout son incapacité à intégrer le manque et l'incomplétude. En se fictionnalisant, Pessoa essaye de se débarrasser de la réalité binaire que nous impose le corps. L'hétéronymie répond à l'angoisse existentielle et hystérique de rencontrer l'Autre et soi-même.

Quatrièmement, au niveau philosophique, il s'agit d'un système énigmatique qui ébranle les réponses uniques et la logique de la pensée binaire. Pessoa cherche à embrasser le plus de réalités possibles en démolissant la sienne. Cette abolition du sujet unique a pour but, la libération de l'être par le « devenir-autre. » Il est important de ne pas considérer l'hétéronymie comme un symptôme de désordre mental mais bien comme une manière singulière d'œuvrer en poésie. Comme le souligne Tabuchi : « il n'y a aucun cas clinique à découvrir dans l'hétéronymie, rien qu'une simple folie – mais la littérature n'est peut-être que simple folie » (Tabuchi cité par Ioss, 2009, p. 126).

A présent, nous allons étudier les mécanismes sous-jacents au processus littéraire et les différentes fonctions de l'écriture qui régissent sa création poétique particulière.

Chapitre 5 : Les fonctions de l'écriture

Ce dernier chapitre permet de répondre partiellement à la question du rôle de l'écriture pour les sujets en souffrance. Nous ferons d'abord un détour théorique sur les hypothèses et concepts mis en lumière par Freud. La distinction entre névrose et psychose sera détaillée et nous verrons également les points de divergence entre l'écriture et la psychanalyse.

Nous verrons ensuite quelles fonctions peut remplir la pratique de l'écriture. L'attention sera portée sur les liens établis entre les problèmes d'identité et le besoin d'écrire. Nous verrons aussi comment l'écriture peut répondre à un besoin de métamorphose. Plus particulièrement en poésie, qui est un lieu d'expression de l'intériorité.

Le dernier point abordé va démontrer comment l'écriture agit comme un remède maternel pour celui qui souffrait de carences identitaires. Nous mettrons en lumière les procédés littéraires auxquels Pessoa avait recours pour se transformer mais aussi pour mieux se connaître. A ce propos, rappelons que tout l'enjeu de sa poétique est à saisir dans sa paradoxalité.

1) Bases conceptuelles freudiennes.

1.1) Les hypothèses psychanalytiques

Tout au long de son œuvre, Freud s'est interrogé sur les mécanismes régissant les pratiques d'écriture ainsi que leur rapport avec l'inconscient. Les rêves et leurs mécanismes ont été une voie de choix pour Freud afin d'accéder au refoulé. Dans un premier temps, (*Le créateur et la fantaisie*, 1908), il limita sa compréhension de certains mécanismes de l'écriture à la comparaison aux mécanismes de déplacement et de condensation à l'œuvre dans les rêves. A l'instar du matériel refoulé qui ressurgit de

manière déformée dans les rêves, la création littéraire repose « sur le matériau névrotique, le souvenir d'enfance, permettant au sujet de satisfaire les exigences pulsionnelles qui, même après formation de substituts névrotiques, lui auraient été en partie refusées » (Combres, 2011, *La clinique par l'écrit. Une étude des fonctions de l'écriture du sujet dans des cas de psychose*, p. 11). Cette conceptualisation de l'écriture, élaborée à partir de la première topique, correspond à ce que l'on appelle la sublimation. Freud a longtemps pensé que la création artistique résultait uniquement de « la transformation culturellement acceptable » de pulsions sexuelles refoulées (qu'on appelle sublimation). Dans un deuxième temps (*Notes sur le bloc magique*, 1925), à partir de sa deuxième topique (Moi-Ça- Surmoi), il décrit plus largement l'écriture comme « ce qui supplée aux mécanismes psychiques » (Ibid. Combres, p. 19) permettant l'élaboration en mémoire et la préservation de l'oubli. Au-delà de ces deux considérations théoriques, il perçut constamment l'écriture comme « un mécanisme mettant en œuvre une activité psychique, et parfois comme un mécanisme proche du refoulement » (Ibid. Combres, p. 20).

Freud était fasciné par l'artiste dans son rapport à la création. Malgré les nombreux commentaires visant à cerner ce que pourrait être l'écriture, il n'avait pas de véritables théories explicatives des mécanismes en jeu dans cette pratique. Il n'était pas convaincu des explications qu'il avançait et était dépassé par la condition de l'artiste. Il reconnut que les poètes avaient cette « facilité à mettre à jour les éléments les plus enfouis dans le psychisme », et concéda aux écrivains « un savoir-faire particulier avec l'inconscient » (Ibid. Combres, p. 21). Cependant, les éléments de réponses qu'il développa auront permis d'asseoir les théories futures en lien avec la pratique de l'écriture et de la psychose.

1.2) L'écriture, la névrose et la psychose

Freud distingue les créateurs des névrosés dans la manière dont ils traitent leurs fantasmes. A la différence des névrosés, les créateurs réussissent à satisfaire un désir par le travail de création. La pratique de l'écriture empêche la formation de symptômes névrotiques et psychotiques en permettant la satisfaction de pulsions dont l'origine a un rapport avec un désir infantile mal intégré. Freud postule que « les créateurs n'ont pas cédé sur leurs désirs infantiles, et par mascarade, satisfont ceux-ci même à l'âge adulte » (Ibid. Combres, p. 22). A l'instar de l'hystérique qui fait resurgir l'existence de son désir

au travers de ses symptômes, le créateur recherche impérativement par l'œuvre et par l'écriture « ce qui lui serait originellement refusé » (Ibid. Combres, p. 22). Cela implique que les œuvres sont construites à partir d'un matériau dont la signification repose sur le désir infantile. C'est l'analyse du cas de Dora qui a permis à Freud de concevoir l'écriture comme l'expression d'un désir sexuel refoulé. En effet, Dora utilisa l'écriture pour dévoiler un désir dont le maintien du secret pesait sur ses symptômes. L'écriture résolvait donc la problématique de la jeune hystérique de par son moyen de dialoguer avec l'absent et par son moyen d'assouvir un désir refoulé.

Comme évoqué, la création littéraire qui s'appuie sur le souvenir infantile est une pratique d'écriture spécifique aux névroses. Seulement, lorsque le sujet ne s'appuie pas sur le matériau infantile mais choisit plutôt de composer une œuvre à partir de matières « issues du trésor populaire, des mythes, des légendes, des contes », la psychopathologie est différente (Freud cité par Combres, 2011, p. 23). C'est le libre choix du matériau littéraire et de sa modification qui distinguent les mécanismes présents dans la névrose de ceux dans la psychose. D'une part, le signifiant est en relation avec un souvenir infantile, d'autre part, le signifiant a trait au champ culturel dans lequel le sujet est plongé. La névrose se construit à partir du complexe d'Œdipe alors que la psychose trouve sa condition structurale dans la faillite du Nom-Du-Père. Le délire psychotique repose sur la forclusion et « exclue le sujet qui en souffre de tout lien construit sur le Nom-du-père, de toute satisfaction qui soit socialement viable » (Ibid. Combres, p. 60).

La psychose se construit « par l'enchevêtrement d'un matériau à partir d'un point d'incompréhension radicale » (Ibid. Combres, p. 29). La pratique de l'écriture, qui tente de remplacer le délire comme tentative de guérison, devient une guérison réussie si « en lieu et place des points d'incompréhension viennent se greffer un signifiant choisi par le sujet et supportant l'agencement de l'œuvre » (Ibid. Combres, p. 30). Le sujet psychotique, en produisant une œuvre, peut tirer des bénéfices, satisfaire des pulsions qui vont le protéger de l'effondrement psychotique. Il s'agit d'une pratique d'écriture qui assure au créateur « une existence qui soit socialement viable et dans laquelle peuvent être éprouvées des satisfactions qui sans cela seraient refusées » (Ibid. Combres, p. 61). Ce qui est écrit ne doit pas avoir de rapport avec le symptôme psychotique, sinon cela serait le signe que l'effondrement a eu lieu. L'auteur compose à partir d'un signifiant issu de sa culture et son récit va empêcher la formation du délire tout en lui permettant une inscription sociale satisfaisante.

Fasciné par les artistes, Freud expliquait que c'est leur constitution propre « qui leur donne une grande aptitude à la sublimation et une certaine faiblesse à effectuer des refoulements susceptibles de décider du conflit » (Ibid. Freud cité par Combres, p. 31). La création littéraire, plutôt que le symptôme, est choisie pour atteindre une satisfaction. Qu'il s'agisse de psychose ou de névrose, Freud supposa que « là où il y a création, il n'y a pas de symptôme » (Ibid. Combres, p. 31).

1.3) L'art et le pulsionnel : création et sublimation

La sublimation est un concept psychanalytique assez complexe et pas toujours bien défini. Il fut utilisé par Freud pour tenter de dégager des analogies entre le domaine du pulsionnel et celui de la création. Bien que les pulsions partagent des similitudes avec la création d'un poème, le processus créateur implique une rupture avec le domaine psychanalytique. La création véritable « prend sa source dans un vide du savoir » (André, 2015, *L'écriture commence là où s'arrête la psychanalyse*, p. 16). Elle contient en elle un caractère inexplicable car elle s'enracine dans une zone vide, ignorée du créateur lui-même, en totale rupture avec toute dimension psychologique qui chercherait à en expliquer la procédure. Ce qui distingue la sublimation de la création, c'est leur rapport de continuité avec les pulsions : « la création n'est pas dans le simple prolongement de la pulsion, la sublimation est dans la pulsion » (Lekeuche, 2011, *Création, sublimation, idéalisation*, p. 25). Autrement dit, même si la création ne peut exister sans la pulsion, elle nécessite une discontinuité avec le destin de celle-ci. Nous sommes tous sujets à la sublimation mais pas à la création. Le champ de la création dépasse le domaine du pulsionnel et la psychanalyse doit s'arrêter là où la création artistique commence.

