



Les poèmes anglais de Fernando Pessoa

COMMUNICATION DE GEORGES THINES
A LA SEANCE MENSUELLE DU 14 OCTOBRE 1989

La lecture des poèmes anglais de Pessoa a exercé sur moi la fascination particulière qui se dégage des textes des écrivains qui n'écrivent pas dans leur propre langue et qui ont pourtant acquis une maîtrise indubitable de leur seconde langue. Écrivant en anglais, alors que sa langue maternelle est le portugais, Fernando Pessoa fait songer à Joseph Conrad, venu du polonais et écrivant en anglais aussi qu'à Panaït Istrati et à Hélène Vacaresco, venus du roumain et écrivant en français et en anglais.

De telles ambiguïtés dans le destin linguistique de l'écrivain relèvent probablement du lien de la langue originellement seconde avec des expériences intimes profondes, et celles-ci ne sont pas nécessairement précoces, comme le suggéraient les enseignements, tant de la psychanalyse que de l'éthologie humaine qui se penche sur les premières années du développement de l'enfant. Rilke composa *Vergers* en français à l'âge de 51 ans. On se demande quelle est la part de l'influence héréditaire, des composantes de la vie sociale et familiale et des choix personnels dans de telles orientations de la création littéraire. Celles-ci sont, à mon avis, le fruit d'une concordance très subtile entre la pulsion expressive de l'écrivain et la disponibilité — largement due au hasard — des formes et des sonorités d'une langue différente de la langue maternelle. Dans l'immense majorité des cas, la langue immédiatement disponible et chargée des affects intenses qui débouchent sur l'urgence de création, est la langue maternelle ; mais dans quelques cas qui sont forcément des exceptions, il est probable que la langue

seconde, ou langue d'adoption, s'est trouvée correspondre de façon inespérée au mode expressif de l'écrivain. Et sous ce rapport, il faut remarquer qu'il n'en va pas de même pour la prose et pour la poésie le cas de la prose rapprocherait dans une certaine mesure l'écrivain du traducteur, non que l'on puisse imaginer que celui-ci pense dans sa langue maternelle et « traduise » perpétuellement l'inexprimé pour aboutir au texte ; il s'agit plutôt de la nécessité et de la difficulté corrélatrice rencontrée dans la traduction effectuée par des personnes distinctes, de créer un texte entièrement neuf, mais cependant fidèle sur le plan sémantique et stylistique. Un tel compromis entre la lettre et le sens, tout difficile qu'il soit à atteindre, est plus concevable pour la prose que pour le texte poétique. Dans ce dernier en effet, la création d'un texte neuf mène, à la limite, à abandonner dans une large mesure voire totalement le vocabulaire du texte original et à tenter de ne conserver que l'effet poétique lui-même. Mais c'est peut-être là une pure illusion, car cela supposerait que l'effet poétique et l'expérience intime qui le soutient, fussent des sortes de réalités en soi, indépendantes du texte parlé ou écrit. Or, ce qui n'est pas possible dans la traduction où l'auteur et le traducteur sont des personnes distinctes, s'opère de soi dans ces subjectivités à deux faces que sont celles des écrivains qui écrivent dans une langue qui n'est pas la leur. Dans l'expérience intime de ces créateurs, agit apparemment un effet de traduction immédiate dans lequel, en raison de la coïncidence de fait de l'auteur et du traducteur dans une personne et une pensée uniques, le texte (ou le prétendu texte) qui correspond à l'expression dans la langue d'origine, a entièrement disparu au moment où l'écriture fixe l'expérience. Aussi bien dans ce cas, aboutit-on presque fatalement dans la poésie et c'est la poésie qui nous requiert ici — à un mode d'expression dont l'effet est d'autant plus puissant que la langue seconde, en se substituant à la langue d'origine, a subi certaines déformations dans le ton, la disposition des termes et la structure du vers qui en font une chose neuve qui ne peut plus, à la limite, figurer à titre plénier dans la langue *littéraire* d'adoption. Le pseudo-traducteur qui écrit directement dans la langue seconde, reste marqué dans une certaine mesure par les vices du traducteur véritable. C'est dire qu'en écrivant des vers anglais, le portugais Pessoa a composé des pièces qui ne sont pas des poèmes anglais, tels qu'un poète anglais aurait pu les écrire. Dans l'introduction de la traduction anglaise des notes de Pessoa préparatoires à un poème dramatique sur

