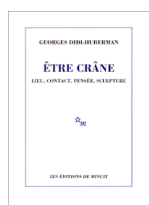


Être Faust. Anatomie de la pensée pessoenne

Julia Peslier



Georges Didi-Huberman, *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Fable du lieu », 2000, EAN 9782707317070.

Pour citer cet article

Julia Peslier, « Être Faust. Anatomie de la pensée pessoenne », *Acta fabula*, vol. 11, n° 4, « Acta par Fabula », Avril 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5650.php>, article mis en ligne le 31 Mars 2010, consulté le 24 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.5650

Être Faust. Anatomie de la pensée pessoenne

Julia Peslier

Pour des raisons de mise en page, les citations sont en français, et non en bilingue. Vous pouvez lire une [version complète](#) dans l'Atelier de Fabula.

« Ouvrez quelques crânes » ou comment lire le Faust pessoen

Il est ardu de pénétrer dans *Faust, Tragédie subjective*, pièce fragmentaire de Pessoa. Forêt ou constellation de pensées, la trame est forgée de manuscrits tracés d'une écriture souvent minuscule et rapide, au crayon à papier, et de plus rares tapuscrits inachevés, qui font de leur lent déchiffrement à la Bibliothèque nationale de Portugal une fragile quête du sens. Vers laissés en suspens, mot tremblant et douteux, scène suspendue en pleine tirade, rareté des indications scéniques, quelques ébauches de plan autour de trois Faust, tels sont les matériaux de l'œuvre. L'édition proposée par Teresa Sobral Cunha accroît sa lisibilité : transcrit, publié, réassemblé, le texte gagne en achèvement formel. Pourtant, sa difficulté demeure, car elle est, au fond, d'un autre genre. Faust, *qui est peut-être au milieu de sa vie*, traverse une bien étrange sorte de labyrinthe mental, ouvert.

Pour reprendre une métaphore chère à Pessoa, la lecture du Faust est un jeu de patience ; de même que Bernardo Soares aligne délicatement les cartes à jouer de sa pensée atmosphérique de Lisbonne dans *Le Livre de l'Intranquillité*, le philologue et le lecteur à leur tour apposent, texte à texte, les feuillets du Faust. L'ordre, le désordre des actes, des scènes, des dialogues, des *lamentos* fragmentaires de la pièce, sont dynamiques ; les indices dramaturgiques ajoutés par Pessoa renseignent, ils ne suffiront pas à combler la part de la lacune, pour celui qui veut s'y affronter. La philologie, si elle a horreur du vide, ne saura cette fois remplir jusqu'à plénitude l'œuvre des pensées faustiennes. Ne s'y sont pas trompés ceux qui montent la pièce pour la scène, pour des performances, et ce faisant, dérivent du Faust pessoen de nouveaux Faust signés de Pessoa. Étrange œuvre, qui s'engendre dans la généalogie d'une matrice inachevée. Il y aura, en quelque sorte, *des Faust nés du Faust* pessoen un *perpetuum mobile* de l'œuvre.

Son poème dramatique est d'une beauté aride et étrange, envoûtante. Œuvre solitaire et nocturne, où les voix mêlées de quelques autres se propagent — Lucifer, le Vieux, Vincent, Marie — avec des accents douloureux, à celle du héros. Des événements qui surviennent comme autant de flashes. Un assassinat, un acte

d'amour, une séparation amoureuse, une prière lancinante, des disciples éconduits, écartés. Une insomnie. Une tentative de suicide. Un voyage. Une orgie. L'ivresse. Un coup d'état. Un massacre. Un homme qui joue comme un enfant sur une marelle éphémère, peut-être tracée à la craie sur le sol. Une fête de jour saint pendant que Faust agonise. Une danse médiévale où les paysans rient gaiement, cheminant vers la mort en une ronde que le regard anatomique de Faust transforme en véritable danse Macabré.

Et puis, planant sur toute cette matière narrative et dramaturgique, une mélancolie tragique, profonde, sans rémission possible, une maladie de la pensée indéfiniment pensante, se retournant incessamment sur elle-même, tissant, trouant, recousant et usant à la trame les métaphores de la pensée en acte, impuissante à s'apaiser. *La tragédie subjective* livre la narration poétique d'une terrible tempête battant sous un crâne, puissante migraine faisant refluer le sang jusqu'aux parois de la boîte crânienne dans un mouvement de marée montante, celui des pensées nombreuses, qu'on ressasse, répète, rumine, maudit.

Empruntant l'image d'un somptueux champ de bataille philologique — un texte défait, lacunaire, ruiné, Eduardo Lourenço parlera du *désastre* de la tragédie:

Fernando Pessoa, qui n'était pas encore l'auteur hétéronymique auquel nous le réduisons aujourd'hui, s'y est perdu romantiquement [*ai naufragou, romanticamente, com alma e bens*]. 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 [*a extensão do desastre*] qui porte la marque faustienne de son entreprise, non seulement en tant qu'auteur d'une compétition perdue [*uma competição imaginária perdida*], mais en tant que miroir amplifié de son aventure poétique et spirituelle, conçue et réalisée, à la fois comme élogie et épopée de l'Échec [*epopeia do Desastre*].¹

La difficulté se fonde en ce lieu même, où philologie et tragédie se confondent en un seul mot — ce *désastre* pour Lourenço, liant organiquement, par une homologie spectaculaire (*Waterloo*), le projet et la performance que le lecteur s'apprête à découvrir.

Pour lire Faust comme une effectuation du *Faust I et II* de Goethe, une continuation au XX^e siècle des grands chantiers de Goethe où l'on aurait quitté de bon pied le site romantique et sa poétique de la ruine, même métaphorique comme le rappelle Eduardo Lourenço, il fallait donc trouver d'autres balises pour raviver le texte dans sa modernité constitutive — la première guerre mondiale et les décennies qui

¹ Eduardo Lourenço, « Faust ou le Vertige ontologique », dans Fernando Pessoa, *Faust, Tragédie subjective*, traduit du portugais par Pierre Légli-Costa et André Velter, Christian Bourgois Editeur, 1990 p. 8 ; *Fausto, tragedia subjectiva*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 11.

suivirent, la situation géopolitique du Portugal à l'heure où « L'Europe est un géant reposant sur les coudes », elle qui « fixe, regard de sphinge, regard fatal, / l'Occident, futur du passé. / Son visage au regard fixe est le Portugal. »² Il y avait l'héritage de Goethe et les maints Faust de la bibliothèque européenne au XX^e siècle, rassemblés par le projet d'établir une cartographie de la pensée faustienne. Avec lui, se ravivait une *mémoire que la littérature a d'elle même* (T. Samoyault), lorsqu'elle fragmente les savoirs, extrait des figures, des motifs ou des actes de ses précédents, fait entrer en variation la pensée et la citation, la part de l'autre. Il y avait les arts de mémoire déployés par France Yates et Mary Carruthers à reterritorialiser en littérature, ce que la forme de la cartographie doublée de celle de la dramaturgie rendaient non seulement possible mais plus encore efficace. Les lieux de la pensée faustienne, du savoir au monde, du langage à sa critique, de la science à l'éthique, de la société des hommes à l'amour, émergeaient alors comme scènes faustiennes dans la tragédie subjective de Pessoa. Il y avait aussi la microlecture, l'herméneutique fondée sur le fragment, la pensée, réévaluée par l'art du détail de Daniel Arasse, qui apprend à penser le tout depuis l'infiniment petit, le cadrage d'un fragment, le changement d'échelle, le dire de l'œuvre.