En termes freudiens, la sublimation peut se définir comme « un processus métapsychologique, étant l'un des quatre destins de la pulsion à côté du « renversement dans le contraire », du « retournement sur la personne propre » et du « refoulement » (Ibid. Lekeuche, 2011, p. 26). Il faut noter que lorsque l'on parle de « création », on fait référence à une démarche artistique qui implique un engagement et une prise de risque de la part de l'auteur. Elle se distingue de la « créativité » dans la mesure où elle ne participe pas d'une intentionnalité, son déploiement échappe à la volonté du poète. Si la création engage la vie du poète, c'est parce que la sublimation qui l'accompagne induit la libération

de pulsions de mort qui mettent en danger le Moi de l'artiste. Seulement, la création artistique permet une mise en forme de la mort qui tient éloignée, dans une certaine mesure, l'artiste de celle-ci. Créer n'est pas exempt de tout danger car « cette mise en figure de la mort, connaît bien des ratés dont la conséquence est parfois la mort réelle de l'artiste » (Ibid. Lekeuche, 2011, p. 29).

Un dernier point important au sujet de la sublimation concerne ses rapports étroits avec la psychose. Alors que le névrosé est sujet au refoulement, le psychotique lui est astreint à la sublimation. Le problème est qu'il n'est pas capable de sublimer parce que la sublimation implique de pouvoir se détacher de son rapport à soi-même afin de laisser place au « devenir soi ». Le psychotique supporte mal « cette question du « devenir soi. » Philippe Lekeuche précise que : « ce qui échoue dans la psychose, c'est « l'émergence du Moi à lui-même » (Ibid. Lekeuche, 2011, p. 31). Le processus de création nécessite de se détacher de son Moi pour laisser une place vide, une zone inconnue, où la création va pouvoir s'enraciner. Ce vide est un vide créateur et est d'ailleurs une condition d'émergence de la création. Pour que la création soit possible, il faut une certaine levée de l'emprise du Moi sur la création. En résumé, créer c'est être capable de ressentir et d'accepter « la schize, la déchirure abyssale intérieure » (Ibid. Lekeuche, 2011, p. 33) qui se déploie comme une terre neuve à partir de laquelle une littérature neuve peut advenir.

1.4) Les limites de la psychanalyse : le trou originel.

Lorsque l'artiste crée, il ne sait pas ce qu'il fait. Le moment de la création implique que l'artiste suspende son savoir, ou mieux, qu'il aille par-delà le savoir. Il s'agit d'aborder une zone qui ne peut être atteinte par le langage commun. Le savoir scientifique répond à certaines questions mais ne résout pas les questions transcendantales concernant l'énigme originel, à savoir : « qui sommes-nous, d'où venons-nous ? » Le rôle du créateur est de pouvoir descendre dans cette zone où le savoir n'a pas accès. Cette zone qui questionne l'originel, présente en chacun de nous, nous pouvons la qualifier de « zone psychotique » (Lekeuche, 2018, *La question du rapport entre génie et folie*, p. 4). La différence entre le créateur en bonne santé et le schizophrène se trouve dans cette aptitude à supporter le non-savoir : « à la différence du malade qui y reste englué, le grand créateur peut descendre et revenir de cette zone de l'origine » (Ibid. Lekeuche, 2018, p. 4).

Dans cet ordre d'idée, le savoir peut-être un obstacle à la création. En effet, pour créer, il faut pouvoir faire taire cette envie de savoir et prendre le risque de tomber dans cette zone où le savoir est troué. Leonard de Vinci est un bel exemple de ce déchirement entre soif de savoir et envie de créer. Toute sa vie, il fut partagé entre l'investigation scientifique et la création artistique. Son besoin de savoir va être véritable frein à sa capacité de créer. Finalement, c'est « le fait de chercher à savoir qui va l'empêcher de peindre. Léonard est un cas d'échec de la sublimation » (Ibid. André, 2015, p. 14).

Le moteur de la création se retrouve dans cette « impossible-à-dire » qui a longtemps taraudé Freud dans son obsession de tout savoir. Sa découverte de l'inconscient témoigne de cette impossibilité de savoir. L'inconscient se structure « comme un savoir fictif, autour d'un point qui se refuse absolument à toute inscription et à tout savoir » (Ibid. André, 2015, p. 18). Le psychanalyste et l'écrivain partagent un certain savoir inconscient que l'un a acquis par des années de psychanalyse, alors que l'autre en fait l'usage involontaire grâce à sa capacité de sublimation.

Cependant, dans leur rapport au langage, ils s'opposent radicalement. Malgré que psychanalyse et écriture se servent du signifiant du langage comme moyen d'expression, là où la psychanalyse cherche à délier la parole, l'écriture consiste en une rébellion contre la parole. L'écrivain se bat contre « cette immensité parlante qui s'adresse à nous, en nous détournant de nous » (Blanchot cité par André, 2015, p. 19). Le psychanalyste cherche à réduire la parole au semblant qui l'enrobe afin d'en dégager les fantasmes latents. Au contraire, l'écrivain est en quête du seul signifiant qui ne soit pas semblant. L'écrivain veut atteindre la matière des mots dans ce qu'ils sont de charnellement authentiques. Un autre constat oppose ces deux domaines d'investigations de l'inconscient : « si la psychanalyse cherche à faire parler, l'écriture, elle, cherche à faire taire » (Ibid. André, 2015, p. 27). C'est à dire que l'écrivain cherche à se débarrasser du verbiage environnant qui le détourne de l'objet de sa quête. C'est dans le silence qu'il puise l'inspiration et la force de subvertir notre rapport au langage, en renouvelant celui-ci. Nous reviendrons sur cette nécessité pour le poète de transformer le matériau de la langue. Enfin, alors que le psychanalyste cherche à déchiffrer la souffrance qui se loge dans la parole du patient, l'écrivain ne s'intéresse pas aux raisons de sa souffrance. Plutôt que de déchiffrer, l'écrivain cherche par le biais de l'écriture, à chiffrer sa souffrance dans un autre corps - un corps fait de lettres - qui n'est autre que le livre lui-même. Et ce livre, tel un nouveau

corps accueillant sa souffrance, se dresse comme « un bloc de mutisme qui veut s'imposer face au bruit du monde » (Ibid. André, p. 42).

En bref, compte tenu de sa position de rupture avec le langage, l'écriture résiste à toute forme d'interprétation. Et la psychanalyse qui se focalise sur la parole, ne peut rien apporter comme éclairage sur ce qu'est « écrire ». Tout au plus, elle peut expliquer ce que produit le processus créateur. L'écriture veut briser le discours commun qui tenterait (dans sa réduction) d'expliquer ce que celle-ci représente. Il faut donc sortir de cette ornière qui consiste à croire que la psychanalyse peut expliquer l'écriture car « l'écriture devient quand la psychanalyse se tait. »

2) Les fonctions de l'écriture

De manière générale, la narration permet de se créer une identité. C'est en se racontant que l'on peut se définir. Ainsi, l'écriture est un acte introspectif, à la fois remède et transcendance, qui favorise la découverte du « Moi profond ». Elle conduit à cerner les mouvements de l'âme restés silencieux face aux investigations scientifiques. Comme déjà évoqué, c'est la mélancolie comme tempérament qui contribue à développer cette aptitude d'exploration et d'invention de soi.

Pour le mélancolique, l'écriture est un moyen de satisfaire cette double pulsion de destruction et d'accomplissement propre à lui : « s'anéantir soi-même, n'être rien pour devenir l'instrument de la Providence et permettre ainsi l'accomplissement de sa nature humaine » (Ibid. Bellaïde-Zacharie, 2009, p. 534).

2.1) Les trois transgressions

C'est souvent une grave crise d'identité qui conduit la personne à devenir écrivain. Car écrire, c'est comme s'engendrer, c'est devenir ce que l'on n'a pas pu être. Et publier un livre, c'est « se mettre au monde, c'est porter remède à ce manque de corps dont on attend du papier noirci la guérison » (Ibid. Schneider, p. 148). A ce propos, le processus qui mène au devenir écrivain implique trois transgressions. Il s'agit pour l'écrivain de changer de langue ou de s'approprier son propre langage, en rupture avec celle maternelle

par exemple. La deuxième transgression vise à changer de nom ou transformer son nom en nom d'auteur. De cette manière, il fait oublier le père et se donne symboliquement sa propre inscription psychique et sociale. La troisième transgression consiste à changer de corps à cause d'un rejet ou d'une perception décousue de celui-ci. Cette dernière transgression n'est pas réalisable mais va pousser l'écrivain à rechercher un style littéraire propre à lui. Ceci afin d'incorporer une nouvelle manière d'écrire en se donnant l'impression de changer de corps. D'ailleurs, le corps ordonné du texte est produit pour remplacer le corps de l'auteur. Comme évoqué plus haut, l'écrivain puise son inspiration dans le vide du savoir pour « donner corps à ce rien dire » (Andre, 2015, p. 32). Ce changement de corps au niveau symbolique est un moyen pour l'écrivain de transmuter sa souffrance. L'écriture, par son existence hors du corps, va permettre un traitement du corps par la métamorphose de celui-ci.

Par ailleurs, cette volonté de métamorphoser le langage a pour fonction salvatrice de se libérer du baignoire du discours commun. La logique du langage enferme la chair des mots, la rendant inaccessible. Contre le semblant, l'écriture a pour fonction de libérer « la part d'éternité » qui se cache dans la richesse des mots. L'écrivain a pour mission de renouveler le langage et d'ouvrir une brèche dans celui-ci afin de révéler ce qui ne se dit pas.

On peut aussi rappeler que l'écriture va être pour l'écrivain un moyen détourné d'exister dans l'œil de l'autre. Pour ceux qui souffrent du lien relationnel, l'écriture est « un moyen de traiter l'inconciliable que constitue l'autre ou la rencontre de l'autre » (Ibid, Combres, 2011, p. 45). L'écrivain est souvent en crise d'identité et souffre de son rapport à lui-même. Dans cet intervalle de soi à soi, les pages remplies d'écritures sont souvent le moyen de venir le combler, au risque de voir cet intervalle s'agrandir. L'écriture est un moyen de se trouver mais peut-être aussi un moyen de se perdre. Celui qui se sent bien avec lui-même ne verra probablement pas dans l'écriture un moyen de se connaître. Généralement, l'écrivain souffre d'être et l'emploi du verbe écrire « n'est parfois qu'une des façons de conjuguer et conjurer le plus douloureux de tous les verbes, le verbe être » (Schneider, 2013, p. 150).

