



fernando  
pessoa  

---

faust

CHRISTIAN BOURGOIS EDETEUR



BI

Œuvres de Fernando Pessoa  
publiées sous la direction de Robert Bréchon  
et Eduardo Prado Coelho

FAUST OU LE VERTIGE ONTOLOGIQUE

par Eduardo Lourenço

VI  
FAUST

Tragédie subjective

*traduite du portugais  
par Pierre Léglièse-Costa et André Velter*

*présentée par Eduardo Lourenço  
et Pierre Léglièse-Costa*

*Texte portugais inédit établi par  
Teresa Sobral Cunha*



cop. 1990

CHRISTIAN BOURGOIS ÉDITEUR

Œuvres de Fernando Pessoa  
publiées sous la direction de Robert Béchon  
et Eduardo Prado Coelho

ŒUVRES DE FERNANDO PESSOA

VI

- Tome I - I moço  
Tome II - II moço  
Tome III - III moço  
Tome IV - IV moço  
Tome V - V moço  
Tome VI - VI moço  
Tome VII - VII moço  
Tome VIII - VIII moço

Tous droits réservés



© Christian Bourgeois éditeur, 1990  
pour la traduction française

ISBN 2-267-00735-5



## FAUST OU LE VERTIGE ONTOLOGIQUE

par Eduardo Lourenço

Le froid du mystère emplit tout  
Parce que le mystère est tout et que  
tout cela est la vie.

*Faust* (acte IV)

Je ne sais rien... Tout cela n'est-il que  
phrases vaines

Ou vérités ?

Je ne sais pas... moi, je ne sais rien.

*Faust* (acte I)

Rien ne paraît plus difficile à expliquer, dans la perspective d'ensemble de Fernando Pessoa, en dépit de sa poétique de transmutation de tout texte étranger en élément de son identité imaginaire, que son désir de se mesurer avec un auteur comme Goethe, si différent de ce que nous supposons être Pessoa. Si une certaine parenté spirituelle, ou une communauté de langue, pouvait le pousser à s'appropriier, comme si c'était son bien, la poésie de Shakespeare, de Milton, de Keats, de Walt Whitman, ou la vision symboliste de Maeterlinck, en revanche, ce défi devait se révéler, par rapport à l'univers étranger de Goethe, un pari risqué. Dans sa volonté d'être une œuvre à la hauteur de l'ambition faustienne qu'il devait incarner, le poème dramatique *Faust* est un échec apparent, ou même objectif. Peut-être toute tentative de reprendre le mythe de Faust — et déjà celle de Goethe dut surmonter ce « handicap » originel — est-elle vouée à l'échec ? Ni Valéry, ni Butor, qui astucieusement pressentirent le piège, et tentèrent de le neutraliser, l'un par l'appropriation ludique de l'entreprise (« Mon *Faust* »),

l'autre par sa dissolution dans l'anonymat de la généralité (« Votre *Faust* »), n'ont échappé à ce destin. Ils se sont bornés à le contrôler et à le gérer. Fernando Pessoa, qui n'était pas encore l'auteur hétéronymique auquel nous le réduisons aujourd'hui, s'y est perdu romantiquement. Dans ce sens, *Faust* est son Waterloo, et ce n'est pas là qu'il a gagné des batailles que Napoléon n'a jamais rêvées, comme dirait Alvaro de Campos. Mais il ne les a pas véritablement perdues non plus. C'est l'étendue du désastre qui porte la marque faustienne de son entreprise, non seulement en tant qu'auteur d'une compétition perdue, mais en tant que miroir amplifié de son aventure poétique et spirituelle, conçue et réalisée, à la fois, comme élégie et épopée de l'Échec.