Faust, Jonathan Griffin remarque à propos des trois recueils anglais du poète que ceux-ci « contiennent plus d'une pensée fascinante et quelques lignes et phrases très belles, mais que leur style est archaïque et excessivement travaillé, en sorte qu'ils ne « fonctionnent » pas comme poèmes anglais (they do not work as english poems)¹. Pessoa a publié en anglais, à côté de son oeuvre écrite en portugais, trois recueils qui contiennent un long poème intitulé *Antinoüs*, une série de quatorze pièces intitulées *Épithalames*, un autre très long poème comprenant vingt et une pièces et intitulé *Épithalame* et enfin un recueil intitulé *35 Sonnets* qui est sans doute le plus connu. *Épithalame* fut publié en 1913, *Antinoüs* et *35 Sonnets* en 1918. Les *Épithalames* sont de 1920. On y ajoutera quelques rares poèmes anglais écrits entre 1901 et 1907. Tel est l'essentiel de la production anglaise de Pessoa. Mais avant d'envisager ces fragments, penchons-nous pendant quelques instants sur le personnage que fut Pessoa et sur les aspects essentiels de son oeuvre portugaise. Cela nous permettra de mieux situer les poèmes anglais dans celle-ci.

*

* *

Fernando Pessoa est né à Lisbonne en 1888 et est mort en cette même ville en 1935. En cette même année 1888 naissait Thomas Stearne Eliot dont les *Quatre quatuors* devaient commencer à paraître l'année de la mort de Pessoa. Un an après la mort de Pessoa, la guerre civile déchirait l'Espagne et Frédéric Garcia Lorca était fusillé par les Franquistes. L'entre-deux-guerre a vu apparaître des oeuvres poétiques étranges dans lesquelles — et sans que le surréalisme soit l'inspiration principale ou l'autorité incontestée — les poètes hésitent perpétuellement entre le repliement méditatif (Patrice de la Tour du Pin et Milosz ce dernier, lithuanien d'origine, écrivant en français — en sont deux exemples) et la déréliction avouée. C'est à cette seconde catégorie qu'appartient Pessoa. Personnalité à premières vue effacée, l'auteur d'*Antinoüs* est le détenteur discret de puissances créatrices peu communes. Ce qui trompe sans doute dans son cas, c'est l'absence totale d'ambition personnelle, tant sur le plan de la vie intime que sur celui du métier

¹ Jonathan GRIFFIN, "Notes for a dramatic poem on Faust" (traduction et introduction dans E. S. Shaffer (Ed.), *Comparative Criticism ; a yearbook*. Vol. 4, 1982, p. 281-320.