2.2) Le rien comme nourriture

Nous avons parlé de l'écriture dans son rapport au corps et au vide du savoir dans lequel elle puise son inspiration. Nous pouvons admettre qu'une des tâches principales de l'écriture est de « donner corps à ce rien dire ou à ce trou du langage » (André, 2015, p. 32). L'objet du désir d'écrire semble être ce rien qui naît là où le langage échoue à dire. Ce rien n'est pas l'absence de quelque chose mais bien au contraire la présence excessive « de ce qui ne peut être dit sans être frappé de dénégation par la parole » (Ibid. André, p. 33). A ce propos, nous pouvons comparer la problématique de l'écriture à celle de l'anorexie dans la mesure où dans les deux cas le rien est l'objet de leur désir. Il ne faut pas traduire ce désir du rien comme une absence de désir mais au contraire comme un désir d'infini, d'absolu qui, par définition, ne peut être satisfait. Face à la nourriture, l'anorexique oppose un non catégorique. Ce refus ne traduit pas l'absence du désir mais l'expression la plus haute de celui-ci : « désir de rien, parce que seul le rien peut répondre à l'infini du désir » (Ibid. André, 2015, p. 33). Il en va de même pour l'écrivain qui refuse les mots de la langue standard. Par son refus de la parole et de l'ingestion du discours commun, il présente une forme d'anorexie mentale. Mais ce refus de parler traduit paradoxalement un désir hautement exigeant de s'exprimer dans un dire purement singulier. Souvent, il est fatigué de parler et son mutisme traduit un besoin vital de se faire entendre...Par l'écriture, avec la recherche d'un style unique.

2.3) Le devenir autre

Pessoa bouscule son lecteur dans sa recherche effrénée de désubjectivation et de destruction de soi. Dans ce cas de figure, il convient de s'intéresser aux concepts philosophiques du devenir propres à Deleuze et Guattari. Selon ces auteurs, l'homme est un animal stratifié par des lignes dures qui segmentent son existence. Compartimenté dans ces différents environnements physiques, sociaux et culturels, le sujet séjourne dans la prison de l'être. Les auteurs énoncent que les trois grandes strates qui emprisonnent l'être sont la subjectivisation, l'organisme et la signifiante, que l'on peut traduire respectivement et grossièrement par le Moi, le corps et l'interprétation de la réalité. Selon eux, pour accéder au devenir hors de soi, il faut se déterritorialiser, se débarrasser de ces

lignes dures qui fige le sujet. Pour se défaire de cette triple stratification, il faut « se construire un corps sans organes, c'est-à-dire, ce qu'il reste quand on a tout ôté » (Ibid. Ragueneau, 2005. p. 142). On enlève ce qui nous réduit et nous ligote au Corps, à savoir « le fantasme, l'ensemble des significances et des subjectivisations » (Ibid. Ragueneau, 2005, p. 142). Ce décharnement et cette destruction de l'intérieur libère l'être et annule les frontières qui séparent l'intérieur de l'extérieur. Le Corps n'est plus une scène figée où se déroule l'action mais plutôt une matrice en mouvement capable de se transformer et de se mouvoir au gré des diverses influences du milieu. Autrement dit, le corps n'est plus un lieu régit et rigidifié par les contraintes du Moi, des fantasmes et autres principes organisateurs de la vie du sujet. Pour nos auteurs, cette construction du Corps sans organes est donc la voie pour accéder au devenir libérateur. Le devenir « est une fuite créatrice hors de soi qui crée un lieu de passage vers le monde » (Ibid. Ragueneau, p. 132). Plus précisément, il s'agit de se libérer des contraintes du Corps dans son sens large pour atteindre ce point libérateur où l'être est en constant renouvellement de soi. Cette déstratification qui mène au devenir s'opère en deux étapes. D'abord, il s'agit de se détruire, de s'oublier pour ensuite peupler ce désert nouveau de multiples devenirs et intensités créatrices.

Cette théorie de la déstratification chère à Deleuze et Guattari peut être mise en parallèle avec notre auteur. Il semble bien que Pessoa ait cherché à se construire un Corps sans organes afin d'accéder au *devenir autre* et surtout fuir sans cesse son insuffisance à être. Pessoa souffrait terriblement de cette stratification et son besoin de dissémination et de réinvention de soi, comme processus à l'œuvre dans sa poésie, sont les réponses qu'il trouva pour se libérer de cette souffrance. Nous reviendrons plus loin sur comment Pessoa utilise la poésie pour se désappartenir. A présent que nous avons énoncé les différentes fonctions et mécanismes présents dans l'écriture, nous allons nous intéresser plus spécialement aux fonctions de l'écriture dans le domaine de la poésie

2.4) La poésie et sa raison d'être : quelques considérations

Il est difficile de définir ce qu'est la poésie et ce qu'elle apporte à la civilisation. A l'époque du romantisme, la poésie était considérée comme étant à la base de la création avec l'originalité, l'imagination et la production d'émotions neuves comme moteurs de la

création. Ce que l'on doit retenir, c'est que la poésie ne se situe pas dans le champ de la compréhension. La poésie est un magma de toutes les significations en fusion laissant apparaître une dynamique interne faite de mouvements chaotiques et de déplacements anarchiques. Ce que la poésie révèle, c'est la vérité sur l'essence même de ce qu'elle est : « le poème authentique se rapproche au plus près de ce qu'est la Poésie, cette Inconnue » (Ibid. Lekeuche, 2018, p. 12).

Alors que la prose est plutôt de l'ordre de la convention, la poésie permet l'expression de l'intériorité. La poésie permet de cerner les fluctuations de l'âme que nulle conscience, hors du champ de la création poétique, ne peut rendre visible. A ce propos, Freud considérait que l'intérêt de la poésie était « d'être un moyen d'inventer là où rien ne répondait à la question de l'être » (Ibid. Combres, 2011, p. 18) De plus, la poésie est un langage qui chante l'absence et toute poésie révèle ce qui manque à l'âme. Comme le signale Michel Schneider : « Être poète, c'est écouter le vide en soi, parlant » (Ibid. Schneider, 2013, p. 161).

Être poète, c'est aussi comme on l'a vu, détruire la langue pour en produire une capable d'exprimer notre singularité et se faire entendre par-dessus le vacarme du langage commun. Le domaine de la poésie est vaste et supporte de multiples définitions qui dépassent l'objet de notre propos. A présent, nous allons déployer les éléments caractéristiques qui font le sel de la poésie de Pessoa et ce qui fait de lui l'un des plus grands poètes.

3) L'aventure littéraire de Pessoa : « Devenir » pour ne plus devoir « être »

3.1) La poésie, ce substitut maternel

Nous avons établi plus haut la distinction entre névrose et psychose concernant le matériau sur lequel se porte la création littéraire. Malgré l'hypothèse de certains auteurs considérant Pessoa comme un psychotique qui utilise la production littéraire pour lutter contre l'effondrement mélancolique, nous faisons le choix de situer Pessoa du côté de la névrose. Toute la poésie de Pessoa est un chant de cette enfance paradisiaque à jamais perdue, où l'amour de sa mère distillait la douceur dans le foyer. On peut considérer l'œuvre de Pessoa comme une tentative de rencontrer son désir infantile, celui de l'amour

de sa mère. Il se confie à l'écriture, déplaçant sur elle l'amour pour sa mère psychiquement morte. Il compare l'écriture à sa nourrice astrale et trouve en elle un refuge maternel : « J'écris en me berçant, comme une mère folle berçant son enfant mort » (Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, 1998, p. 188). Pessoa déplace sur l'écriture le lien rompu avec sa mère. Cette métaphore fait également référence à la position de l'écrivain qui enfante son œuvre. Finalement, l'écriture « confinera au bercement autistique et les mots glacés ne parviendront qu'à mettre en évidence l'identification du sujet à la mère morte. » (Ibid. Poulet, 2006) Pessoa en pleine détresse, se sent vidé de sa substance et va utiliser l'écriture comme une drogue puissante et destructrice dont il ne peut se passer : « pour moi, écrire, c'est se rabaisser ; mais je ne puis m'en empêcher. Ecrire, c'est comme la drogue qui me répugne et que je prends quand même » (Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, 1998, p. 186). Malgré que ces propos soient ceux du semi-hétéronyme Soares, très proche de Pessoa, on peut constater le rapport de substitution maternel et de dépendance affective qu'entretient Pessoa avec sa pratique d'écriture. Il est frappant de constater que son entrée tout comme sa sortie en littérature (à sa mort) sont ponctuées toutes deux par une lettre adressée à sa mère. Pessoa n'a pas cédé sur son désir infantile et l'écriture lui permet dans une certaine mesure d'éliminer les symptômes névrotiques. L'écriture est alors une mise en scène de ses accès hystériques considérés comme les symptômes névrotiques permettant de sortir l'écrivain de sa position mélancolique.

