

CAEIRO !

textes

Fernando Pessoa

d'après *Le Gardeur de troupeaux*, *Le Berger amoureux* et *Les Poèmes non assemblés*
d'Alberto Caeiro, hétéronyme de Fernando Pessoa

textes français

Patrick Quillier

un projet théâtral de

**Cécile Bon, Daniel Jeanneteau, Clotilde Mollet,
Hervé Pierre, Gilles Privat, Marie-Christine Soma**

Petit Théâtre

du 14 septembre au 14 octobre 2005

mardi 19h00

du mercredi au samedi 21h00

dimanche 16h00 – relâche lundi

production

Le Volcan-Scène nationale-Maison de la culture du Havre,
Le Nouveau Festival Octobre en Normandie,
Théâtre National de la Colline, Théâtre National de Toulouse-Midi-Pyrénées,
Le Trident-Scène nationale de Cherbourg-Octeville

Les poèmes sont publiés dans *Œuvres poétiques* de Fernando Pessoa,
traduction Patrick Quillier, préface Robert Bréchon, Éditions Gallimard,
collection « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2001

Théâtre National de la Colline

15, rue Malte-Brun 75020 Paris

location 01 44 62 52 52

www.colline.fr

Actions pédagogiques Armelle Stéprien

tél 01 44 62 52 10 – fax 01 44 62 52 91

a.stepien@colline.fr

L'œuvre hétéronyme

L'œuvre pseudonyme est celle de l'auteur « en propre personne », moins la signature de son nom ; l'œuvre hétéronyme est celle de l'auteur « hors de sa personne » ; elle est celle d'une individualité totalement fabriquée par lui, comme le seraient les répliques d'un personnage issu d'une pièce de théâtre quelconque écrite de sa main.

Fernando Pessoa

Revue *Presença*, décembre 1928

Sur les hétéronymes, texte français Rémy Hourcade,
Éditions Unes, Trans-en-Provence, 1993

Enfant, j'avais déjà tendance à créer autour de moi un monde fictif, à m'entourer d'amis et de connaissances qui n'avaient jamais existé. [...]

Je me rappelle ainsi ce qui me paraît être mon premier hétéronyme, ou plutôt mon premier proche dénué d'existence – un certain Chevalier de Pas de mes six ans pour qui j'écrivais les lettres qu'il m'adressait. [...]

J'ai ainsi conçu et propagé plusieurs amis et connaissances qui n'ont jamais existé, mais qu'aujourd'hui encore à près de trente ans d'écart, j'entends, je sens, je vois – Je répète : j'entends, je sens, je vois... Et ils me manquent ! [...]

J'ai eu envie un jour de faire une blague à Sá-Carneiro – inventer un poète bucolique, de l'espèce compliquée, et lui présenter, je ne sais plus comment, d'une façon plausible quelconque – Je passais quelques jours à tenter d'élaborer le poète mais je ne parvins à rien. Le jour où j'avais fini par renoncer – c'était le 8 mars 1914 – je m'approchai d'une commode haute, et prenant un papier, je commençai d'écrire, debout, comme je le fais chaque fois que je le peux. Et j'écrivis trente et quelques poèmes d'affilée, dans une sorte d'extase dont je ne parviendrais pas à définir la nature. Ce fut le jour triomphal de ma vie et je n'en retrouverai jamais d'autre semblable. Je débutai par un titre : *Le Gardeur de troupeaux* et ce qui suivit fut l'apparition en moi de quelqu'un à qui je donnai aussitôt le nom d'Alberto Caeiro. Pardonnez-moi pour l'absurde de la phrase : mon maître m'était apparu. [...]

Je vois devant moi, dans cet espace incolore et néanmoins réel du rêve, les visages et les gestes de Caeiro, Ricardo Reis et Álvaro de Campos. Je leur ai construit des âges et des vies : Alberto Caeiro est né en 1889 et mort en 1915 ; il est né à Lisbonne mais a passé presque toute sa vie à la campagne. Il n'a pas exercé de profession et n'a, pour ainsi dire, pas reçu d'instruction. Il était de taille moyenne, et bien que réellement fragile (il est mort de tuberculose), il n'en donnait pas l'impression. [...]

Tous sont imberbes : Caeiro blond pâle, les yeux bleus. [...]

Caeiro, je l'ai dit, n'a pour ainsi dire pas reçu d'instruction – niveau primaire uniquement ; son père et sa mère sont morts tôt, il est resté chez lui, vivant de petites rentes. Il habitait avec une vieille tante, sa grand'tante. [...]

Comment j'écris au nom de ces trois-là ?...