qu'il est bien obligé d'exercer pour survivre. Ce sera d'abord la modeste imprimerie nommée *Ibis* et qui disparaîtra au bout de quelques mois ; ce sera ensuite sa carrière de correspondant pour l'anglais et le français au service de maisons de commerce de Lisbonne. Son ambition intellectuelle et littéraire, quant à elle, est élevée. On le trouve en 1926 à la tête de la *Revue de Commerce et de Comptabilité* de Lisbonne. Cette vie d'employé rappelle sous certains aspects les fonctions de Kafka dans son office de brevets pragois. Cependant, ce ne sont pas les offres qui font défaut. Un éditeur londonien lui propose de diriger la publication d'une anthologie de la poésie universelle et l'université de Coïmbra le pressent pour une chaire d'enseignement. À dix-neuf ans il fait l'épreuve de la plus totale déréliction : « Il m'a parfois semblé que je perdais le sens des véritables relations des choses, que je perdais toute compréhension et que je tombais dans un abîme de vacuité mentale... Ma famille n'y comprend rien... Puis-je me confier à ma mère ? Comme je voudrais l'avoir ici... Je ne puis me confier à elle non plus, mais sa présence soulagerait grandement ma peine. Je me trouve aussi solitaire qu'une épave en pleine mer²... Dire d'un poète qu'il chante la complainte de la solitude est un cliché qui traverse les poèmes des écoles les moins compatibles et qui résiste curieusement à l'épreuve du temps. Ce que l'on oublie c'est que la complainte a été *composée* et que la solitude, évoquée avec tant de nuances par tous les poètes depuis Chateaubriand, est un thème d'une rare fécondité. En définitive, la solitude en poésie — la vie recluse en poésie, si l'on préfère — a ceci de particulier qu'elle est à la fois la condition d'un thème créateur et ce thème même. En sorte que la coupure d'avec le monde ne relève pas ici d'une quelconque atteinte schizophrénique et si pathologie il y a, elle est fort bien mise à profit. C'est l'éloignement de la mère qui semble déterminant, et pourtant c'est au remariage de sa mère que Fernando Pessoa va devoir l'élargissement de son horizon de connaissance. Le père de Fernando, fonctionnaire diurne et musicologue nocturne attaché à un quotidien de Lisbonne (il écrira, outre ses critiques journalistiques, un essai sur le *Vaisseau fantôme*), meurt de phtisie en 1893. Le remariage de sa mère en 1895, le mène à Durban, où son beau-père occupe un poste de diplomate. Fernando a connu de la sorte deux périodes « britanniques » une de cinq ans et une de trois ans séparées par un séjour d'un an au Portugal. En 1906 il regagne

² Cité et traduit par Armand GUIBERT, *Fernando Pessoa*, Seghers, 1973, p. II.

Lisbonne définitivement. Pessoa fut en Afrique du Sud un élève brillant à la *High School* puis à la *Commercial School* de Durban. Ayant hérité de sa mère une connaissance excellente du français, il va bientôt maîtriser l'anglais. Premier de 899 candidats, il remporte en 1903 le prix de style anglais — le *Queen Victoria Memorial Prize* — institué par l'Association de la Jeunesse israélite d'Afrique du Sud. Il est un grand lecteur des poètes français et anglais. Les œuvres qu'il choisit à l'occasion de son prix sont celles de Ben Jonson, de Tennyson, de Keats et de Poe³. Il ne s'inscrit pas à l'Université du Cap et retourne dans son pays natal, sans éprouver, semble-t-il, la moindre nostalgie de l'Afrique. « Il n'y laissera ni regrets, ni amis : sa singularité, dès ce temps-là, est d'être une monade faite de réserve, de pudeur et presque de rétractibilité. Excellent linguiste, il n'aura montré qu'indifférence aux idiomes vernaculaires ainsi qu'à l'afrikaans... le seul trésor qu'il emportera dans la vieille Europe, c'est une connaissance profonde de l'anglais, qui lui sera d'un secours constant, tant dans sa vie professionnelle que dans l'élaboration de son univers mental⁴. »