Et puis il y avait cet ouvrage bref de Georges Didi-Huberman — *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, publié en 2000 chez Minuit, de la série des Fables du lieu, qui traçait un itinéraire, de Dürer à Penone, aux côtés de Vinci, dans la collection de crânes et de leurs illustres regardeurs — anatomiste, médecin, peintre, encyclopédiste, philosophe, sculpteur ou plasticien. Dans cette réunion entre l'essayiste et le poète portugais, on approchait, à l'échelle du globe crânien, de ses pensées constitutives et des métaphores pour rendre leur performance, le geste de Foucault dans *Naissance de la clinique*, pour les arts plastiques et le poème : « Il est question dans ce livre de l'espace, du langage et de la mort ; il est question du regard³. » Peut-être aussi, en focalisant sur le Faust pessoen, un certain mode pour le poème de redonner au spectacle de la pensée sa dimension infernale, c'est-à-dire avec la *tierza rima* de Dante, au-delà même de l'héritage goethéen et du méphistophélique métier à tisser des pensées, la *Gedankenfabrik* du Faust I⁴.

Mettant en scène le Faust malade de la pensée, Pessoa renoue poétiquement avec le geste de Dante, initie l'effort anatomique et clinique décomposé par Foucault, ouvrant le crâne afin d'en donner à lire les naissances profuses, les infinies circonvolutions, les ellipses de l'aveuglement comme les éblouissements en éclipses face au savoir soudain nommé, les agonies soudaines, quelque chose comme :

² Fernando Pessoa, *Message*, Blason, 1. Les Champs, « Champ des châteaux », traduction de Maria Antónia Camara Manuel, Michel Chandeigne et Patrick Quillier (1988) révisée en 2001, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1245.

³ Michel Foucault, *Naissance de la clinique* (Préface), PUF/Quadrige, 1963, p. V.

⁴ Goethe, *Faust*, Erster und zweiter Teil, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, p. 57-58; *Faust I et II*, tr. J. Malaplate, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 1984, p. 86-87 : « Car notre machine à penser / Est comme un métier où l'on tisse »

Le moment où le mal, la contre-nature, la mort, bref, tout le fond noir de la maladie vient au jour, c'est-à-dire tout à la fois s'éclaire et se supprime comme nuit, dans l'espace profond, visible et solide, fermé, mais accessible, du corps humain.⁵

Scruter des crânes – le lexique de la pensée

Premier parcours, de Didi-Huberman, repartant de Vinci, de Vésale, de Richer, de Rembrandt et de Dürer vers Faust, Tragédie subjective de Pessoa. Foucault le regard clinique, anatomique.

Itinéraire des « être crâne » — Au départ de son itinéraire, Georges Didi-Huberman place la précaution de langage, chère à l'anatomiste, face à l'objet de ses pensées :

Afin, peut-être, de ne pas se sentir trop obstinément regardé par les orbites creuses du crâne humain posé en face de lui, l'homme de la science des corps – l'anatomiste – préfère toujours, c'est bien connu, parler de *boîte* crânienne.

(Georges Didi-Huberman, *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Éditions de Minuit, « Fable du lieu », 2000, p. 9)

Attirant notre regard sur ce que le langage voile avec prudence ou pudeur, il donne consistance à un possible mystère. Il repart ici de la définition donnée par Richer, boîte crânienne ou « ce dont le crâne est l'écrin, à savoir l'encéphale, notre organe de la pensée ». Et met en œuvre son propre programme :

Mais si le crâne est une boîte, ce sera une boîte de Pandore : l'ouvrir véritablement revient à laisser échapper tous les « beaux maux », toutes les inquiétudes d'une pensée qui se retourne sur son propre destin, ses propres replis, son propre *lieu*. Ouvrir cette boîte, c'est prendre le risque d'y plonger, d'y perdre la tête, d'en être, comme de l'intérieur, dévoré. (p. 11)

En prendre le pli, ce sera retourner au tourment d'enfer vécu par Ugolino – ronger et mâcher le crâne depuis la nuque jusqu'à l'os. Manduquer la pensée, l'articuler, la mastiquer comme on rumine le savoir, tâcher d'y porter le regard, bref, y voir clair.

Or Faust est la figure dramatique de l'inquiétude. Pour le dire familièrement, il est celui qui toujours mouronne... *Mouron*, en botanique, une plante herbacée annuelle qu'il est toxique de mâchonner. Telle serait l'espèce de la pensée. C'est aussi le terme figuré pour évoquer la chevelure — dans l'argot populaire, *se faire du mouron*, ce serait comme *se faire des cheveux, du souci*, autre fleur de l'inquiétude à en lire Verlaine⁶, c'est-à-dire perdre le mouron poussé sur sa tête, devenir un crâne chauve, sous l'épreuve accélérée du vieillissement que constitue l'inquiétude. Chez

⁵ Gilles Deleuze, *Naissance de la clinique*, op. cit., p. 199.

⁶ Voir Paul Verlaine, « Révérence Parler. Autre (III) », dans *Parallèlement*, précédé de *Jadis et Naguère*, éditions Messéin, « Livre de poche », n°1154, 1889 : « La cour se fleurit de souci/Comme le front/De tous ceux-ci/Qui vont en rond/En flageolant sur leur fémur/Débilité/Le long du mur/Fou de clarté.

Goethe, dès la première didascalie du *Faust I*, comme celle du *Faust II*, il est dit *unruhig* — il est privé de la tranquillité et de la paix nécessaire au bonheur humain, lui Faustus qui en latin, jadis, nommait l'heureux et le favorisé des Dieux. Valéry, Pessoa, Boulgakov, Mann et d'autres encore s'en souviendront. Le *Faust* de Pessoa se placera au plus près de cet adjectif qualificatif, déployant un vaste champ de l'inquiétude à l'intérieur de la langue portugaise — *desassossego*, *atormentado*, touché de *intranquilidade*, plongé « *no erro eterno* » (173) « *numa inquietação indefinida* » (178), « *a mente/atormentada de febrilidades* » (178). Ses demeures de pensée sont dites *ânsia*, *duvido*, *pavor*, *terror*, *febre*, *aflito*, *consciência* et *loucura* mêlées. Charge à la nôtre de l'accueillir à son tour dans toutes ses extensions.