Pour Caeiro par pure inspiration spontanée, sans savoir et sans même prévoir que je vais écrire. [...]

Fernando Pessoa

Lettre à Casais Monteiro, Lisbonne le 13 janvier 1935

De cette façon ou d'une autre,
Comme ça vient ou ne vient pas,
Ayant parfois le pouvoir de dire ce que je pense,
Et d'autres fois le disant mal et avec des grumeaux,
Je vais écrivant mes vers sans le faire exprès,
Comme si écrire n'était pas une chose faite de gestes,
Comme si écrire était une chose qui m'arrive
Comme ce soleil qui du dehors vient me frapper.

Je prétends dire ce que je sens
Sans y penser, que je le sens.
Je prétends adosser les mots à l'idée
Et n'avoir pas besoin d'un couloir
De la pensée aux mots.

Ce n'est pas toujours que j'arrive à sentir ce que je sais que je dois sentir.
Ma pensée, ce n'est que très lentement qu'elle traverse le fleuve à la nage
Car le vêtement lui pèse, que les hommes lui ont fait porter.

Je prétends me dévêtir de ce que j'ai appris,
Je prétends oublier la façon de se rappeler qu'on m'a inculquée,
Et gratter l'encre dont on a peint mes sens,
Déballer de leur caisse mes émotions véritables,
Me dépaqueter et être moi, non pas Alberto Caeiro,
Mais un animal humain que la Nature a produit.

Et c'est ainsi que j'écris, désireux de sentir la Nature, pas même comme un
homme,
Mais comme quelqu'un qui sent la Nature, et rien de plus.
C'est ainsi que j'écris, tantôt bien, tantôt mal,
Tantôt mettant dans le mille de ce que je veux dire, tantôt passant à côté,
Tombant ici, et là me relevant,
Mais poursuivant toujours mon chemin tel un aveugle obstiné.

[...]

Alberto Caeiro
Le Gardeur de troupeaux – XLVI

Il est rare que les jeunes enfants corrigent leurs dessins. Ce texte me semble avoir été écrit dans un moment de grâce qui nous rapprocherait de l'enfance ; c'est-à-dire sans ratures ni repentirs, gaiement comme on peut l'être quand on est petit. Un soleil.

J'ai l'impression aussi de devoir toujours me pencher vers Caeiro comme on peut le faire au chevet d'un malade, et je suis surprise par la légèreté, pourquoi pas, des blagues que cet homme me chuchote...

Clotilde Mollet

« ... demandez-vous : que pensez-vous d'une pierre quand vous la regardez sans y penser? Ce qui, en bref, veut dire ceci : que pensez-vous d'une pierre quand vous n'y pensez pas du tout? La question est, bien sûr, complètement absurde. La chose étrange dans tout cela c'est que toute la poésie de Caetano se fonde sur un sentiment que vous trouvez impossible à concevoir comme susceptible d'exister... »

*Projet de préface de **Fernando Pessoa**
à la traduction anglaise des poèmes d'Alberto Caetano*

La confondante réalité des choses
Est ma découverte de tous les jours.
Chaque chose est ce qu'elle est
Et il est difficile d'expliquer à quiconque à quel point cela me réjouit,
Et à quel point cela me suffit.

Il suffit d'exister pour être complet.

J'ai écrit pas mal de poèmes.
J'en écrirai plus encore naturellement.
Chacun de mes poèmes dit ça,
Et tous mes poèmes sont différents,
Puisque chaque chose qui existe est une manière de dire ça.

[...]

Alberto Caetano, *Poèmes non assemblés*
La confondante réalité des choses

L'EXISTENCE MULTIPLIÉE

Le jour triomphal

Il y a au centre de la vie de Pessoa un moment « lustral » d'apparition de la conscience à elle-même à partir duquel toute l'œuvre s'organise. Ce moment, il l'a situé et daté avec précision, vingt ans plus tard, dans une lettre à son jeune ami Adolfo Casais Monteiro publiée après sa mort. « Un jour où j'avais finalement renoncé — c'était le 8 mars 1914 — je m'approchai d'une haute commode et, prenant une feuille de papier, je me mis à écrire, debout, comme je le fais chaque fois que je le peux. Et j'ai écrit trente et quelques poèmes d'affilée, dans une sorte d'extase dont je ne saurais définir la nature. Ce fut le jour triomphal de ma vie et je ne pourrais en connaître d'autres comme celui-là. Je débutai par un titre : *O Guardador de Rebanhos*. Et ce qui suivit ce fut l'apparition en moi de quelqu'un, à qui j'ai tout de suite donné le nom d'Alberto Caeiro. Excusez l'absurdité de la phrase : mon maître avait surgi en moi. »

Ce « maître » qui apparaît ainsi en lui dans une transe créatrice est son double antithétique. Pessoa, en 1914, à vingt-cinq ans, est un jeune homme timide, anxieux, mal dans son corps, incertain de ses idées et de ses croyances, dont le champ de conscience immense déborde de toutes parts l'espace d'être qui lui a été assigné par le sort, les circonstances de sa naissance et de sa vie, son caractère, son héritage culturel.