Je ne mentionnerai qu'en passant les deux figures qui vont marquer Pessoa et qui vont le mener en poésie : Henrique Rosa, frère de son beau-père diplomate, poète néo-classique, et surtout Mario de Sâ-Carneiro, poète de haute tenue, auteur de la *Confession de Lucio*, qui se suicidera à Paris en 1916. Pessoa échangera avec lui, de 1912 à 1916 une abondante correspondance. Pessoa solitaire n'est donc pas un être à la dérive. L'homme extérieur est banal — volontairement banal, semble-t-il ; l'homme intérieur est un être de passion profonde, incisif, voire agressif dans ses jugements ; sensible dans sa poésie, marqué par un questionnement métaphysique qui lui fera écrire les textes les plus sobres, les vers gnomiques les plus parfaits, mais marqué non moins profondément par une sensualité secrète qui lui fera écrire des vers dont l'obscénité précise et presque précieuse, ne manque pas de surprendre. Apparemment incapable d'une conquête amoureuse véritable, Pessoa en décrit les fantasmes et jusqu'aux composantes physiques avec une minutie savamment suggestive et un sens de la torture intime qui signent un masochisme accusé. Or, ces poèmes érotiques ont tous été composés en anglais ; ils sont totalement absents de l'œuvre portugaise.

³ A. GUIBERT, *op. cit.*, p. 9.

⁴ *Id.*, *Ibid.*

*
* *

Ceci, je le sais, intéresserait le psychanalyste au plus haut point. Mais je ne m'aventurerai pas dans cette voie, toute révélatrice qu'elle puisse être des modalités de la création chez l'auteur *d'Antinoüs*. Pour bien situer les poèmes anglais de Pessoa dans son espace imaginaire, il est indispensable d'évoquer la question des trois hypostases, encore dite des trois hétéronymes créés par le poète, dans une perspective qu'il s'impose d'éclaircir. Il s'agit de trois poètes fictifs inventés par Pessoa et qui ont nom Alberto Caeiro, Ricardo Reis et Alvaro de Campos. Quel est le sens de ces personnalités fictives de substitution ? Sont-ce des masques destinés à donner forme extérieure à un visionnaire qui entend rester inaccessible en raison de son invincible pudeur ? Sont-ce au contraire des figurants par l'entremise desquels le poète exprime symboliquement les composantes créatrices qu'il exhume de lui-même ? Les hétéronymes, déclare Pessoa en toute lucidité, « sont des personnalités imaginaires incarnant l'auteur en dehors de sa personnalité, individus complètement fabriqués par lui, comme le seraient les propos d'un quelconque personnage d'un drame quelconque composé par lui ». Ces figurants se voient attribuer par l'auteur réel des œuvres que celui-ci compose selon une perspective qui est symbolisée par leurs caractéristiques attributives. L'œuvre située de la sorte dans l'univers subjectif du poète est, ajoute Pessoa, « sentie dans la personne d'un autre ; elle est écrite dramatiquement... En chacun d'eux j'ai mis une notion de vie différente, mais toujours attentive à l'important mystère de l'existence... » Dans cette lucidité subjective, Alberto Caeiro est un « poète bucolique du genre compliqué ». Il est le naïf clairvoyant qui communique avec la nature. On lui doit *Le gardeur de troupeaux*, les *Poèmes désassemblés* et le *Pasteur amoureux*. À côté de fragments passablement prosaïques, cet hétéronyme se définit fort bien par ce vers que Pessoa lui impute :

Il y a passablement de métaphysique dans la non-pensée.

Le prosaïsme voisine ici avec un art de la sentence qui se mue facilement en ton sentencieux. L'intervention de Caeiro dans la conscience du poète date du 8 mars

1914 (lettre de Pessoa à Casais Monteiro). Ricardo Reis, le deuxième hétéronyme, sommeille en Pessoa depuis 1912. Si Caeiro, dans son essence fruste, traduit chez Pessoa la fin de la tentation symboliste, Reis représente la voie lucide de l'esthétique dépouillée par laquelle Pessoa se libère de la tentation romantique. On pourrait voir dans Ricardo Reis le Valéry de Teste, dans la mesure où il est légitime de poursuivre l'inversion par laquelle le personnage en quête d'auteur correspond à une fonction effective de la création poétique. Enfin, le troisième hétéronyme, Alvaro de Campos, est un homme avide de connaissance. C'est une figure violente et anti-conformiste, l'homme de la vie moderne dans toute sa puissante et passablement vaine extériorité. Dans l'*Ode triomphale* Campos s'écrie :