Chez Georges Didi-Huberman, neuf figures sont rendues disponibles pour comprendre l'*être crâne* comme *lieu*, *contact*, *pensée*, *sculpture* : neuf manières d'être qui seront autant d'aîtres pour ces figures de crâne, neuf demeures de l'être, neuf lieux de devenir, qui composent une étrange nef où la pensée voyage, vagabonde, paysage de mémoire qui sera reconfigurable en Faust, étranagement. Il y a dans ce parcours une somme possible des *Être crâne* dont la formule serait une addition de type : quatre + quatre + un = neuf (Être). Nous parcourons d'abord les quatre premiers — *Être boîte*, *être oignon*, *être escargot*, *être aître*, comme l'opération du regard : *Scruter*. Ils sont comme les prolégomènes nécessaires à l'élucidation du travail du sculpteur Giuseppe Penone. Puis nous traverserons les quatre suivants, où Georges Didi-Huberman commence à penser avec lui le parcours de l'*être crâne* — *être fleuve*, *être fouille*, *être fossile*, *être feuille* sous l'égide du verbe opératoire *Sculpter*. La dernière demeure, l'*être lieu*, ouvrira sur d'autres figures pessoennes d'un *être crâne* reconfigurés en littérature.

Être boîte — *Être boîte*, partant de Richer, c'est apprendre à voir le coffre, l'écrin, le dehors académique des « formes présentables » et esthétique du lieu même de la pensée, fait de secrets replis, ou le commencement de la fable des crânes. La boîte est ce qui enferme la matière organique, on songe à l'autre métaphore de Mandelstam de la « cornue carcérale », à propos de la ballade d'Ugolino⁷. Si l'*être-boîte* provient du traité d'anatomie par Richer et en apparaît comme la définition la plus canonique, il deviendra un *être-sac* de la pensée, sous la plume des traducteurs français de Pessoa, Pierre Légglise-Costa et André Velter. Ils rendent là le terme portugais, *conteúdo* (la teneur, le contenu) comme ce qui emprisonne, contient, renferme, enclôt les pensées, mais plus encore assèche et étouffe le cerveau — on se souviendra avec Robert Burton, dans *l'Anatomie de la mélancolie* (1621), que l'étude est une cause majeure de ce mal⁸ :

le métaphysique

⁷ Ossip Mandelstam, *Entretien sur Dante*, traduit du russe par Jean-Claude Schneider, Genève, La Dogana, 2002, p. 67.

Et hideux sac de la pensée

(Pessoa, *Faust*, *op. cit.*, p. 48)

Pour Georges Didi Huberman, *l'être boîte* inaugure un programme de la connaissance : ce que la boîte dérobe à nos regards, c'est bien de là qu'il s'agira de repartir.

Être oignon – *L'être-oignon* découle des dessins et des notes de Vinci, d'une fascination essentielle pour dévoiler et regarder les choses de leur intérieur même, visant « à mieux saisir l'ensemble »⁹, le dedans et le dehors du crâne pour en donner une juste représentation :

Léonard aime s'approcher, voire pénétrer dans l'objet de ses curiosités. Ce qui le fascine d'abord, dans le crâne humain, c'est ce qu'il nomme son « côté interne » ; c'est la « cavité des orbites », avec sa « profondeur » dissimulée ; c'est, en général, tous les « trous visibles » et ceux qui se voient moins comme ces canaux par où, selon lui, les larmes remontent directement du cœur jusque vers les yeux. (p. 15)

Commentant le lexique que Vinci emprunte dans un texte intitulé « Crâne », Georges Didi-Huberman observe comment, en quelque sorte, pour lui, « le dehors n'est qu'une mue du dedans. » Avec Vinci, on quitte l'académisme des « formes présentables ». Il met le doigt sur le système de contact des couches superposées, entre le crâne comme boîte, et les membranes, les humeurs, les tissus, le cerveau enfin qui sont révélés par la coupe fendue (comme l'oignon que l'on tranche en deux dévoile son système de couches superposées). Loin de la figure de la boîte, l'oignon s'impose comme analogie, au-delà même de son approximation — Georges Didi-Huberman montre comment le recadage des dessins visera à faire « tomber la trivialité — le côté "cuisine" – de cette mise en rapport. » (p. 18)

Pessoa retrouve une telle idée, par laquelle il donne corps à l'horreur de la mort comme pensée qui hante son cerveau. La chair, l'âme, le corps, la brume, enfin la peau sont littéralement retournés, épluchés dans la progression du discours afin de mettre en contact l'abstraction de la mort et la sensation de son horreur. Le texte se clôt sur le couple *tona intelectual* difficilement traduisible, mais qui quitte l'idée du contenant, pour celui de la contiguïté entre corps et esprit (l'enveloppe). Le terme

⁸ Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, (Première partition, section 2, membre 3, subdivision 15 : « Amour de l'érudition ou abus d'étude. Avec une digression sur la misère des hommes de lettres et la raison de la mélancolie des muses »), traduit de l'anglais par Bernard Hoepffner et Catherine Goffaux, José Corti, 2000, p. 509-549 : « Leonhart Fuchs, Felix Platter et Hercule de Saxe mentionnent *le délire maniaque particulier que provoque l'abus d'étude*. Selon Fernel, l'étude, la contemplation et la méditation permanentes sont une cause spécifique de folie. (...)» p. 509 ; « la deuxième raison est la contemplation, *laquelle assèche le cerveau et chasse la chaleur naturelle* (...) » p. 511.

⁹ Léonard de Vinci, « Anatomie. (Crâne) », dans *Carnets*, T. I, traduit de l'anglais et de l'italien par Louise Servicen, Gallimard, « Tel », 1942, p. 165.

portugais *tona*, issu du celtique, dit ainsi la superficie, l'écorce tendre de l'orange, voire la pellicule fine, et entre dans l'expression à fleur de peau (*à tona*) :

Non. Ce n'est pas dans mon âme que le tocsin
Sonne l'alarme à l'idée de ce que je deviendrai.
Et mon âme c'est la chair qui hurle

Son horreur de la mort, hurle cela, charnellement

Hurle cela sans conscience ni à-propos,
Hurle cela sans autre raison que la peur,
C'est une épouvante qui fait corps, une épouvante froide
Comme la brume une épouvante qui émerge du fond de moi
Jusqu'à la surface de mon intelligence.

(Pessoa, *ibid.*, p. 51)

Dans cet effort de scruter les crânes, Vinci comme Pessoa insistent sur l'organe de la vue : Vinci par ses commentaires anatomiques qui retourne à l'œil et à l'orbite comme référence et comparant¹⁰, Pessoa, qui dote Faust d'un dangereux savoir clinique, lui qui était déjà chez Goethe une figure du médecin, un guérisseur par erreur de la peste. De sa volonté haineuse d'en démêler avec l'autre, face à des pensées et des émotions de joie qu'il ne parvient pas à déchiffrer, il veut, de son seul regard, brûler l'enveloppe charnelle et lire au travers des corps le labour de la mort :

Ah, Haine, que toi au moins me rendes gai !

Montre-moi la mort qui tous les ronge,
Mets devant mes yeux les vers qui déjà

Travaillent leur corps !

(Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 47)

Tout au long du parcours, Georges Didi-Huberman multiplie à son tour une iconographie des êtres crânes, redoublant le geste de la pensée par celui du regard : planche anatomique de Richer et de Vésale, dessins et manuscrit de Vinci, gravures et peinture de Dürer, photographies des dispositifs et des œuvres de Penone. C'est ainsi également qu'apparaît, dans *l'être oignon*, « une image de

¹⁰ Léonard de Vinci, *op. cit.*, p. 165 : « Dans la cavité du dessus est caché l'œil, l'instrument de la vue, et dans celle du dessous, l'humeur qui nourrit les racines des dents. / La cavité de l'os de la joue ressemble, par sa profondeur comme sa largeur, à l'orbite qui enchâsse l'œil ; sa capacité présente avec elle de nombreuses similitudes (...) »

prédilection pour le géomètre, pour le philosophe et pour l'artiste. Dans l'oignon, en effet, l'écorce est le noyau : plus de hiérarchie possible, désormais, entre le centre et la périphérie. » (p. 159)

Être escargot — L'*être escargot* signale une nouvelle métamorphose par l'image, une autre géométrie des crânes, que le travail de métaphorisation pessoen renouvellera au plan iconographique. Il décrit le travail de Dürer et la méthode du transférant selon « la ligne en escargot » qui déplace le point de vue comme dans la construction d'une spirale (le dessin d'une coquille). Comme le montre Georges Didi-Huberman, par un anthropomorphisme creusé, on renverse le crâne et l'on met en œuvre des lieux visuels, on creuse pour voir autrement. Une étrange physique des crânes, selon un procédé de vases communicants, se dessine ici :

Sa représentation de saint Jérôme développe un puissant trajet – mais ô combien paradoxal, réversif – entre un crâne vivant, encore plein de sa pensée en acte, et une tête de mort dont les sombres cavités s'exhibent au premier plan du tableau. Devant nous, la main gauche du penseur est ainsi posée sur l'*objet de sa pensée* : cela s'appelle crâne, vanité humaine réduite à une coquille d'escargot vide, échappée d'âme. Au second plan, dans la géométrie d'une courbe (épaule gauche) et d'une contre-courbe (bras droit), la main du penseur est posée sur le *lieu de sa pensée* : cela s'appelle encore crâne, tempe soucieuse, questions ontologiques, recherche de Dieu – errante dans ce que les théologiens, depuis Augustin, nomment la « région de la dissemblance » et, finalement, mélancolie. (p. 30-31)

Pour le Faust pessoen, l'*être escargot* rejoint la figure de la psyché de l'*être escalier*, à mi-chemin entre les échelles célestes¹¹ et l'*axis mundi* qui imageraient la verticalité du Mystère du monde, dans une pensée notamment alchimiste. Dans l'un des textes les plus émouvants de cette série d'escaliers, il s'agit de toucher le mystère du monde, par définition intangible, transcendant¹². La subtilité de cette image pessoenne consiste à déployer la fiction spiraliforme de l'escalier comme une marelle imaginaire tracée à même le sol — plane, elle figure néanmoins un élan vers le haut, une verticalité de l'effort de la pensée :

Du mystère... Et bien que sans l'atteindre

Je m'approcherais au moins de lui...

Comme un enfant qui feint de gravir

Les marches qu'il a dessinées par terre.

¹¹ Voir l'essai de Christian Heck, *L'Échelle céleste dans l'art du Moyen Âge, une histoire de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, « Champs Flammarion », 1997.

¹² Notons que le terme « transcendant » revient très régulièrement dans le *Faust* pessoen, quoiqu'il disparaisse quelque peu dans la traduction française, où il est effacé par le mot « métaphysique ».

(Pessoa, *ibid.*, p. 38 ; Une omission dans la traduction française : « Não fosse tudo... um »)

Pessoa procède à un tel déplacement, efficient par la syntaxe même sur la vision du lecteur : du mystère sur lequel s'ouvre et autour duquel s'enroule la phrase, de son caractère inatteignable, du sujet « *eu* » qui est comme introduit par la fonction mathématique de la limite (sur le mode : « au moins je pourrais l'approcher de plus en plus près »), on rentre dans un tout autre champ par la comparaison, qui introduit la fiction de l'enfant qui feint de gravir un escalier. La feintise est double : il a façonné des marches sur la terre (projection d'un espace vers un plan), puis il feint de les gravir (*subir*, monter), c'est-à-dire qu'il redonne par l'illusion de son corps mouvant la dimension de l'espace, comme s'il rentrait littéralement dans la projection de son dessin. Par cette image remarquablement efficace et singulière, Pessoa transforme l'escargot de papier imaginé par Dürer en escalier de fiction afin de donner à voir quelque chose du cerveau, du tourbillon des pensées. Ce qu'il redécouvre par cheminement, c'est la figure bien connue de l'escalier au cœur de l'expression de la spiritualité. On songe par exemple au *Philosophe en méditation* de Rembrandt, où l'intimité de sa méditation (sa complexité, son élégance qui ne part de nulle part et ouvre sur on ne sait où) est magnifiquement sublimée et extériorisée (elle est spectacle) par l'escalier du premier plan, inscrit dans la rondeur d'une conque. Murnau, à son tour, dans son *Faust* de 1926, renoue avec la figure de l'escalier de la psyché. Gretchen, accablée par ses crimes, erre dans la demeure vide : la lumière chaleureuse du jour, le foyer réconfortant à droite et à gauche du tableau de Rembrandt sont remplacés par deux portes closes, qui ouvrent sur des chambres peuplées de fantômes — hantées par la scène des crimes.

Être aître — L'*être aître*, c'est Kant appuyé par Dürer, une catégorie inventive proposée par Georges Didi-Huberman où les aîtres crâniens sont les demeures de l'être, où l'on est en contact avec l'état naissant de la pensée, dans une conjonction entre la pensée des philosophes, des artistes et des anatomistes, « là où la fouille anatomique » ressemble à s'y méprendre à une « carte de cruauté (comme on dirait la carte du Tendre) du crâne¹³ ». Ici le crâne est pensé comme lieu ouvert, comme « parvis extérieur », selon l'étymologie latine de l'être, *extera* (p. 35), dans une définition élargie de l'aître, jusqu'au maëlstrom intime :

convoquer le mot anachronique d'*aître*, qui a la particularité phonétique, en français, de retourner une notion du *lieu* sur une question d'*être*. Ce mot a d'abord signifié un *lieu ouvert*, un porche, un passage, un parvis extérieur (l'étymologie invoque le latin *extera*) ; il

¹³ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 34. Qu'on songe ici au commentaire du Chant XXXII de l'Enfer par Mandeshtam, cette « délectation anatomique », sur cette *carte de cruauté* qui dans le poème de Dante associe la parole à la morsure – *parler* et *manger* comme rapport à l'articulation et plus encore pour Ugolino à la rumination : « *Et comme on mange du pain quand on a faim, celui du haut planta ses dents sur le second, là où le cerveau se joint à la nuque. / La ve il cervel s'aggiunge colla nuca...* »

s'emploie également pour désigner un terrain libre servant de charnier ou de cimetière ; il s'utilise aussi pour nommer la disposition interne des diverses parties d'une habitation, il a fini par désigner l'intimité d'un être, son *for intérieur*, l'abysse même de sa pensée. Lorsque Henri Maldiney parle des « aîtres de la langue » et des « demeures de la pensée », c'est à la singularité d'un « état naissant » de la langue, de la pensée, qu'il fait d'abord référence – cette singularité que disent chaque fois le poème, l'œuvre d'art.