Né à Lisbonne, il a perdu son père à cinq ans et, du même coup, subjectivement, sa mère, qu'il adore et qui s'est remariée avec le consul du Portugal à Durban (Afrique du Sud), où il a passé dix ans, de sept à dix-sept ans. Il a eu au moins deux enfances et, dit-il lui-même, trois adolescences. Il a connu « deux exils » (ce sera le titre d'une suite de poèmes). Il a eu deux langues, qui sont deux « patries », l'une charnelle, le portugais, l'autre intellectuelle, l'anglais. Tour à tour perdu et enfermé en lui-même comme dans un labyrinthe ou au contraire délogé de lui-même, il guette les signes annonciateurs de la folie, qu'il redoute pour l'avoir vue à l'œuvre chez sa grand-mère paternelle.

Il écrit depuis l'âge de sept ans, bien qu'il n'ait commencé à publier que tout récemment — en 1912 comme critique, en février 1914, juste avant le « jour triomphal », comme poète. A cette date, il est postromantique, décadent, symboliste. Il vient à peine de rompre avec le mouvement « saudosite », qui cherche à allier la nostalgie et l'espérance typiquement portugaises. Ses textes, en vers et en prose, disent la douleur un peu sourde de se sentir « une vie ballottée / Dans la conscience d'exister ».

L'excès de conscience de soi est à la fois sa drogue et son mal, ou le symptôme de son mal. Ce dont il souffre n'est pas seulement de nature psychique. Ce qui est malade en lui, c'est la culture bâtarde héritée de tant de siècles de civilisation judéo-chrétienne. C'est elle qui l'enferme ainsi dans l'espace du dedans et le fait vivre dans un univers plein d'ombres, de mystères, de mirages, de gouffres, de signes qui ne renvoient à rien, sinon à une « vérité » dernière, unique, définitivement inaccessible, freinant l'élan vital qui lui permettrait d'êtreindre le monde réel dans sa présence immédiate et son inépuisable diversité.

Caeiro lui montre la voie d'un retour au réel, au prix d'une inversion de toutes les valeurs. Il exalte le dehors, la lumière diurne, l'apparence, l'évidence des formes et des couleurs, le confort du « fini », mais aussi la chatoyante pluralité des choses : tout ce qu'il va bientôt identifier au « paganisme », qu'il s'agit de retrouver. Le 8 mars, après la transe fondatrice qui a révélé Caeiro, se produit un retour à Pessoa « lui-même », mais un Pessoa différent, devenu « intersectionniste », c'est-à-dire, d'une certaine façon, cubiste. Puis, dans le même élan créateur, surgit à son tour un deuxième poète païen, disciple de Caeiro, mais plus raffiné, plus cultivé, plus complexe aussi, puisqu'il est à la fois stoïcien et épicurien : c'est le docteur Ricardo Reis, dont les odes transposent en portugais l'esprit et les formes d'une certaine latinité. Enfin, presque aussitôt après, se manifeste avec fracas le plus turbulent des hétéronymes : « D'un jet, et à la machine à écrire, sans interruption ni correction, jaillit l'*Ode Triunphal* d'Alvaro de Campos — l'Ode qui porte ce titre et l'homme avec le nom qu'il a ». Ingénieur, « sensationniste » (pour qui « tout art est la conversion d'une sensation en une autre sensation »), résolument moderne, émule de Walt Whitman, il apporte, dans ses gigantesques odes pleines de bruit et de fureur, l'expérience du grand air, du grand large, de l'ivresse et du vertige, de la vie « à l'extrême », du dérèglement de tous les sens.