À la clarté douloureuse des lampes électriques de l'usine.
J'ai la fièvre et j'écris
J'écris en grinçant des dents, affolé devant toute cette beauté
Cette beauté totalement inconnue des Anciens

Nous sommes dans l'univers de Cendrars, dans les paradis artificiels du collectif qui furent chers aux Unanimistes comme Jules Romains et Georges Duhamel, fascination technologique qui dissimule mal le rêve impuissant de la volonté de puissance. Cet enthousiasme pour la force visible et l'efficacité se tempère toutefois chez Campos d'un retour à la nature et à l'enfance tel qu'il est exprimé dans la *Salutation à Walt Whitman* ; on imagine sans peine qu'un autre unanimiste, le plus secret, le plus intime, Charles Vildrac, est venu imposer le silence à la voix tumultueuse de celui qui veut trop être de son temps. Notons en passant que ces deux voix, celle de l'admirateur du monde contemporain et celle du poète méditatif et recueilli, l'une tempérant l'autre, Marcel Thiry les entendait toutes deux en lui. Trois hétéronymes, un poète qui s'efface devant ses propres créations ou qui se réinvente à travers elles, tel est le bilan de cette tentative paradoxale de multiplication et de définition de soi qui fut chère à Borges comme à Pessoa. Dans une des courtes proses qui figurent dans *L'auteur et autres textes*, Borges écrit : « le rêve d'un homme fait partie de la mémoire de tous » (*Martin Fierro*, p. 48). Mais c'est dans *Borges et moi* (p. 66) que l'hétéronymie de l'écrivain s'exprime avec le plus d'éclat. Voici ce texte :

C'est à l'autre, à Borges, que les choses arrivent. Moi, je marche dans Buenos Aires, je m'attarde peut-être machinalement, pour regarder la voûte d'un vestibule et la grille d'un patio. J'ai des nouvelles de Borges par la poste et je vois son nom proposé pour une chaire ou dans un dictionnaire biographique. J'aime les sabliers, les planisphères, la typographie du XVIII^e siècle, le goût du café et la prose de Stevenson ; l'autre partage ces préférences, mais non sans complaisance et d'une manière qui en fait des attributs d'acteur. Il serait exagéré de prétendre que nos relations sont mauvaises. Je vis et me laisse vivre, pour que Borges puisse ourdir sa littérature et cette littérature me justifie. Je confesse volontiers qu'il a réussi quelques pages de valeur, mais ces pages ne peuvent rien pour moi, sans doute parce que ce qui est bon n'appartient à personne, pas même à lui, l'autre, mais au langage et à la tradition. Au demeurant, je suis condamné à disparaître, définitivement, et seul quelque instant de moi aura chance de survivre dans l'autre. Peu à peu, je lui cède tout, bien que je me rende compte de sa manie perverse de tout falsifier et exagérer. Spinoza comprit que toute chose veut persévérer dans son être ; la pierre éternellement veut être pierre et le tigre un tigre. Mais moi je dois persévérer en Borges, non en moi (pour autant que je sois quelqu'un). Pourtant je me reconnais moins dans ses livres qu'en beaucoup d'autres ou que dans le raclement laborieux d'une guitare. Il y a des années, j'ai essayé de me libérer de lui et j'ai passé des mythologies de banlieue aux jeux avec le temps et avec l'infini, mais maintenant ces jeux appartiennent à Borges et il faudra que j' imagine autre chose. De cette façon, ma vie est une fuite où je perds tout et où tout va à l'oubli ou à l'autre.

Je ne sais pas lequel des deux écrit cette page.

Borges professe également que la littérature appartient à tous et que chacun peut y puiser les éléments de sa propre création, ce qui revient à instaurer un hétéronymat universel *a posteriori* dans lequel l'auteur cesse d'exister.