Sans évoquer une poétique des ruines qui ne fut la sienne que métaphoriquement, il s'exhale du champ de décombres, maintenant parcouru dans toute son étendue par la patience et l'intelligence de Teresa Sobral Cunha, une espèce de sortilège ténébreux, doucement atroce. Dans toute œuvre se cachent les débris sur lesquels elle naît. Le poème tronqué de Pessoa est une ruine à nu, sans envers, la scène ouverte d'un alchimiste, d'un Prospero qui n'a pas encore découvert la formule propre à imposer une harmonie, même fictive, à la démence pure de sa tentation d'être son propre maître. La théâtralisation qui structure toute l'œuvre de Pessoa se trouve ici neutralisée de l'intérieur par le fait paradoxal que la forme imposée à la « répétition » goethienne du conflit entre la connaissance et l'action doit être coulée dans le moule « théâtral ». Dans la mesure où cette théâtralisation suppose une forme achevée ou fermée sur elle-même, l'aventure dramatique de *Faust* était condamnée à l'avance. À supposer qu'elle eût été couronnée de succès, cette entreprise théâtrale serait alors l'exception de sa poétique ontologiquement opposée à toute fermeture. Ce que Pessoa dit à propos du *Livre de l'Intranquillité* : « fragments, fragments, fragments », s'applique à toute sa production. Même *Message* est une œuvre plus composite que composée. À vrai dire, ce qui doit surprendre quand on contemple cet étrange champ de ruines textuelles, ce n'est pas son inachèvement, après tout



naturel, son objective réalité d'objet littéraire troué. Ce qui est fascinant et tragique dans le *texte-Faust* c'est exactement l'inverse, et ce qui, seulement dans cette nouvelle version, nous saute aux yeux : la persévérance, l'effort titanique, la volonté de créer réellement un *objet littéraire* ayant un commencement, une suite et une fin, de la part d'un être qui concevait à peine des fins et jamais des commencements.

À la singulière aventure représentée par le corps à corps avec le mythe de *Faust* — qui est déjà de l'ordre de la *création* dans son essence — se superpose un deuxième défi qui prétend donner un corps, une existence à *l'écriture* dont l'enjeu se résume à la contestation des pouvoirs mêmes de l'écriture. Ce qui dans *le Marin* trouve une cohérence à travers la glose de l'onirisme inhérent à toute parole qui peut réitérer indéfiniment son élocution, devient impraticable dans la perspective « réaliste » de la dramaturgie du *Faust*. *Le Marin* est un voyage récurrent à travers des scènes imaginaires, ou pure imagination de scènes, espace d'une virtualité sensible. Avec *Faust* il s'agit d'une théâtralisation conceptuelle ; non pas de « théâtre d'idées » mais d'idées en cours de théâtralisation et condamnées d'avance à une existence virtuelle en tant que personnages. Cependant, il se trouve que dans ce drame sans théâtre, différent du théâtre sans drame qu'est *le Marin*, par le miracle de la pure poésie, l'abstraction reprend soudain une vie. Alors les idées-personnages, ou personnages-idées, deviennent le support des obsessions, des désirs, des terreurs, de la panique spirituelle et vitale du grand poète de l'« Ode à la Nuit », du convive sans ironie du *Mystère*, en somme, un *Faust* sans autre sphinx que lui-même. Le fragment et les débris reconstruisent le paysage aboli, et transfigurent le monde absent, l'Absolu énigmatique, en demeure humaine, noyée de tristesse et de mélancolie.

Noyée surtout dans un désespoir que n'atténue pas la lucidité avec laquelle il est énoncé, car il procède de la conscience aiguë de l'impossibilité de sa propre énonciation. Bien que décrite avec une pertinence digne des meilleures analyses phénoménologiques, l'Horreur de notre affrontement avec une Existence qui nous est impénétrable, énigme