3.2) Sublimation, création et identité

Pessoa ne peut être psychotique puisqu'il détient ce sentiment d'être un sujet. En effet, il faut avoir conscience d'être un sujet à la base pour avoir la volonté de se désobjectiver. Comme déjà expliqué, le psychotique n'est plus capable de sublimer. Or, toute l'œuvre de Pessoa est interprétable comme le travail de sublimation de toutes ses pulsions. Dans la vraie vie, l'homme est un véritable désert où aucun désir ni pulsions n'éclosent, mis à part le désir de produire son œuvre. Mais lorsque l'on se penche sur son œuvre, on constate que nombre de ses textes sont des actualisations de ses fantasmes, parfois érotiques, et peuvent être compris comme une structuration de ses derniers. De par sa capacité à se questionner sur son identité et à descendre dans cette zone psychotique qui engage la santé de celui qui s'y risque, il fait montre d'une certaine santé mentale et d'une force intellectuelle propres aux génies. C'est aussi cette mobilité intellectuelle qui

le distingue de la folie car il ne répond pas à la question de l'origine (qui suis-je ?) sur un mode délirant mais utilise le questionnement comme un jeu de déréliction qui finira toutefois par entamer ces réserves psychiques. En ce sens-là, Pessoa est un véritable créateur qui a engagé et sacrifié son existence pour rendre notre vie meilleure. Il s'est battu toute sa vie pour (ou contre) son identité. Son sentiment d'avoir une identité était fragile certes, mais la conscience d'être quelqu'un lui a permis de créer un certain type d'œuvre basé sur une fidélité à l'enfance et sur le désir infantile d'être aimé par sa mère. Nous avons déjà évoqué que ses troubles identitaires sont principalement causés par le retrait affectif de sa mère endeuillée. Michel Schneider nous rappelle que toute la poésie de Pessoa s'interroge sur « Qui me dira qui je suis ? ». Cette question à répétition démasque la détresse d'un enfant qui cherche le soutien identitaire que sa mère n'a pu lui donner. Selon Schneider, l'écriture peut être perçue alors comme la tentative de « suppléer à cette parole identifiante » (Schneider, 2013, p. 171) que permet normalement la présence d'une mère soutenante. Cette acquisition du sentiment d'identité est tout l'enjeu de sa poésie et son besoin de se disséminer en de multiples autres, est une manière de ressentir les contours de son identité brisée. Cette brisure aura une fonction de réinvention de soi chez l'auteur en quête du devenir.

Le poète et le comédien : dédoublement

L'auteur a recours à l'écriture comme moyen de métamorphose. Il renonce à être un sujet et creuse continuellement le décalage entre la vie et l'écriture. L'acte d'écriture crée un dédoublement du sujet : « l'écriture produit un écho, une scission entre l'être et lui-même, produit un reflet et fait du poète le propre symbole de lui-même » (Ibid. Raguenet, 2005, p. 76).

« N'étant plus que pensée, je m'écoute, j'habite,

Et c'est déjà une manière de parler.

Mon dialogue intérieur lui-même est une division

Entre mon être et moi. »

« N'étant plus que pensée... » (*Cancioneiro*, Œuvres poétiques, 2001, p. 626).

Il est un comédien insensible qui s'applique froidement à transposer ses sensations dans le corps inexistant de ses hétéronymes. L'écriture est un outil de brisure où l'être se dédouble entre le poète qui imagine et l'acteur qui joue les sensations. Pessoa crée un décalage entre le sentiment et la conscience, et tous ses cris ainsi que l'apparente souffrance ne sont pas attribuable à l'auteur mais bien au comédien. Il s'agit d'un véritable jeu de feintise et de dédoublement qui pousse à son paroxysme la dissonance et renvoie à l'essence même de l'art qui est de « produire une représentation et permet à Pessoa de faire état de son constant devenir autre » (Ibid. Raguinet, 2005 p. 84). Cette mise en scène de lui par le dédoublement lui permet « de briser l'illusion référentielle, de se déprendre du sujet, et de se libérer du moi » (Ibid. Raguinet, p. 84). Cette dissonance crée une double distance entre le poète et l'acteur qui lui permet de feindre la douleur et de se détacher de tout ce qui le subjectivise.

Dans son cheminement identitaire troublant, il écrit pour se déposséder. Sa seule manière de se définir est de « s'indéfinir », ou comme l'exprime Michel Schneider : « c'est dans cette pulvérisation, dans ce vide, dans ce rien qu'il faut chercher l'unité essentielle de l'auteur. » Et d'ajouter ensuite : « on ne peut le saisir que dans son insaisissabilité » (Ibid. Schneider, p. 172). Pessoa parle constamment de lui et du Moi, ce qui finit par produire une poésie très impersonnelle et destructrice de ce Moi. C'est en se multipliant dans ses divers personnages qu'il cherche son unité perdue, c'est en brisant son être qu'il cherche la confirmation de son existence. Voilà les exemples typiques de paradoxes qui traversent la vie et l'œuvre de notre auteur.

3.3) La fuite hors de sa personne

La poésie est un moyen pour Pessoa de se libérer de l'être et d'atteindre le devenir illimité, lieu de tous les possibles et de toutes les fuites en avant face au sujet qu'il est. Avec Deleuze et Guattari, nous avons abordé précédemment la notion de Corps sans organes pour accueillir la croisée des multiples devenirs. Par la dissémination de son Moi,

Pessoa s'est construit ce Corps vidé des strates de l'être et capable de dissoudre le sujet pour devenir une singularité. Il faut signaler que les auteurs opposent la notion de sujet (défini comme stratifié par le Moi, le corps, et donc emprisonné) et celle de singularité (défini comme libéré des strates, libérer de la prison d'être un sujet justement). Il ne supporte pas d'être un sujet car cette idée lui renvoie l'image qu'il n'est rien. Sa volonté est alors de se démarquer de toutes les frontières du Moi, de refuser sa propre personne pour devenir une singularité, par opposition au sujet. Le vide et l'absence provoqués par cette constante abolition de son être sont les moteurs, comme déjà énoncés, de sa création poétique.

En opérant la triple déstratification (anorganisme, asubjectivation, assignifiante) dont parlent Deleuze et Guattari, Pessoa bannit la frontière qui sépare l'intériorité de l'extériorité. Il cherche à faire corps avec la réalité, ou mieux encore, son vœu est de faire monde avec tous les éléments du réel. En d'autres termes, il comporte en lui ce désir particulier d'être les choses qu'il observe comme cela est possible dans le rêve.

L'existence de l'être humain ne prévaut pas sur celle de la pierre par exemple et l'homme est la réalité qu'il observe. On retrouve cet appétit du poète (peut-être mégalomane et gargantuesque) de vouloir embrasser le réel et le rêve en une seule unité. Pessoa est un des plus grands poètes dans son entreprise de métamorphose, de libération du Moi, et de vision unificatrice du monde. Il est un des rares poètes qui va pousser la confusion entre le rêve et la réalité au point de ne plus pouvoir les distinguer. Devenir autre par la poésie afin de se désappartenir, voilà ce qui caractérise son aventure littéraire. Mais derrière ce désir de s'anéantir, subsiste toujours et paradoxalement ce désir secret de découvrir qui il est.

3.4) Processus de création littéraire : le devenir par le rêve

Le *devenir autre* passe par le développement de la technique du rêve, très utilisée par le poète. Il s'agit d'un véritable processus par lequel l'auteur se plonge dans un état de semi-vigilance « où le moi et le monde se mélangent et où le «je » peut être poétiseur et se donner à l'écriture » (Monzani, 2014, *Travail de rêverie et de création chez Fernando Pessoa*, p. 175).

Freud avait déjà soulevé cette analogie de la diffraction du Moi à l'œuvre à la fois dans les rêves et chez les créateurs modernes : « le créateur scinde son moi en moi partiels, par l'effet de l'observation de soi, et par voie de conséquence, il personnifie les courants conflictuels de sa vie psychique en plusieurs héros » (Freud cité par Monzani, p. 173). A la lecture de cette analogie, on ne peut que souligner toute la raison d'être de l'entreprise hétéronymique.

Pour S. Lepoulichet, psychanalyste et professeur de psychopathologie à l'université de Paris, le rêve est la voie idéale pour favoriser l'expression des multiples devenir-soi. En effet, le rêve peut se définir comme « une polyphonie de plusieurs écritures, de plusieurs images, de plusieurs voix, une poly-iconie, un espace imaginaire magique où le Moi devient, pendant un certain temps, pluriel » (Ibid. Monzani, p. 185). Pessoa a totalement incorporé cette définition au point de fictionnaliser sa vie et faire de son existence un rêve ou se déploie, à travers les personnages inventés, ses multiples potentialités.

Plongé dans des états de semi-conscience, il se transforme en « machine à sentir » capable d'altérer la perception qu'il a du réel. Cette métamorphose nécessite une grande force psychique et cette aptitude à déréaliser ses sensations témoigne une mobilité mentale exceptionnelle. Il ne s'agit pas d'une manifestation psychotique puisque l'auteur a pleinement le contrôle de la conscience altérée qu'il provoque. Ainsi, c'est par le rêve qu'il annule les frontières entre l'intériorité et l'extériorité. Par le rêve, il procède à « une désertification active de sa conscience qui permet au créateur d'accueillir le monde et le flux de sensations en son intérieur » (Ibid. Monzani, p. 177). La différenciation entre sujet et objet disparaît comme c'est le cas dans la pensée bouddhiste, concernant la conscience immédiate des choses. On constate que les expériences pessoéennes sont hautement spirituelles dans leur volonté de métamorphose du Moi et l'écriture aura été son moyen privilégié pour atteindre, approfondir et retranscrire ses états de rêverie car : « rêver, c'est apprendre à sentir avec les mots » (Ibid. Monzani, p. 178).

3.5) La fiction de l'intime : un mode d'invention de soi

Pessoa a eu recours un mode narratif particulier et quelque peu novateur pour se raconter. Il s'agit de la fictionnalisation de son monde intime à travers un récit sur le mode

du journal intime inventé, que l'on peut qualifier d'autofiction biographique. C'est à travers *Le livre de l'intranquillité*, œuvre qui a retenu le plus l'attention des spécialistes de Pessoa, que ce mode d'invention de soi a été le plus exploité. Le geste d'écriture qui parcourt ce livre est doublement intime et fictionnel : « il est à la fois exploration et invention de soi » (Ibid. Cheilan, p. 139). Le souvenir d'enfance et sa réminiscence permet la constitution du Moi. Pessoa va utiliser la production de souvenirs d'enfance pour faire face à un sentiment d'absence et compenser la perte de cette enfance et de l'amour qui l'accompagnait. Ce qui est à comprendre, c'est qu'il ne s'agit pas de la réminiscence de souvenirs réels comme pouvait le faire Marcel Proust mais bien d'une production, d'une invention de souvenirs. Le souvenir qui est utilisé pour combler le vide, est déréalisé pour former une autobiographie fictive. Cette réminiscence fictive du monde enfantin et intime de l'auteur ne lui permet pas de consolider la construction du Moi. Cette invention de souvenirs va plutôt développer des nouvelles façons pour lui de se raconter et donc de recomposer des Moïs nouveaux et pluriels. Ce mode narratif de la fictionnalisation de soi est donc un moyen pour lui de lutter contre un sentiment d'absence. En ce sens, le renouvellement de soi et la dépersonnalisation qui en découle sont des moyens d'atteindre un sentiment d'existence. L'invention de soi est un mode propre à lui d'appréhension de la vie par lequel il parvient tant bien que mal à se sentir vivre.