La question qui nous sollicite maintenant est celle-ci : lorsque Pessoa se métamorphose en poète anglais, invente-t-il sans le savoir un hétéronyme supplémentaire ? On peut se demander si le masque, qui est ici celui de la langue même, n'est pas plus dissimulateur que le personnage fictif inventé à l'intérieur du texte et, en outre, si le fait que ce soit la langue seconde (ici, l'anglais) qui joue le

rôle d'écran, n'exerce pas un effet d'oblitération plus puissant que celui que pourrait jouer la langue propre de l'écrivain (ici, le portugais). Revenant sur ce que nous avons dit aux premières lignes de cette étude, il semble bien que l'auteur coïncide éminemment dans les poèmes anglais, avec le traducteur intime, qui est peut-être celui qui relie les hétéronymes dans leur essence mieux encore que le créateur qui profère la langue d'origine. Les personnages fictifs ne sont pas comparables à des personnages romanesques simplement présents dans le texte : contrairement à ces derniers, dont la référence est l'auteur, ils deviennent, en vertu de leur nécessité expressive, les références de l'auteur lui-même. C'est désormais le personnage qui crée l'œuvre et non l'écrivain. Pessoa a-t-il créé Caeiro, Reis et Campos comme des masques capables de lui ouvrir les capacités créatrices correspondant à sa propre multiplicité, ou comme des fantômes symbolisant sa fuite perpétuelle devant lui-même ? Quoi qu'il en soit, dans les poèmes anglais, c'est l'auteur comme traducteur intime, qui assume finalement en personne (en tant que masque, si l'on se réfère au sens de persona) le rôle d'hétéronyme. La pluralité créatrice de Pessoa est, à mon avis, fort précisément exprimée par ces quelques lignes de Jean de Boschère : « Il est pénible d'être privé d'ubiquité, apanage de Dieu et de la gale, — d'appartenir pour toujours au même lieu circonscrit par ses propres découvertes, — de n'être pas le sorcier omnipotent de toutes les tribus du monde, — de ne pouvoir aimer qu'une seule femme quand il y a tant d'amour⁵. » Ajoutons, songeant au poète portugais : il est pénible de n'être qu'un seul poète quand on est plusieurs et de n'écrire que dans une seule langue quand on en parle deux.

*

* *

Il est remarquable que seuls les textes signés par les hétéronymes aient paru du vivant de Pessoa. Tous les autres poèmes portugais ont été publiés à titre posthume, à l'exception du recueil au ton nationaliste intitulé *Message*, paru en... Les poèmes anglais, quant à eux, ont tous paru du vivant de l'auteur. *Épithalame*, le premier des trois recueils anglais, paraît en 1913. On y découvre déjà le ton

⁵ J. DE BOSCHÈRE, *Dressé, actif, j'attends*, 1936 (sans nom d'éditeur), p. 43.

pseudo-élysabéthain, pseudo-shakespearien même, que Pessoa a voulu donner à ses poèmes anglais. Dans les 21 longs poèmes qui constituent cet ensemble, Pessoa renoue, assez spontanément, semble-t-il, avec un autre aspect du théâtre élysabéthain qui est l'impudeur naturelle dans l'expression. Elle est partout présente chez Shakespeare, où elle traduit une saisie concrète de la vie quotidienne et dépasse largement le domaine sexuel. C'est malheureusement ce dernier qui constitue l'inspiration principale d'*Épithalame*, poème composé, comme le veut l'étymologie, à l'occasion d'un mariage. Le *θαλαμος*, le lit nuptial, devient dans le poème de Pessoa un thème obsessionnel assez irritant. Mais ici comme ailleurs, il manifeste une étonnante maîtrise de la langue anglaise dans la composition poétique et atteint à une rare perfection d'image. J'en veux pour seule preuve les vers qui closent le septième poème :

Vois, elle est à demi parée
Car ses mains sont sans force pour fermer
Le blanc vêtement symbolique, et telle la trouvent
Ses servantes venues pour achever de la vêtir⁶.