(p. 35 à 40, pages fondées sur l'article « aître » du TLF et sur H. Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975)

Pessoa travaille avec acharnement à cette extériorisation dans la Tragédie subjective, et notamment par le jeu d'une métaphorisation continue. Une simple phrase, aussi brève qu'un aphorisme, condense cet effort de renversement, où l'âme devient lieu ouvert, dedans que l'on contemple comme dehors, en un geste analogue à celui par lequel on retournerait une peau :

J'ai mis mon âme à l'extérieur de moi.

(Pessoa, *ibid.*, p. 49)

Sculpter des crânes — l'état naissant de la pensée.

C'est en ce point arrivé que l'on découvre l'œuvre de Penone, comme être-crâne, comme sculpture de la pensée déclinée par de nouvelles opérations. Transposées ou appliquées chez Pessoa, on pourra évoquer d'un processus d'anamorphose des figures de pensée, chacune muant et versant dans l'autre sous la plasticité de son verbe et de ses variations poétiques, définitoires, métaphoriques, plasticité qui fait écho à la convertibilité ou mutabilité de la matière poétique proposée par Ossip Mandesltam commentant Dante.

Être fleuve — L'être fleuve commence avec l'œuvre *Essere fiume* de Giuseppe Penone, présenté « manifestement [...] comme un sculpteur d'aîtres — questions de lieux et d'êtres posées, sculptées en même temps ». (p. 41) Il s'agit pour lui de penser la pensée dans l'œuvre de sculpture comme *natura naturans*, comme *sculptura sculpens*, c'est-à-dire comme « une sculpture qui, sans relâche, pose la question de son déploiement comme de son état naissant. » (p. 43) Son goût des verbes, comme opération et comme matériau pour dire l'œuvre, devient dès lors une clé de signification :

Il est significatif que Penone, dans sa façon d'écrire et de parler de la sculpture, préfère toujours les formes verbales aux formes substantives. Il est significatif qu'une sculpture de Penone puisse avoir un verbe pour titre — verbe à l'infinitif, donc infiniment continué, exprimant peut-être un vœu sans fin, si ce n'est un impératif catégorique. Ainsi du verbe « être » : l'œuvre intitulée *Essere fiume* (« Être fleuve ») se donne à contempler comme une sculpture qui, justement, déploie en toute rigueur la différence de l'objet et de l'être, de l'espace et de l'aître. (p. 42)

Rapportée à Pessoa, cette lecture de Georges Didi-Huberman appliquée au travail de Penone attire notre attention sur la formation même des pensées comme le spectacle des fantômes qui hantent la performance du Faust dans sa tragédie subjective :

Rêves inclus en d'autres rêves,

Involutions du rêve,

Les pensées sont terribles

Quand on veut les approfondir.

Et les cœurs deviennent

Si maussades et si tristes,

Quand ils se sentent en train de devenir ce qu'ils pensent.

Illusions ancrées en d'autres illusions

Qui tourmentent l'incroyance ;

Incroyance et croyance qui sont toutes deux des visions,

Toutes deux, des rêves ; toutes deux, des croyances.

(Pessoa, *ibid.*, p. 66-67)

Le portugais gagne en précision dans cet engendrement de pensées, qui déploie les circonvolutions en spirales de l'escalier (« les involutions du rêves »). Les cœurs « se sentent sentir penser » (« se sentem sentir pensar »), incroyance et croyance (« *descrenças e crenças* ») sont des actes et passent donc du statut de nom à celui de verbe (« São sonhar, são crer », « elles sont rêver, elles sont croire »). Le texte au présent cueille le devenir dans la syntaxe : par les verbes pris pour des noms, par celui du « devenir » (*ficar*) où la plasticité des cœurs fait qu'ils se transforment en ce qu'ils produisent de chimères, par le participe présent significatif (*atormentando*, tourmentant) et qui rend vertigineux le processus décrit. Le texte s'engendre lui-même par dérivation, se sculptant dans ses familles de termes (*pensamento* et *pensar*, *crer* et *descrever*, *crenças* et *descrenças*), dans ses voisinages sémantiques (*ilusões*, *sonhos*, *visões*, *crenças*) dans ses génitifs aussi (« *ilusões dentro d'ilusões* »). Ailleurs, il attaque chaque fragment non plus par le substantif au pluriel

pensamentos, mais par le verbe *pensar*, ou son infinitif substantivé *o pensar*. On pense de nouveau à ces pages d'Ossip Mandelstam :

Chez Dante, la forme n'est pas unique, elle est nombreuse. Chaque forme en secrète une autre, et toutes demeurent en général irréductibles.

Il dit lui-même :

Io premerei di moi concetto il suco

« J'exprimerais le suc de mon imagination, de ma pensée » — c'est-à-dire que la forme, il l'imagine comme une sécrétion, non comme une enveloppe.

Ainsi conçue, même si cela peut paraître étrange, la forme est sécrétée lorsqu'on presse le contenu-idée, qui lui sert, en quelque sorte de vêtement. Telle est, précisément, la conception de Dante.

Mais on ne peut extraire quelque chose par pressurage que d'une éponge ou d'un linge mouillé. Même en pressant l'idée jusqu'à en faire un tortillon, nous n'en exprimerons aucune forme, si elle n'est pas déjà elle-même une forme. autrement dit : toute création de forme, en poésie, suppose aussi bien les séries, les périodes ou les suites de formes sonores, que les unités de sens articulées une à une. (p. 33)

Être fouille — *L'être fouille* entre en résonance avec *l'être fleuve*. Il prolonge son geste de la *sculptura sculpens* en l'originant dans la question de la mémoire. Penone interroge la façon dont la sculpture « prend alors valeur d'une anamnèse matérielle, anamnèse en acte, en pierre, en temps présent » (p. 50), cherchant à la faire tenir et venir d'un passé qu'elle produirait d'ailleurs. « Faire une sculpture ? C'est donc, pour Penone, faire une *fouille* » (p. 51) remarque alors Georges Didi-Huberman, citant les propos du sculpteur à l'appui :

Nous descendrons dans le cerveau par le puis vertigineux qui nous porte à diverses profondeurs ; à chaque arrêt des galeries conduisent, par le raisonnement, à l'excavation d'idées ; une fois mises à jour elles sont amenées à la surface ; et plus le cerveau est riche en sédiments de mémoires, plus il y a de galeries, plus il y a d'arrêts, plus il y a d'excavations (*fronti di scavo*) (p. 53)