On peut d'abord mettre en évidence une utilisation curative et thérapeutique de l'écriture chez Pessoa, avec également un aspect sacrificiel quant aux risques encourus : « la création pessoéenne est une recomposition déplacée et une sublimation de soi » (Ibid. Cheilan, p. 139). Il y a une sublimation de la souffrance rendue possible grâce au déploiement poétique du chant de la perte. Ensuite, ce mode narratif est « une poétique de la trace, qui permet, par le retour sur soi, le déchiffrement du moi profond, caché, du substrat fantasmatique et psychique de notre être » (Ibid. Cheilan, p. 153). Par ailleurs, il faut remarquer que ces différentes écritures du Moi sont tournées vers la mort et le drame intime et ont pour fonction de conjurer celle-ci. Cette écriture thanatographique est « un perpétuel memento mori » qui permet à l'écrivain de se prémunir de l'angoisse de mort. Enfin, le récit de l'intime comporte en lui des fonctions d'introspection et d'expression d'une intimité complexe où le réel, le rêve et la fiction sont confondus. De par son mode narratif singulier, l'écriture est un moyen pour Pessoa de surpasser (en l'inversant en un trop plein d'être) ce sentiment de vide existentiel par l'expression hétérogène d'un monde rempli d'intimités plurielles.

3.6) Considérations finales autour de l'auteur

L'ensemble de l'œuvre de Pessoa est gigantesque et difficilement délimitable tant il a écrit dans de multiples registres et tant il a laissé à la postérité nombres de textes parfois difficilement classables. A l'image de l'auteur qui refusait la finitude de son être, son œuvre présente un caractère infini et incomplet. Il a pu aborder plusieurs styles littéraires (poésie, prose, textes ésotériques, chansons, fictions) et diverses rubriques allant de la littérature à la politique en passant par la critique littéraire, la traduction ou encore la production de textes humoristiques. Sans compter son déversement en de multiples hétéronymes, eux aussi producteurs de multiples écrits aux styles bien séparés.

Dès lors, on constate que la plupart des heures de la courte vie de ce poète devaient être consacrées à cette production littéraire très hétéroclite. Ce qui nous amène à penser que l'écriture est devenue pour lui une seconde nature qui lui a permis de substituer son monde littéraire au monde réel. Cette substitution de la vie pour l'œuvre fut certainement une manière de se protéger de la vie réelle et de ne pas s'engager dans le commerce des humains qui implique les désirs, fantasmes et la rencontre de soi par la découverte de l'Autre (l'autre en chair et en os et non en lettres et en mots). Ce sacrifice de la vie est aussi une fuite qui résout les problèmes que posent la difficulté d'être. Et si Pessoa s'est voué au langage et s'il s'est créé de manières multiples avec l'usage de langues multiples, c'est parce qu'il savait que « l'homme est un être qui s'est créé lui-même en créant le langage. » (Paz cité par Ragueneau, 2005, p. 104). Le papier sur lequel il déverse son inaptitude à être devient un espace d'imagination qui remplace la vie réelle. Et la poésie, comme espace de répétition du vide, devient « l'espace lyrique qui sert à rejouer le vide du sujet, à le mettre en scène. » (Ibid. Ragueneau, p. 102). Cette poésie est pour lui l'ultime rempart face au spleen et l'ultime moyen de sublimer sa déchéance. Sa mélancolie se différencie de la dépression et est comparable à la poésie dans la mesure où elle se situe entre l'ombre et la lumière, entre le très-haut le très-bas. Elle est le lieu de tous les possibles, état intermédiaire entre tous les extrêmes où flottent confusément le vide et l'absolu, le rien et l'infini...

4) Conclusion

Nous avons d'abord résumé l'évolution des considérations théoriques freudiennes en rapport avec la première et la deuxième topiques. De l'analogie avec les rêves aux mécanismes d'élaboration en mémoire, Freud a montré autant de fascination que de limites dans sa compréhension du processus de création en littérature. Il a pu distinguer la névrose de la psychose dans le choix du matériau littéraire. Il a aussi expliqué comment la pratique de l'écriture permet de tirer des bénéfices et éviter les symptômes tant dans la névrose que dans la psychose.

Nous avons vu également comment la création se différencie de la sublimation dans la rupture qu'elle entretient avec les pulsions. La vraie création nécessite une descente vertigineuse dans les zones où le savoir est défaillant. Cette brèche que la parole ne peut colmater est la condition nécessaire et le moteur de la création littéraire. Cette dernière implique une levée de l'emprise du Moi sur le créateur et une capacité à supporter l'inconfort de la zone psychotique. L'écriture, dans son rapport de rupture avec la parole, est une pratique qui débute aux frontières de la pratique psychanalytique.

Nous avons décrit ensuite comment l'écrivain transformait la langue, le nom et le corps pour naître et être à nouveau au monde en se réinventant par le livre. L'écrivain choisit la feuille pour donner corps à « l'impossible à dire » et refuse la parole car celle-ci limite son besoin démesuré d'expression. Ce refus traduit un désir d'absolu et l'écriture le libère des chaînes du langage. La poésie peut être cette voix capable de faire entendre une singularité qui se construit en brisant le langage commun. La définition de la poésie nous échappe par le fait qu'elle émerge hors du champ de la compréhension. Elle est ce qui supplée au manque et ce qui unifie là où tout semble fragmenté.

Il a aussi et surtout été question de comprendre comment l'écriture a pu maintenir un sentiment d'identité chez Pessoa. Nous soutenons que l'écriture a remplacé ce miroir, brisé par le retrait affectif de sa mère, pourtant indispensable à la formation de son identité. Cette pratique d'écriture compulsive a su limiter la formation de symptômes névrotiques. Pessoa n'est pas psychotique dans la mesure où il est très capable de sublimation et dans la manière dont il jouit d'une mobilité mentale pour se desubjectiviser de manière consciente. L'unité chez notre auteur réside dans la pulvérisation de son

identité qu'il s'applique à fragmenter. L'écriture lui permet d'échapper au devoir d'être grâce à la représentation et elle lui permet d'être une singularité en constant devenir.

Dans la perspective du devenir autre, le rêve et la fiction de l'intime sont des moyens élaborés pour se désobjectiver et accueillir la réinvention de soi. D'une part, le rêve est un processus conscient qui vide la conscience de l'auteur, engage sa santé et rend sa création très particulière. D'autre part, l'invention de soi par la fiction a comme fonction de pallier aux carences existentielles de l'auteur par la recomposition d'identités fictives et plurielles. Aussi complexe que son entreprise littéraire puisse paraître, elle s'est avérée thérapeutique à certains égards.

Nous avons finalement évoqué comment Pessoa s'est dispensé de vivre en substituant l'existence réelle par celle de l'écriture. La poésie remplace la vie de l'auteur et est un moyen de fuir la rencontre de l'autre et de lui-même. L'écriture répond donc au désir de l'hystérique de se fuir et de maintenir le soutien fantasmatique de la mère. Elle est aussi le moyen de sublimer les pulsions de mort qui découlent de la grande mélancolie de cet être en souffrance. Après avoir décrit l'ensemble des fonctions que remplit l'écriture, nous comprenons mieux pourquoi elle fut une voie de choix dans sa tentative de construction identitaire.

Discussion

Avant d'énoncer la thèse principale, il est important de rappeler les éléments capitaux qui nous permettent de comprendre la vie de Fernando Pessoa. Outre les éléments biographiques, il est nécessaire de mettre en lumière les problèmes existentiels qui ont été abordés pour comprendre l'auteur. Nous discuterons, ensuite, des hypothèses développées pour finalement parler des limites de notre travail.

1) Notions clés pour comprendre l'artiste

L'étude de ce poète s'est avérée complexe dans la mesure où l'écrivain a cultivé le mystère autour de sa personne. On ne sait pas qui se cache derrière le masque de celui qui écrit. Personne ne pourra jamais percer le secret qui entoure le mythe Pessoa. On a tendance à penser qu'il n'y a personne derrière celui qui écrit tant l'auteur a réussi à se dissimuler derrière son œuvre. Il n'y pas vraiment d'histoires ni d'incidents dans sa vie. Etudier Pessoa, c'est aussi et surtout ne pas trahir son souhait de ne pas se laisser définir.

La personnalité de l'auteur est celle d'un homme introverti, triste et pudique, qui s'anéantit en présence d'autrui. Fragile et timide, seule la solitude accompagne son rythme de vie lent et pesant. En dehors de sa grande détresse et de son esprit curieux et original, son imagination redoutable le pousse sans cesse à se projeter au-delà des limites de l'être. La mobilité intellectuelle de ce doux rêveur contraste avec la neurasthénie de l'homme qui souffre de ne pas avoir de volonté d'action. Avant d'être un modeste employé de bureau, il fut un étudiant brillant et d'une précocité exceptionnelle. Ce sont les crises identitaires qui conduiront le jeune homme hyperémotif et très inhibé à vivre pleinement sa vocation poétique. Cette vie peu remplie, parfumée d'alcool et d'encre noire, s'écoulera mélancoliquement entre les cafés, les bureaux et les chambres meublées de sa Lisbonne natale.