Ce ton qui rappelle la simplicité homérique est fréquent chez Pessoa et donne sa force aux nombreux vers gnomiques qui parsèment l'œuvre. Armand Guibert⁷ cite un distique du genre, qui sert particulièrement bien notre propos

C'est l'amour qui est l'essentiel
Le sexe n'est qu'un accident.

Forme d'une rare concision mais exposée, comme toute poésie de sentence, à la sécheresse, à l'abstraction, à la banalité.

Ce ton dépouillé a trouvé son accomplissement dans *Antinoüs*, dans la série des *quatorze Épithaphes* et dans les 35 *Sonnets*, ces derniers constituant, à mon avis, une des plus belles réussites de la poésie métaphysique de Pessoa. Les 361 vers d'*Antinoüs* atteignent, pour leur part, à une rare perfection dans le genre antique

⁶ Traduit par nous.

⁷ *Op. cit., Ibid.*

auquel j'ai fait allusion il y a un instant. Le thème de ce long poème est connu des lecteurs de la quatrième partie des *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar. C'est le désespoir du maître du monde devant le corps inanimé d'Antinoüs, esclave favori de l'empereur, qui se noya dans le Nil près de Besa en 130 de notre ère et qui passait pour un adolescent d'une beauté idéale. Hadrien en fit un dieu et lui consacra des temples en plusieurs lieux de l'empire. Contrairement aux effusions sensuelles d'*Épithalame*, l'amour socratique de l'empereur pour son favori est traité dans *Antinoüs* avec autant de sobriété que de rigueur. Ce dépouillement dans l'expression signe le classicisme du morceau, qui se clôt sur une note d'une émouvante sobriété. Après des heures de lamentation, l'empereur terrassé médite en silence

Ses bras entouraient sa tête et
Gisaient sur la couche basse, étranges, insensibles.
Ses yeux fermés lui semblaient être ouverts et voir
Le sol nu, sombre, froid, triste et vide de sens.
Il ne percevait plus que la douleur du souffle.
Le vent surgit des ténèbres croissantes
Puis se tut ; une voix s'éteignit dans les cours inférieures
Et l'empereur dormit
Vinrent alors les dieux
Qui emportèrent quelque chose, aucun sens ne sait comment
sur d'indivisibles bras de puissance et de calme⁸.

Le ton d'*Antinoüs*, la mesure dans l'expression du désespoir, qui n'atteint à aucun paroxysme et qui transcende avec aisance les regrets qui s'adressent au seul corps, suggèrent que Pessoa ne recourut pas à l'anglais pour exprimer librement des thèmes passionnels qui lui auraient valu la réprobation du lecteur portugais s'il les avait traités dans sa propre langue. Même dans *Épithalame*, je l'ai dit, plus d'un passage s'impose par sa beauté rigoureuse. Il en va de même d'*Antinoüs* dans son ensemble. Les 35 *Sonnets* exigeraient une analyse détaillée à laquelle je ne puis me

⁸ Traduit par nous.

livrer dans le cadre de cet exposé. Les *Épithètes* ont le même ton. J'aimerais terminer sur les quatre premiers vers du neuvième sonnet :

Oh, être oisif épris d'oisiveté
Mais dans mon oisiveté je me hais moi-même.
Rêvant toujours d'action, dans la tension feinte
De l'action entrevue, ne jamais agir pour être.

Tel fut Pessoa , un être de contradiction, de rêverie constructive, de philosophie vécue et de sensualité transcendée dans un langage qui ne fut le sien que pour lui permettre aux yeux des autres comme à ses propres yeux, de passer inaperçu sans l'aide du travesti des hétéronymes.

Copyright © 1989 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Georges Thinès, *Les poèmes anglais de Fernando Pessoa* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1989. Disponible sur : < www.arlfb.be >