que l'esprit ne peut résoudre, ni même concevoir, se révèle une horreur moins grande devant le fait brut d'exister. Toujours, chez Pessoa, la poésie est indistincte de la poétique. On peut même dire qu'elle est pure poétique, dans la mesure où elle ne se sépare jamais de la voix comme pure impuissance à dire ce qu'elle dit, d'une voix comme absence à elle-même, éternel écho d'une parole qui n'a jamais été prononcée, ou se fait seulement entendre comme parole trahie. Mais dans *Faust* ce statut de *la voix comme impuissance originelle* ne se limite pas à sa glose proprement poétique, celle qui, d'une certaine façon, à travers le jeu qu'elle institue, délimite le désespoir ontologique inscrit dans notre réalité de « parlant » d'autre chose que la Réalité ou la Vérité. Dans *Faust* il n'y a pas le moindre jeu, ou alors, le jeu propre à toute poésie — et pas seulement dans l'optique bien connue de Pessoa — se transforme en pure réitération de l'impossibilité de « parler », de parler réellement de toute chose, si par parler l'on entend, comme il est explicité dans un passage mémorable du *Livre de l'Intranquillité*, dire. Dire : emprisonner dans l'espace fictif d'un discours qui n'a pas d'autre référent que celui de la forme de ce même discours, en somme dans notre dialogue avec nous-mêmes, dans la mesure où nous lui conférons un minimum de sens. Qu'arrive-t-il quand le référent est l'Existence elle-même dont l'effet consiste à nous dépouiller de l'illusion d'être *existants* comme elle seule l'est ? Être conscient de l'existence et découvrir que « la conscience » est un vide originel, un maelström vertigineusement arrêté, quelque chose qui ne permettra jamais que notre parole dise réellement le monde mais fera qu'elle soit l'envie permanente de le « dire », revient au même. Tout *Faust* relève de l'exploration impossible ou vaine de ce *sentiment de vacuité ontologique* caractéristique de la conscience. Exiger de lui autre chose que ce que sciemment, *il ne peut donner*, c'est-à-dire, faire de *Faust* une nouvelle version de la volonté de déchiffrer l'Univers et de le dominer, c'est oublier non seulement le texte « faustien » de Pessoa, mais aussi le sous-titre de l'œuvre : *Tragédie subjective*. Contrairement aux *Faust* classiques, ceux de Marlowe et de Goethe, celui de



Pessoa n'est pas un personnage ni même un symbole abstrait d'un *drame du salut* (en termes classiques pour Marlowe, en termes modernes pour Goethe). Il n'est pas non plus un drame comme *Manfred* ou *Dom Juan* de Byron, dont il est plus proche, mais un drame de la pure *négativité*, si un tel dessein peut être mené à bien. Dans la mesure où celui-ci peut être accompli, *Faust* est son incarnation. Ainsi sa réalité poétique, perçue comme étant de l'ordre du « désastre » — relatif —, ne ferait que traduire dans la forme même le chant de l'impossibilité, de l'obturation ontologique absolue, le seul qui serait adéquat à notre condition humaine.

« Eppur si muove... » Ce chant noir, ce voyage imaginaire au sein des ténèbres que le poète essaie de nous faire partager, soit sous une forme statique, soit par l'imitation abstraite des drames classiques, n'est pas une simple réitération monotone d'une *idée métaphysique* en quête de voix et de sang. C'est la voix, le sang, l'existence humaine en train de se vivre, de penser à haute voix le soliloque d'une solitude ontologique dans les limites du pensable et du supportable. On pourrait même évoquer la folie, si Pessoa n'était pas conscient que celle-ci, une fois « dite », signalerait, par contraste, notre statut impossible de gens normaux, ce qui n'est jamais le cas. Cette « folie » dont la menace sérieuse semble avoir effrayé son adolescence, à l'époque même où *Faust* commence à prendre forme, n'est pas une réponse, même négative, pour échapper, à travers elle, au sentiment d'inexistence et d'absence de sens qui l'imprègne « physiquement ». Pessoa nous le fait comprendre dans un passage du poème :

*Pourquoi la folie est-elle  
Plus saine que son manque ?*

La « folie », la vraie, celle qui nous rend étrangers à nous-mêmes, est simple métaphore de *la folie consciente de vouloir penser l'impensable*. Par là, Pessoa vise l'existence ou, peut-être, le fait immédiat de la conscience comme conscience de la finitude. En somme, celui de la *Mort* comme