Ce qu'il faut retenir pour la construction psychique de notre auteur, c'est la succession de traumatismes affectifs qu'il dut subir dès son enfance. Le décès de son père à l'âge de 5 ans va déséquilibrer la famille Pessoa. La maman veuve s'exilera en Afrique

du Sud avec son enfant pour épouser son futur mari. Le jeune Fernando perd donc son père, sa patrie natale et le soutien affectif d'une mère devenue froide à son égard. Cette triple perte originelle va être à l'origine d'une rupture dans la continuité de son sentiment d'existence et à l'origine d'une fragmentation de son identité.

Les traumatismes infantiles et l'abandon de sa mère vont provoquer chez lui un sentiment d'étrangeté. Très tôt, le jeune poète a le sentiment de n'être personne et souffre d'un sentiment d'absence. La privation affective provoque le développement aigu de sa conscience et le morcellement de sa pensée. Ce manque affectif sera aussi à l'origine d'une indifférence sentimentale et d'une mise à distance avec lui-même. Cette tendance à la dépersonnalisation qui le caractérise sera un moyen précieux pour faire face au douloureux sentiment d'inexistence. Isolé et interdit d'amour, le peu de désirs qu'il contient s'exprimera discrètement par la voix de ses hétéronymes. Son cheminement littéraire particulier le conduira sur la voie de l'initiation spirituelle et la déstructuration volontaire de sa conscience contribuera à éloigner toujours un peu plus l'écrivain de la normalité de son époque.

Toute la poésie de Pessoa est une tentative vaine de retrouver le lieu de l'enfance perdue. Il gardera un lien fantasmatique fort avec sa mère et le décès de celle-ci accentuera son déséquilibre. Si le sentiment de vide existentiel est relié à l'absence de sa mère, c'est l'absence du père qui peut expliquer sa pathologie de l'identité et cette recherche désespérée d'engendrer des noms à travers les hétéronymes. L'hétéronymie est un procédé littéraire qui lui permet de pallier à son insuffisance à être. Elle est le moyen de dépasser les limites d'un corps qu'il tient en horreur. Cependant, ce procédé ne permet pas de faire la synthèse, au contraire, il sera source de fragmentation d'une conscience mal contenue.

Il y a chez notre auteur une grande difficulté à se former une idée de lui-même. Il éprouve le besoin de se décomposer en de multiples personnages afin de sentir les contours de son identité. C'est en se brisant qu'il se soulage de la peur de ne pas exister. Cependant, et ceci est très important, Pessoa détient ce sentiment d'être un sujet et donc ne peut pas être psychotique. Il a constamment besoin de se rêver autre et de vivre d'autres vies. Il a une soif de liberté jamais tarie, qui traduit surtout une nécessité de se fuir. Il se fuit lui-même et les autres car il ne supporte pas d'être confronté à sa propre personne. Sa propension à la feintise et à la simulation traduit ce besoin d'échapper à lui-même. La seule manière pour lui de se définir est de se déposséder de lui-même. Derrière ce besoin

de se disséminer, se cache la volonté secrète de découvrir qui il est. C'est tout le paradoxe de Pessoa qui cherche à se multiplier pour retrouver l'unité perdue.

C'est à travers le rêve et la fiction que le poète cherche à disparaître. L'écriture est un moyen pour lui de se dissoudre, pour que le « je » ne devienne plus qu'un terrain de jeu de langage. Par l'écriture, il abolit la frontière entre vie et rêve, et la fiction de soi devient paradoxalement une manière pour lui d'exister. Il se confie à l'écriture comme il aurait voulu le faire avec sa mère absente. La poésie comme substitut maternel est pour lui une seconde manière de vivre. Elle lui permet de surpasser le sentiment de vide, par la création hétéronymique, en générant une abondance d'existences fictives et un sentiment fictif d'exister. L'œuvre gigantesque de Pessoa est un subtil questionnement ontologique qui n'est pas seulement le récit tragique de son existence. Elle oscille entre exhalation démesurée de la vie et chant du désespoir profond de celui qui à la fois ne se sentait pas vivre et à la fois souffrait d'une surabondance d'être, mal contenue en une seule personne.

2) La thèse principale défendue

Avant d'aborder la thèse principale avancée pour expliquer son fonctionnement psychologique, il est nécessaire de rappeler les trois hypothèses défendues qui ont permis d'élaborer ce raisonnement.

Les trois hypothèses

J'ai d'abord mis en évidence la problématique de la mélancolie comme cause principale de son trouble identitaire et comme étant responsable de la fragmentation de son Moi. Ce trouble identitaire explique cette tendance à la dépersonnalisation et à l'introspection. Elle explique également cette solitude extrême et cette existence malheureuse qui seront le moteur de cette abnégation de la vie au profit de l'œuvre. Il est important de rappeler que notre auteur se situe du côté de la névrose et non pas de la psychose. En effet, malgré que Pessoa éprouve des difficultés à saisir son identité, il a conscience d'être un sujet, ce qui l'écarte de la psychose.

A l'origine de la mélancolie, il y a une perte que le sujet ne peut pas accepter. Cette perte concerne une partie du Moi lui-même et toute l'énergie va se fixer sur cet objet perdu. Chez Pessoa, il y a une triple perte originelle (le père, la mère, la patrie) qui est responsable du syndrome mélancolique. Cet effondrement du foyer n'est autre qu'une perte concernant une partie du Moi de l'écrivain, à savoir, le Moi de l'enfance perdue. La mélancolie doit être pensée comme un cycle qui comporte un renversement en phases maniaques où la tristesse cède momentanément sa place à l'exhalation.

J'ai ensuite démontré comment l'hypothèse de l'hystérie permettait d'expliquer d'une part, cette insatisfaction structurelle qui le pousse à être constamment en quête d'un sentiment d'existence. D'autre part, cette incapacité du poète à se confronter à lui-même. L'hystérie se comprend comme le refus de la rencontre avec son propre Moi. Cette fuite en avant est la cause d'un impossible rapport à l'autre, d'une incapacité à aimer ainsi que du refus de la sexualité. Ce procédé qui consiste à se rêver autre et se démultiplier, utilisé au cours de son aventure hétéronymique, traduit d'ailleurs ce besoin d'échapper à son propre Moi.

A l'origine de son hystérie masculine, on peut avancer comme argument, cette structure familiale où l'identification aux figures masculines est faible et où la mère abusive demande implicitement à son fils d'être un homme. Par ailleurs, j'ai expliqué que le maintien de l'insatisfaction dans les relations est une manière pour l'hystérique de garder le soutien fantasmatique de sa mère. Malgré la distance affective avec elle, il a été démontré que Pessoa intériorisera jusqu'à la fin de ses jours un lien fantasmatique très fort avec sa mère, la seule femme qu'il aura aimée.

J'ai finalement démontré comment l'alcoolisme chronique était une solution pour faire face à l'abandon et au rejet. L'alcool fonctionne comme une prothèse qui permet à Pessoa de tenir une certaine place en société. De plus, j'ai soutenu que l'alcoolisme entretient des liens avec les manifestations hystériques. En effet, il est aussi une manière de différer la rencontre avec l'autre et de se fuir soi-même. Comme l'hystérique qui s'applique à maintenir son désir insatisfait, le recours à l'alcool, avec ses effets dégradants, éloigne l'individu de cette jouissance totale dont il se prémunit. L'alcoolisme traduit un problème relationnel et provient d'une grave carence affective, le plus souvent

maternelle. L'alcool est ce substitut maternel qui agit comme un remède pour le poète souffrant d'angoisses relationnelles et existentielles.

La thèse principale soutenue

Pour expliquer comment Pessoa a pu se maintenir sur le chemin de la création et se prémunir de l'effondrement mélancolique, j'ai défendu l'idée principale que l'hystérie s'est imposée comme une solution névrotique pour protéger l'écrivain des dangers d'une mélancolie installée depuis plus longtemps. La problématique de l'hystérie doit être comprise comme un symptôme de la mélancolie dont les manifestations se traduisent par le renversement de sa profonde tristesse en un triomphe momentané du Moi sur la perte de l'objet. L'exhalation qui caractérise le renversement en manie offre à l'auteur des périodes de créativité fulgurante où il s'hystérise par la mise en scène et la théâtralisation au moyen de l'écriture.

Le procédé littéraire hétéronymique se conceptualise comme une défense maniaque contre l'engouffrement mélancolique. La tendance à la simulation et à la dépersonnalisation ainsi que la transformation de son état mental en un vaste théâtre où défilent les hétéronymes sont définies comme des manifestations hystériques pour faire face à la crainte de n'être personne.

Dans le même ordre d'idée, l'alcoolisme est également une solution névrotique qui pallie aux insuffisances de la solution hystérique. La prise d'alcool peut être aussi une manière de masquer les manifestations hystériques en apaisant les souffrances liées à la peur de rencontrer l'autre. Globalement, l'alcool est à la fois un moteur pour la créativité lors des phases de mise en scène de soi et un facteur d'aggravation de l'état mélancolique lors des phases dépressives. J'ai décidé de ne pas retenir la problématique liée à l'alcool dans l'hypothèse principale soutenue.

En résumé, l'hypothèse principale soutenue est la suivante : l'hystérie est un symptôme de la mélancolie qui survient chez l'auteur comme un mode défensif capable, par son renversement en manie et au moyen de l'écriture, de limiter les effets dévastateurs de la dépression mélancolique.

3) Critique des résultats

Il convient d'interroger le lien de causalité entre la triple perte originelle et le développement d'un noyau mélancolique postérieur à ses évènements. En effet, chaque être humain est confronté, à des degrés divers, à cette déchirure qui sépare la douceur de l'enfance, du monde plus rude de l'âge adulte. Les faits biographiques chez Pessoa sont particulièrement traumatiques mais tout enfant qui subit des pertes de ce type ne développera pas nécessairement une mélancolie aussi forte. Il y a d'autres éléments comme la sensibilité ou d'autres caractéristiques de sa personnalité qui doivent expliquer ce développement problématique. Cette fixation au Moi de l'enfance perdue doit pouvoir être étayée par d'autres explications intrinsèques et extrinsèques qui n'ont probablement pas été abordées.