Pour penser cette manière dont le *modelage* est conçu comme *moulage* chez Penone, Georges Didi-Huberman rappelle au passage ceci :

Si nous sommes bien familiarisés avec l'idée, ou l'image vague, idéalisée, que notre « lieu de naissance » a été le ventre de notre mère. Mais il est plus difficile de nous familiariser avec le présent d'une telle situation : difficile de regarder, chaque matin dans le miroir, notre propre crâne comme le moulage – l'empreinte durcie par nos propres ans – du détroit génital de maman. (p. 50)

Rapportée à Faust comme figure de la pensée, la remarque fait sourire parce qu'elle fait signe vers une remarquable lacune de la figure: s'il y eût les Mères chez Goethe, lieu où même Méphistophélès craint (ou feint de craindre) de s'aventurer, on en sait bien peu sur celle des Faust. Mann fait ici figure d'exception dans son *Doktor Faustus*, où le zélé biographe Serenus Zeitblom brosse le portrait de madame Leverkuhn, la « chère mère d'Adrian ».

Pour la sculpture, ce sont les matériaux qui la dotent de sa mémoire. Pour la littérature, c'est la citation, ces fragments de pensée qui ont déjà vécu dans la mémoire de l'écrivain, dans celle du lecteur. Voici, par extraction de la tragédie subjective, trois fragments, qui procèdent de tels processus : l'un philosophique et comme géologique, l'autre onirique, le dernier, poétique. Le premier est un écho lointain de l'allégorie de la caverne de Platon :

Comment

Tout ce qui vit au soleil de l'existence

Et veut un soleil qui brille sans nuages

Peut-il être par les nuages obscurcis

Ou – vit à la lumière

Sans aucune idée de ce qu'est l'obscurité

Des cavernes de l'âme, en plein oubli

De la lumière et de la vie, là où l'existence intime

Prend une autre forme, un autre être et un autre

(Pessoa, *op. cit.*, p. 41. *La phrase est laissée inachevée par Pessoa, d'où l'espace blanc*)

Le second, parmi d'autres possibles, est mémoire du songe de Calderón :

Il suffit que la vie soit brève et transitoire

Pour être un songe.

(Pessoa, *ibid.*, p. 50)

Le dernier redouble le fameux vers du poème « El Desdichado » par Nerval — « Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé » :

Je suis le Singulier, l'Exclu, le Ténébreux !

(Pessoa, *ibid.*, p. 47)

La traduction française qui privilégie l'adjectif « ténébreux » rend plus sensible encore pour nous cet écho de Nerval, lors même que son propre alexandrin a pu être traduit en portugais par le qualificatif *tenebroso* et non celui de *negro* : « Eu Sou o Tenebroso, — o Viúvo, — o Inconsolado ». Or *negro*, c'est également l'adjectif que Pessoa attribuera au Faust Noir (*Fausto Negro*), épisode de la tragédie qui a pour sous-titre Prologue en Enfer (*Prólogo no Inferno*)¹⁴.

Nous l'avions évoqué plus haut, mais ceci pour forcer le trait : chez Pessoa, la réflexion sur le ressassement des pensées n'est pas qu'une simple énumération de métaphores organiques, minérales, techniques, hétéroclites, mais bien davantage une bibliothèque miniature, faite de petits éclats de grandes œuvres et dont il rumine une certaine, lointaine, mais effective rumeur. Si l'on ne voit pas son Faust perclus de rhumatismes au cabinet d'étude, c'est avant tout parce que cet atelier est *cosa mentale*, mémoire de mémoire, anthologies disséminées dans des métaphores extraites des classiques qu'il a lus. Deux fragments le signifient, parmi d'autres, mélancoliques échos du Faust goethéen et du poème « Brise marine » de Mallarmé — « La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres » — qui déjà abordait ce thème :

30 - 33

J'ai lu vaguement, de façon inerte et songeuse, j'ai lu

Comprenant plus que ce que recelait

La phrase

J'ai fermé les livres en tremblant et senti

Que montait du verso de la conscience

Une noirceur transcendant l'horreur

Depuis lors, la constante permanence

Du mystère en mon âme ne me laisse plus

¹⁴ Tout cela se trémousse comme un squelette articulé de Dürer et nous mène vers l'anatomie allemande. Le meurtrier – c'est bien un peu un anatomiste./Le bourreau, pour les gens du Moyen Âge – c'était bien un peu un homme de sciences./L'art de la guerre et celui de la mise à mort – c'est d'une certaine manière l'antichambre de la salle de dissection. (Ossip Mandelstam, op. cit., p. 71). Pessoa, *ibid.*, p. 219.

L'esprit tranquille, pas même dans la méditation

Qui médite sur cela.

30 A - 14

Je ne lis plus, car je voudrais ouvrir un livre

Et y voir toute la science d'un seul coup...

Je voudrais au moins pouvoir croire qu'en lisant,

Lisant et relisant de si longues heures,

À la fin me resterait quelque chose

De l'essence du monde, que je monterais

Au moins plus près

Du mystère...

(Pessoa, *ibid.*, p. 38)

C'est exactement ici que s'enclasse la métaphore de l'escalier gravi et tracé au sol par l'enfant feinteur, analogie avec l'esprit de Faust qui veut toucher le mystère. C'était donc une affaire de bibliothèque, une histoire de lectures qui ne mènent nulle part, pour déplacer la formule de Heidegger. C'est alors une mémoire vive – elle vit sous forme de traces, de réminiscences dans la parole de Faust – qui est aussi une mémoire fossile, une mémoire du passé, qui ne parvient pas à faire penser à nouveau et qu'il faut de nouveau frotter, sculpter, attiser et ravivifier.

Être fossile — On entre alors dans la catégorie de l'*être fossile* par quoi Penone sculpte une archéologie de la sculpture. Il s'agit de toucher la pensée de l'intérieur de la boîte crânienne, d'interroger la « cécité tactile » de l'homme quand le cerveau ne peut « caresser sa propre gangue matricielle » (p. 57-58), qu'il ne peut la voir et donc de mettre la main à la pâte, à la manière d'une fouille, pour en produire le contact, en rendre sensible l'ossature. Telle serait la question posée par Georges Didi-Huberman face à l'œuvre de Penone — *qu'est-ce que toucher la pensée ?*

Penone prend un crâne dans ses mains, l'ouvre, regarde. Au-delà des inquiétudes métaphysiques ou religieuses – d'un Dürer, par exemple –, au-delà des curiosités anatomiques – celles d'une Léonard, par exemple –, il questionnera, scrutant l'intérieur de

ce crâne, une espèce de *cécité tactile* à laquelle nous réfléchissons fort peu en général : notre cerveau est en contact avec une paroi dont il ne sait rien, qu'il ne voit pas, qu'il ne sent même pas (pour paraphraser Freud, on pourrait dire que « la psyché est en contact, n'en sait rien »). (p. 57-58)

Chez le sculpteur, l'opération se fait par frottage, tout comme les pensées frottent de l'intérieur la paroi crânienne. En filigrane, c'est un tel frottage qui serait à lire dans la variation du poète. Ainsi cette pensée, par exemple :

Je suis la mort parce que je sais la limite

De l'infini et c'est ainsi que Dieu meurt en moi !