Concernant l'hystérie masculine chez Pessoa, il n'y a probablement pas assez d'éléments anamnestiques qui permettent d'expliquer la genèse du trouble hystérique. La configuration familiale particulière ne permet pas à elle seule d'expliquer la présence de ses manifestations hystériques. Bien que l'hystérie permette de bien expliquer son mode de relation à l'autre et son insatisfaction structurelle, elle prend chez Pessoa une forme très singulière. En effet, l'hystérique qui se met en scène a besoin d'un public. Il faut qu'il y ait l'Autre pour que le symptôme s'exprime. Or chez Pessoa, il n'y a pas de public. Il n'a pas eu cette volonté d'être reconnu de son vivant et tout son jeu de mise en scène s'est déroulé à huis-clos dans une malle tenue secrète. Cette volonté d'être reconnu après sa mort constitue-t-elle une forme particulière d'hystérie où la relation entre le public et l'hystérique est conçue par celui-ci comme existant de manière posthume ?

Nous avons établi que la fuite hors de sa personne et la volonté d'échapper à son propre Moi sont symptomatiques du comportement hystérique. La théâtralisation de son Moi et l'alcoolisme sont des manières d'échapper à lui-même et à la sexualité. Dans cet ordre d'idée, on peut se demander si cette fuite est celle de l'hystérique qui se dérobe à lui-même ou celle d'un homme homosexuel qui refuse sa sexualité. L'un n'excluant pas l'autre, une meilleure connaissance de la vie sexuelle de l'auteur aurait incité à développer l'hystérie masculine dans sa configuration homosexuelle.

Concernant sa production hétéronymique, présentée comme une solution névrotique à la mélancolie, il est probablement un peu réducteur d'envisager cette

production comme la conséquence exclusive de ses mises en scènes hystériques. En effet, le cycle de dépressions mélancoliques et de phases de mise en scène hystérique, que l'on associe aux phases maniaques, semblent être un peu trop schématique pour résumer son immense production littéraire. Il s'agit probablement d'un enchevêtrement d'états d'humeurs tristes et exaltées difficiles à définir, plutôt qu'une alternance stricte de phases de créativité et de phases d'aboulie. Pessoa n'écrivait pas seulement dans des phases d'exaltation mais aussi dans des phases de dépression, même si ces grandes œuvres sont associées à des phases de fulgurances très probablement maniaques. A ce propos, il n'y a pas assez de faits qui permettent d'établir qu'il connaissait des phases maniaques typiques ou l'humeur est très haute, comme cela est décrit dans les cas avérés de maniaco-dépression.

Enfin, on constate qu'il est difficile de cerner le fonctionnement de cet auteur et que les classifications comportent en elles-mêmes une dimension réductrice qui risquent de figer l'existence très riche d'un poète qui échappe aux terminaisons scientifiques. Les problématiques abordées permettent de comprendre dans quelle mesure Pessoa a pu supporter son existence mais on ne peut en aucun cas le résumer à celles-ci. Il y a une part insondable qui appartient au mystère d'être un artiste et devant laquelle le scientifique doit s'arrêter.

4) Limites de l'étude

Malgré une recherche consistante dans la littérature existante, une première limite à pointer est la barrière de la langue. Si l'on veut comprendre entièrement l'œuvre et l'homme, il est nécessaire de pouvoir parler la même langue que lui. De plus, pour avoir une lecture la plus juste possible, il est nécessaire de le resituer dans l'époque et la culture dans lesquelles il s'inscrit. La méconnaissance de ces deux dimensions représente également un frein à la recherche.

Une deuxième limite, qui rejoint la première, concerne les nombreuses thèses autour de l'auteur qui existent dans les universités portugaises et auxquelles l'accès m'a été impossible. En effet, il y a beaucoup d'études littéraires françaises sur le cas Pessoa mais moins d'études qui se penchent sur la psychopathologie de l'auteur. On peut imaginer que celles-ci sont plus nombreuses dans les universités portugaises.

L'étude de la biographie de l'auteur peut être considérée comme une troisième limite dans la mesure où je n'ai retenu qu'un ouvrage, celui de Robert Bréchon. Cependant, même si le croisement des sources est toujours intéressant, le travail de Bréchon est une référence incontournable pour ceux qui s'intéressent à Pessoa.

Une dernière limite concerne le caractère obligatoirement inachevé de toute étude qui vise à comprendre et analyser Pessoa. En effet, la compréhension du poète n'est pas finie et ma recherche est tributaire de l'époque dans laquelle elle s'inscrit. L'avenir apportera d'autres éléments sur le cas Pessoa car les chercheurs qui se penchent sur le sujet n'ont pas fini d'apporter de nouveaux éléments.

5) Conclusion

Le fil rouge du récit

Avant de décrire le profil psychologique du poète, j'ai d'abord brièvement décrit sa biographie dans le *chapitre I*, en insistant aussi sur ses projets littéraires et le développement de ses idées. Il a ensuite été question dans le *chapitre II*, de dresser le plus fidèlement possible son portrait en décrivant son caractère et sa personnalité. Il s'agissait également de présenter les événements traumatiques de son enfance et d'expliquer en quoi il se distinguait de la psychose. Il a aussi été question de s'interroger sur la véracité de son autodiagnostic avant d'être finalement guidé sur la piste de l'hystérie.

Il a ensuite été question dans le *chapitre III* de poser et vérifier deux hypothèses concernant le fonctionnement psychologique du sujet. D'une part, j'ai mis en avant la mélancolie comme syndrome pour expliquer l'existence malheureuse du poète. Cette problématique a été détaillée dans ses aspects cliniques et littéraires. J'ai proposé une comparaison des thèmes poétiques mélancoliques avec des éléments psychopathologiques du syndrome pour cerner la part de mélancolie présente dans l'œuvre et dans la vie de Pessoa. D'autre part, j'ai expliqué et développé la problématique de l'hystérie, dans son versant masculin notamment, pour ensuite la relier au mode de fonctionnement pathologique de l'auteur. Après avoir étayé ces deux hypothèses, j'ai montré comment les deux problématiques peuvent coexister. Il a enfin été question d'aborder la question de l'alcool dans son lien avec les deux autres problématiques.

Dans la perspective de comprendre dans quelle mesure l'écriture a pu être un remède à son mal être, j'ai défini et décrit dans le *chapitre IV* le phénomène hétéronymique. Il a ensuite été question de comprendre l'origine de cette création particulière et de mettre en avant les rôles et fonctions que remplit l'hétéronymie. Et de terminer en expliquant les portées philosophiques et psychologiques d'une telle aventure littéraire.

Le dernier chapitre a eu pour but de montrer comment l'écriture a permis à Pessoa de supporter l'existence. Après avoir énoncé les concepts et théories freudiennes qui apportent un éclairage sur la pratique d'écriture, j'ai décrit et expliqué les fonctions de l'écriture, spécifiquement en poésie. L'intérêt a été finalement de comprendre les procédés particuliers utilisés par le poète pour pallier à ses carences identitaires et à son insuffisance à être.

Le choix du thème et le processus

Passionné de littérature et par l'écriture depuis plus jeune, j'ai toujours eu le goût d'écrire. L'écriture fut certainement un exutoire ainsi qu'un plaisir de jouer avec les mots. Lorsque j'ai découvert le domaine de la psychologie, la rencontre entre le monde de la littérature et celui des sciences humaines m'a particulièrement fasciné. Intrigué par le destin souvent tragique des poètes, je voulais mieux comprendre la poésie mais surtout comprendre pourquoi la souffrance et l'écriture étaient souvent intimement liés.

J'ai mis sur pied des ateliers d'écriture dans l'optique de me former dans le domaine de la thérapie par l'art. C'est la curiosité pour ce domaine qui m'a logiquement poussé à réaliser mon mémoire sur un thème qui allie l'écriture et la santé mentale. Comme je ne comprenais pas bien le rôle ni l'utilité de la poésie, il était impératif, selon moi, de m'ouvrir à ce domaine littéraire précis en choisissant un poète. J'ai longtemps hésité sur le choix du poète et c'est en lisant une thèse sur les fonctions de l'écriture que le choix de Fernando Pessoa m'est apparu comme une évidence. C'était l'occasion de sortir des sentiers battus et de découvrir un nouvel auteur et d'être ainsi immergé dans une littérature étrangère.

Avant d'entamer la rédaction du mémoire, je me suis plongé dans ses œuvres tel un enquêteur à l'affût du moindre indice. Il n'a pas été facile de se faire une idée de

l'auteur et de se lancer sur telle ou telle piste parce qu'avec Pessoa, on ne sait jamais qui est derrière celui qui écrit. Avant de pouvoir soutenir les deux hypothèses, il m'a fallu être très précautionneux pour ne pas s'engager dans la mauvaise voie. Ce choix qui est apparu au début comme un cadeau s'est révélé être à certains moments un piège. Au fil de la rédaction, l'énigme Pessoa m'a amené à faire de multiples détours et découvertes qui m'ont à chaque fois fasciné. Tous les livres lus autour du thème de l'écriture ont réussi à combler ma curiosité. Finalement, le dernier chapitre fut l'aboutissement et la réponse à de nombreuses questions concernant le domaine de l'écriture.

Ce qu'on a trouvé au fil des chapitres

En dehors des découvertes faites et des notions-clés déjà énoncées pour comprendre l'auteur, les problématiques développées ont apporté des éléments théoriques intéressants. Par ailleurs, la rédaction des deux derniers chapitres m'ont permis de mieux saisir le rôle et l'importance du langage de la poésie chez les artistes qui souffrent d'un problème d'identité et d'un décalage avec leur époque.

Concernant la mélancolie, on peut rappeler qu'elle est à la fois la cause et la conséquence de l'hétéronymie. Ce procédé littéraire, produit de la mélancolie, alimente la diffraction du Moi. C'est cette mélancolie et la solitude extrême qui en résulte, qui pousse l'auteur à peupler son monde intime de personnages. A l'origine de cette mélancolie et de cette dépersonnalisation, on a le retrait affectif d'une mère qui suscite un sentiment d'absence à soi-même et, *in fine*, un écart entre soi et soi. Le sujet touché par la mélancolie pourra rentrer dans la vie littéraire pour tenter de se libérer de l'enfermement que génère cette souffrance.

La problématique de l'hystérie a révélé la difficulté de l'entrée en relation avec l'Autre. L'hystérique se dérobe à lui-même et refuse la confrontation avec l'autre. Il faut pouvoir se confronter à soi-même pour aimer l'autre. La fuite est « ennemie de l'amour. » Il y a chez l'hystérique une insatisfaction structurelle qui s'explique par le souhait inconscient de garder le lien fantasmatique avec la mère. L'hystérique souffre d'un sentiment de manque et d'incomplétude qui provient également de son incapacité à aimer.

L'hystérie et l'alcool sont des solutions névrotiques pour se préserver de la dépression mélancolique. Concernant le renversement en phases maniaques, nous avons

également vu qu'au travers de l'histoire de la mélancolie, ces phases ont toujours existé mais elles étaient considérées comme des manifestations enthousiastes propices à l'élan créateur du génie.

Nous avons également démontré comment l'hétéronymie pouvait se conceptualiser comme une solution hystérique pour fuir l'autre, soi-même et son corps. Elle permet de résoudre son incapacité à supporter le manque et l'incomplétude. Elle est un moyen de refuser l'idée d'être un sujet unique mais elle empêche l'écrivain de se créer une identité stable. Elle fut aussi un moyen pour lui de démultiplier son aptitude à ressentir les choses et d'embrasser plusieurs points de vue différents par la division de sa pensée. Il faut rappeler qu'il ne faut pas voir en l'hétéronymie la présence d'un désordre mental, il s'agit certainement d'une folie, mais consciemment orchestrée.

Par ailleurs, il a été intéressant de découvrir les points de divergence au niveau du langage entre le psychanalyste et l'artiste. Si le premier cherche à faire parler, le deuxième va vouloir se taire pour laisser exprimer une parole qui le démange mais qui ne trouve pas sa place dans le discours commun. Il y a également la limite qui sépare le savoir scientifique de la zone originelle où l'artiste puise l'inspiration pour sa création.

Enfin, il est important d'insister sur la différence qui sépare la créativité de la création. L'homme qui crée, ose descendre dans des zones vertigineuses qui, par les risques encourus, engagent sa santé. Le vrai travail de créateur implique de s'interroger sur les questions de l'origine : « Qui suis-je, pourquoi suis-je en vie plutôt que mort ? ». La poésie et la technique du rêve furent pour Pessoa une manière de remplacer une vie qu'il s'est refusé à vivre, au prix d'une œuvre universelle exceptionnelle, qu'il laisse entre les mains de la postérité.

Bibliographie

Monographies

Blanco, J . (1986). *Pessoa en personne : Lettres et documents*. (S. Biberfeld, Trans.).

Paris : Editions de la Différence.

Blanchot, M . (1986). *Le livre à venir*. Paris : Gallimard.

Brechon, R . (1996). *Etrange étranger : une biographie de Fernando Pessoa*. Paris :

Christian Bourgeois.

Melman, C . (1984). *Nouvelles études sur l'Hystérie*. Paris : Joseph Clims.

Freud, S . (1939). *L'homme Moïse et la religion monothéiste*. Paris :Gallimard.

Freud, S . (1985). *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard.

Freud, S (1924). *Métapsychologie* (J. Laplanche &J-B. Pontalis, Trans.). Paris:

Gallimard. (Original work published 1940).

Grenier, L . (2011). *L'absence de la mère : retrouver le lien à soi*. Montréal :

Québecor.

Hippocrate . (1839). *Aphorismes. Œuvres complètes d'Hippocrate*. Paris : E. Littré.

Israël, L . (1980). *L'hystérique, le sexe et le médecin*. Paris : Masson.

Kofman, S . (1985). *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*.
Paris : Galilée.

Lancastre, J-M . (1990). *Pessoa, une photobiographie*. Paris : Christian Bourgeois.

Le Petit Larousse illustré. (2004). Paris, : Larousse.

Raguenet, S . (2005). *Fernando Pessoa : Devenir et dissémination*. Paris, :
L'Harmattan.

Pageaux, H . (1997). *Poètes du spleen : Leopardi, Baudelaire et Pessoa*. Paris : Edition
Champion.

Pedinielli, J-L & Bretagne, P . (2014). *Les névroses*. Malakoff, France : Armand Collin.

Pessoa, F . (1989). *Lettres à la fiancée*. Paris, France : Rivages.

Pessoa, F . (1998). *Le livre de l'intranquilité*. Paris, France : Christian Bourgeois.

Pessoa, F . (2001). *Fernando Pessoa : Œuvres poétiques*. Paris, France : Gallimard.

Pessoa, F . (2003). *Un singulier regard*. Paris, France : Christian Bourgeois.

Schneider, M . (2013). *Lu et entendu : Freud, James, Nabokov, Pessoa, Proust, Rancé. Schnitzler*. Paris, France : Presses Universitaires de France.

Starobinski, J . (2012). *L'encre de la mélancolie*. Paris, France : Editions du Seuil.

Monographies électroniques

André, S . (2015). L'écriture commence là où s'arrête la psychanalyse. Bordeaux : Le Bord de l'eau.

Retrieved from <http://www.litt-and-co.org/compagnie/POSTFACE.pdf>

Article de périodique électronique

Charlemagne, J. (1990) Le mythe du juif errant dans l'Europe du XIXe siècle. *Archives des sciences sociales et de religion*, 72, 293-294. Retrieved from

https://www.persee.fr/doc/assr_0335-5985_1990_num_72_1_1363_t1_0293_0000_3

Bellaïde-Zacharie, A . (2009). Kierkegaard et Pessoa : pseudonymie et hétéronymie. *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 93, 533-550.

Retrieved from <https://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2009-3-page-533.htm>

Combres, L . (2004). Les mélancolies postmodernes. *Sociétés*, 86, 37- 44. Retrieved from <https://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-37.htm>

Dethurens, P . (1997). La métaphysique poétique du spleen dans le Cancioneiro de Pessoa. *Littératures*,37, 221-235.

Retrieved from https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1997_num_37_1_1758.

Edelman, N . (2000). Représentation de la maladie et construction des différences des sexes. *Romantisme, De la représentation, histoire et littérature*, 110, 73-87.

Retrieved from https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2000_num_30_110_955

Fabre, D . (2000). L'androgynie fécond ou les quatre conversions de l'écrivain. *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, 11. doi : 10.4000/cli0.214

Iooss, F . (2009) L'hétéronymie de Fernando Pessoa : personne et tant d'êtres à la fois.

Eres, Psychanalyse, 14, 113- 128. Retrieved from

<https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2009-1-page-113.htm>

Lekeuche, P . (2011). Création, sublimation, idéalisation. *Cahiers de psychologie*

clinique,36,19-33. Retrieved from <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2011-1-page-19.htm>

Monzani, S . (2014). Travail de rêverie et de création chez Fernando Pessoa. *Cahiers de psychologie clinique*, 42, 171- 193. Retrieved from [https://www.cairn.info/revue-cahiers- de-psychologie-clinique-2014-1- page-171.htm](https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2014-1-page-171.htm)

Perrone-Moisès, L . (1997). Fernando Pessoa, le juif grec. *Littérature*, 107, 54- 63.
Retrieved from https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1997_num_107_3_1588

Réguer, F . (2017). Fernando Pessoa : les hétéronymes comme traitement du corps.
Postures, La disparition de soi : corps, individu et société, 26.
Retrieved from <http://revuepostures.com/fr/articles/reguer-26>>

Tabucchi, A . (1992). Une malle pleine de gens. Paris : Christian Bourgeois.

Thèse de doctorat

Chaïban, J . (2015). *L'homme hystérique et le discours alcoolique* (Doctoral dissertation). Université de Brest– Bretagne Occidentale, Brest.
Retrieved from <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01370992>

Cheilan, S . (2013). *Poétique de l'intime dans l'œuvre de Proust, Woolf et Pessoa* (Doctoral dissertation). Université de Paris-Nanterre, Paris.
Retrieved from <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01633901>.

Acte de congrès ou de colloque

Lekeuche, P . (2018). *La question du rapport entre génie et folie*. Paper presented at Colloque mensuel de l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique. Retrieved from <https://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/lekeuche14042018.pdf>

Document non publié ou à diffusion limitée

Quillier, P . (2018). *Voix des doubles et voix des troubles d'après Fernando Pessoa*. Université de Nice-Sophia Antipolis. Unpublished document. Retrieved from <http://www.lampe-tempete.fr/QuillierPessoa1.htm>

Pages Web

Poulet, E . (2006). *Les doubles de monsieur personne : Fernando Pessoa*.

Retrieved from <https://www.larevuedesressources.org/les-doubles-de-monsieur-personne-fernando-pessoa,561.html>

Fernando Pessoa fait partie de ses hommes qui ont sacrifié leur vie pour l'écriture. L'écrivain portugais a fait de la réalité, une fiction et de sa vie, un rêve. Les hétéronymes qu'il inventa lui ont permis de se libérer de la prison du sujet unique. Il y a une multiplication des masques derrière cet inconnu. Mais que cache-il ? Pourquoi fuit-il sa propre personne ? Le poète va cultiver ce paradoxe de « n'être rien » pour pouvoir tout vivre. Il est difficile de comprendre comment un homme aussi triste a pu réaliser une œuvre aussi belle.

L'étude qui suit vise à expliquer comment la création hétéronymique fut un moyen pour lui de se préserver de l'effondrement mélancolique. Cette mise en scène par l'écriture correspond aux manifestations hystériques d'un homme qui, au bord du gouffre, réussit à se sauver. La problématique de l'hystérie s'annonce comme une solution face aux dangers de la mélancolie. Dans cette équation, l'alcool gonfle sa créativité mais aggrave son état. A partir de son œuvre et des nombreux ouvrages qui traitent la question de savoir qui est Pessoa, le présent mémoire dresse un portrait du poète et donne des explications neuves sur le mystère qui l'entoure.