(Pessoa, *op. cit.*, p. 58)

... rumine cette autre-ci où Dieu apparaît lui-même comme fossile au présent :

Dieu m'est apparu squelette

(Pessoa, *ibid.*, p. 109)

Les métaphores de la caverne et de la fouille, de l'enfouissement de l'âme¹⁵ sont légion, la pierre, la boue, la profondeur d'une galerie de pensées que l'on creuse, communiquent cette idée d'un *Urfaust*, d'un Faust de mémoire primitive, archéologique, ancienne, qui aurait prémédité dans le passé ce que le Faust médite dans le présent. La traduction en français du texte produit souvent l'effet intensif face à cette profondeur, creusant davantage encore la figure du fond de la pensée.

Un très bel éclat fait écho à cette pensée fossile, où le crâne gelé de Faust semble définitivement et anciennement rebuté de la vie :

Pourquoi

Naître homme,

En moi

Sont les moyens de sentir

Cerveau et cœur et sang et vie –

Alors pourquoi me retrouver si loin, si sombrement éloigné

¹⁵ Par exemple, la descente géologique dans le puits de la pensée est filée comme une fouille qui remonterait vers un centre, une origine fantasmagique, qui n'a de consistance que parce qu'elle est quêtée par le sujet. Pessoa déploie en langue portugaise l'idée du fond(s), des fondements, de la fondation de la pensée (Pessoa, *ibid.*, p. 111) : « Plus je descends au fond de ma pensée... ». Autre passage fascinant, où l'âme devient une urne de pensée enfouie sous la boue du mystère (Pessoa, *ibid.*, p. 116) : « Le mystère s'effondra sur mon âme/Et l'ensevelit... Je meurs conscient »

De tout sentiment ?

(Pessoa, *ibid.*, p. 158)

Autre manière de créer une structure fossile dans la langue, l'anaphore du *Há // Il y a* procède chaque fois à une origination archéologique dans le discours (il faut ici partir de la lecture en portugais pour le voir à l'œuvre). Voici trois passages brefs qui mettent en place ce dispositif paradoxal d'un fossile à l'état naissant dans la langue. Ils participent d'une origine qui est créée dans le présent (le présentatif) de la fable, du « il était une fois maintenant ce que je pense » comme déjà pensé :

Il y a entre le réel et moi un voile

Qu'aucune idée peut éclaircir. [...]

Il y a en moi, au-dedans de moi,

Une impossibilité d'exister

Dont j'ai avorté en vivant.

(Pessoa, *ibid.*, p. 131)

Il y a comme un estuaire entre l'humanité et moi

Et ce golfe est au-dedans de mon être.

(Pessoa, *ibid.*, p. 136)

Pourquoi y a-t-il un « il y a » ?

Pourquoi ce qui est

Est-il ce qui est ? Comment est-ce que le monde est monde ?

Ah, cette horreur de penser comme si soudain

Je cesse de savoir où je suis.

(Pessoa, *ibid.*, p. 52)

Être feuille — Nouvelle étape dans ce processus d'anamorphose des figures de pensées, *l'être feuille* montre comment Penone va œuvrer les traces de ce frotage, c'est-à-dire comment il va chercher à sculpter l'enveloppement et le développement des formes, autrement dit comment il procède en sculpture à la « projection au-dehors d'un frotage endocrânien » (p. 78). Ce frotage comme figure faustienne de

la *pensée indéfiniment pensive* (j'emprunte ce terme à Judith Balso), on le voit ici à l'œuvre :

Aujourd'hui,

Tandis que cinq lustres ne sont pas encore passés

Fatigué et vieux, j'use la pensée

Comme le fil de ce rasoir

Qu'un propriétaire méticuleux

Garde toujours aiguisé au point qu'il l'use

En l'aiguisant : c'est ainsi que sentir use

La pensée. Je suis vieux

(Pessoa, *op. cit.*, p. 69)

Ce travail de la pensée, sorte de rabot qui affouille la boîte crânienne de l'intérieur et provoque son usure, trouve une autre manière de sonde dans la figure d'écoute représentée par une « oreille interne ». Faust prête ainsi l'attention à son propre monologue selon un étrange phénomène de perception en écho différé :

Je penche mon oreille vers moi,

J'écoute...

(Pessoa, *ibid.*, p. 114)

Il y aurait ainsi une double opération de l'entente : il entend ce qu'il rumine à voix basse, parole silencieuse qui bourdonne dans le crâne comme l'écho d'une vaste marée anxieuse, il entend ce qu'il a ruminé comme parole détachée de sa propre diction, dans la persistance d'un silence qui donne la mesure et fait entre en résonance singulière la pensée. La figure du Narcisse, nom de fleur à bulbe, affleure ici en filigrane¹⁶ : métamorphose motivée par la psyché qui tombe en contemplation d'elle-même dans le miroir de l'eau, ce Faust reflété en Narcisse devient ici une autre Écho, analogue à la nymphe condamnée à écouter avec attention les paroles dites, à s'y jeter toute entière. Ce déplacement du champ visuel à l'acoustique est anamorphose sensible : « je penche », « inclino », mouvement oblique par lequel bascule d'un plan vers un autre, ouvre la phrase sur le geste de Narcisse, *penché sur l'eau*, à lire son complément d'objet, « mon oreille », « o meu ouvido », c'est déjà le

¹⁶ Sur cette question de l'écoute, voir Peter Szendy, *Sur écoute : esthétique de l'espionnage*, Paris, Minit, « Paradoxe », 2007.

geste de l'écoute, qui fait que l'on incline la tête (ainsi que l'oreille) pour mieux entendre.

Être Faust — Figures pessoennes de la pensée

Être lieu — L'*être lieu* serait comme le point d'anamorphose central et commun à ces recherches sur les figures du crâne effectuées par Didi-Huberman. À partir du travail du sculpteur Guiseppe Penone, il a ainsi pu cueillir des métaphores plastiques qui, par bougés et métamorphoses successifs, permettent de cartographier un lieu pour se perdre, une forêt de feuilles et d'éphémérides – comme autant de pensées – et qui sont comme le lieu, la demeure, « non pas ce dans quoi nous habitons mais *ce qui nous habite et nous incorpore en même temps* » (p. 83). Cette notion de lieu est au cœur de la pensée faustienne, j'en donne à lire quelques variations explicites :

Perdu

Au labyrinthe de moi-même je

Ne sais plus quel est le chemin qui me mène

D'ici à la réalité claire et humaine

(Pessoa, *op. cit.*, p. 46)

Aujourd'hui je n'évoque

Aucune image, aucune silhouette

Rien qu'un désert où je ne peux rêver

Ni la couleur des sables, ni une haleine morte

Avec seulement l'idée,

Avec juste la couleur de la pensée

Qui est vide, creuse, sans chaud ni froid

Sans position ni direction ni

Avec seulement le lieu vide de la pensée.

(Pessoa, *ibid.*, p. 39)

Enfin, je cite ces deux derniers fragments, qui condensent tout le travail de figure sur le calvaire, le crâne pierre, comme demeure consolatrice de l'inconsolé, comme *être-pierre* — Faust est aussi conçu comme le Christ noir¹⁷ :

Ici, en ce perpétuel état d'inconsolation,

Je demeure consolé.

(Pessoa, *ibid.*, p. 54)

Qu'est-ce donc qu'être sans le savoir ? Être, comme une pierre,

Un lieu, rien d'autre.

(Pessoa, *ibid.*, p. 138)

Nous ajouterons deux autres figures et une non-figure à celles proposées par Didi-Huberman, qui participent à l'œuvre de sape opérée par Pessoa dans la pensée faustienne.

Être éclat — L'être éclat ou l'être esquille en premier lieu concourt à ce démantèlement de tout l'édifice de la psyché. Fragmentation, brisure, morcellement, c'est la cruche (la testa) éparpillée en autant de morceaux que donne à voir le caractère discontinu et sporadique de la tragédie subjective. Plutôt qu'une pièce inachevée, qu'une œuvre fragmentée car work in progress du Désastre selon le mot de Lourenço (le fragment donnerait une image du tout que l'œuvre aurait pu être, fantôme du livre par lequel on pense la conjointure des textes dispersés), je préférerais cet être éclat, où la cruche crânienne, aussi fêlée que mystérieuse, comprend d'infinies cavités (les textes et leurs figures) qu'il nous convient d'explorer (la prudence est de mise puisque l'on serait au cœur d'un immense cerveau fendu). Ce serait là encore une lecture à crâne ouvert, cette fois, où le texte même déferait sa trame pour s'étoiler indéfiniment, expansion de l'univers constellaire en création plutôt que chute d'étoiles (Sternenfall, selon le monumenta d'Anselm Kiefer), puisque, Faust le dit, penser c'est assister à la démultiplication des perspectives, à une ouverture sur l'innombrable, à la résolution de chaque pensée en millions d'incompréhensions (traduction littérale) :

Penser en profondeur c'est sentir

Le mystère qui se disperse, et voir chaque pensée

S'enfuir en millions d'éclats incompréhensibles

Éléments

Ah torture, torture, longue torture.

(Pessoa, *ibid.*, p. 43)

¹⁷ On retrouve le calvaire du Christ à plusieurs reprises (Pessoa, *ibid.*, p. 48) : « Je reste torturé sur la croix de ma haine/Inutile, comme un Christ sur une terre païenne. »

Être poudre — autre figure, enfin, de cette longue série, *l'être poudre* nous donne du grain à moudre pour accéder à la pensée comme illusion, artifice, théâtre d'ombres, produits par un geste mécanique et répétitif:

Ainsi pareil à un outil

Délaissé qui travaille encore en vain

Sans raison et hors de propos, je mouds

Et remouds l'illusion de la pensée

(Pessoa, *ibid.*, p. 38)

Ce ressassement métaphorique pour dire la pensée (ce ressac d'images) est la clé anaphorique qui ouvre la tragédie subjective sur les autres scènes, la taverne, la femme, la guerre, comme des expédients à l'ennui, des possibles d'une ivresse d'une mémoire déposée.

Être en mal de crâne — Cette dernière proposition possible, elle repose sur un jeu de mot à la Méphistophélès, une ambivalence : *être en mal de crâne* – être en sa lacune et en sa recherche, mais aussi être *dans* le mal de crâne, y être des tempes à la nuque, plonger dans les affres de la migraine. Le mal de crâne de Faust est le symptôme de cette pensée malade :

Halluciné est le tempo de mes veines

Et une nouvelle terreur me gagne :

La terreur de moi-même.

(Pessoa, *ibid.*, p. 90)

Au-delà de la tragédie subjective imaginée par Pessoa pour son Faust, ces crânes en mal de pensée sont légions dans la bibliothèque faustienne (chez Mann et Boulgakov par exemple), comme fracassés par la lecture assidue du chef d'œuvre goethéen, dont ils ne conserveraient que quelques vagues affleurements de mémoire. Les céphalées de Faust, ses blessures à la tempe par laquelle fuit son flux vital (*Le Maître et Marguerite*), sont aussi des symptômes qui s'accompagnent de sa cécité. Chez Faust, depuis Goethe et toujours comme clôture de sa trajectoire, au roman comme au théâtre, les globes ouverts des orbitres sont désormais des urnes closes, de pâles paupières qui voilent tout regard, comme si l'effort de pensée, immensément mené, avait pour effet l'aveuglement de Faust, lui procurant, enfin, cette vision particulière et sage sur le monde, le moi et le livre. Pessoa configure à

son tour ce dernier dispositif de la pensée face à l'épreuve de la cécité, présage de la mort. Déplié sur deux lignes par les traducteurs en français, la parole ultime du Faust pessoen s'éploie sur un unique vers, dernière plainte du héros, sur son propre nom suspendue :

Ô, Vie, tu t'en vas. Viennent des ombres. Aveugle.

Ô, Faust !

(*Il expire.*)

Vais-te, Vida. Sombras descem. Cego. Oh Fausto !

(*Expira*)

(Pessoa, *ibid.*, p. 243 ; *ibid.*, p. 180)

Y a-t-il encore des Parques pour tisser le fil de mes pensées ? demanda Faust.

Ce jeu de patience qu'on évoquait plus haut, comme le propre du *Faust* pessoen, ce sera peut-être alors la patience des crânes, leur capacité à endurer la pensée et à s'endurer comme lieu de son contact, là où la marée des pensées, en une immense rumeur, vient cogner, forger et façonner de fragiles esquilles de mémoire, au risque de briser son organe, son réseau, ses replis ou sa boîte. Le dire de la pensée serait peut-être l'analogie d'un vaste poème maritime. Non plus celui du sage qui contemplerait tout ensemble depuis le rivage la tempête et le saccage du navire en mer, mais bien celui de l'homme qui, à l'aune de Faust, en ferait l'épreuve terrible depuis le lieu même de sa pensée — une tragédie subjective enclose dans une boîte. Un Enfer sous un crâne qui attend sa rémédiation dans un Paradis possible — le lieu défini par la négation de la tempête, une parégorie à l'œuvre au cœur même de l'être crâne et qui pour se dire s'affole sous l'influx des métaphores. Sur ce chemin de lecture, *l'Être-crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture* nous aura accompagnés de manière suggestive et, par son accentuation, nous aura permis de rendre à Pessoa ce qu'il a su si magnifiquement tisser dans un Faust aussi ardu que singulier.

PLAN

AUTEUR

Julia Peslier

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : peslier@fabula.org