« J'ai alors créé une coterie* inexistante. J'ai donné à tout cela l'apparence de la réalité. [...] Je vois devant moi, dans l'espace incolore mais réel du rêve, les visages, les gestes de Caeiro, Ricardo Reis et Alvaro de Campos. » Et Pessoa, dans sa lettre, fait le portrait de chacun d'eux : état civil, âge, taille, couleur des yeux et des cheveux, curriculum vitae, niveau d'instruction, opinion, style, etc. Aux quatre membres de cette pléiade (les trois « hétéronymes » et le poète « orthonyme » — Pessoa « lui-même ») il ajoute, au détour d'un paragraphe, le « semi-hétéronyme » Bernardo Soares, l'auteur du *Livre de l'intranquillité*. Il a mentionné pour mémoire le premier de tous ces « autres » qui sont lui : le chevalier de Pas, apparu quand il avait six ans. « [...] je m'écrivais des lettres de lui », dit-il

avec nostalgie. Ce nom de Pas est ici, tout autant que le substantif qui désigne la marche, l'adverbe de négation, comme si toute la vie et l'œuvre à venir étaient depuis le début placés sous le signe de cette négativité fervente. La lettre à Casais Monteiro évoque tous les autres « autres » en bloc, sans en faire la liste. Il y a pourtant eu beaucoup de « personnalités littéraires » auxquelles il a prêté sa plume ou sa machine à écrire. Avant le « jour triomphal » : Charles Robert Anon, David Merrick, Alexander Search, qui écrivent en anglais, Jean Seul, qui est français, etc. Après : António Mora, Vicente Guedes, le baron de Teive, Raphaël Baldaya, etc. Armand Guibert, en 1978, disait en avoir dénombré quatorze. Teresa Rita Lopes, en 1990, en comptait soixante-douze, dont elle donne les noms. Il est vrai que la plupart d'entre eux n'ont écrit que quelques poèmes ou quelques pages de prose, parfois seulement le plan ou le titre d'une œuvre à l'état de projet. [...]

Le Côté de Caeiro

Ce qui frappe d'emblée le lecteur non prévenu du *Gardeur de troupeaux*, c'est ce que le poète appelle lui-même la « prose de [ses] vers ». Toute poésie se signale habituellement par un système de règles, d'ornements, d'éclats de sens et de forme qui crée autour des mots une ambiance *sui generis* dont, même en l'absence de mètres ou de rimes, on ressent le « charme », au sens de sortilège. Le refus, chez Caeiro, de toute figure de style en dehors de la tautologie (« une fleur est une fleur », « un arbre est un arbre »), son choix de la platitude du discours, n'est pourtant pas antipoétique. Le poète-berger aime la poésie, mais il la veut nue, naturelle, débarrassée de ses oripeaux classiques ou romantiques, pour se retrouver lui-même nu, naturel, « désempaqueté », vrai.

« *Et ego in Arcadia* », semble-t-il dire. Ce que ses disciples Ricardo Reis et António Mora appelleront son paganisme se réfère évidemment à l'Antiquité grecque, même si son modèle le plus proche est l'Américain Whitman. Il se veut le poète de la nature champêtre, mais lavée de toutes les significations symboliques que notre culture y a déposées. Il se veut, peut-être encore davantage, le poète de la vie dans cette nature champêtre, de la vie verte, dirions-nous aujourd'hui, mais sans toute l'idéologie qui, à notre époque la sous-tend. Le poème parfait doit être pure dénomination, sans rien qui émeuve, suggère, fasse penser, imaginer, ou rêver. La méthode de Caeiro pour prendre le parti des choses consiste à se mettre en face d'elles, sans rien qui s'interpose entre elles et son regard « bleu comme le ciel », dont la parfaite transparence accepte, en tant que donnée fondamentale, leur

totale opacité. Les choses n'ont pas de dedans, elles se résument à leur apparence. Le poète n'a pas non plus de dedans, il se résume à son regard. Il voit un monde diaphane, sans ombres, sans obstacles, sans failles : tout le contraire de celui de Pessoa « lui-même », qui est un monde de l'intériorité, de la profondeur, du dépassement, de l'infinité. Dans la conversation que Campos rapportera après la « mort » du maître, celui-ci explique bien qu'il n'existe rien d'infini. « Comment pourrais-je concevoir une chose quelconque comme infinie ?[...] Ce qui n'a pas de limites n'existe pas. »

Cette poésie est ironique, démystificatrice et, d'une certaine manière, antihumaniste, peut-être inhumaine. Elle fait le procès de tout ce sur quoi se fonde habituellement notre vie : sentiments, idées, valeurs, vérité, beauté, bonté. Que reste-t-il, quand elle a ainsi fait le ménage dans la conscience ? Tout ce que désigne le mot fétiche de Caeiro, qui revient sans cesse : la *nature*, parfois dotée d'une majuscule, la *Nature*. Mais même ce mot-là, dit-il, est mensonger et il ne faut pas en être dupe. Caeiro aime la Nature, il la chante, il est le seul à la voir telle qu'elle est, et pourtant il avoue ne pas la connaître, et pour cause : elle n'existe pas. Elle n'est qu'un concept, comme tout le reste de ce que contient notre pensée. Dans l'un des derniers poèmes du *Gardeur de troupeaux*, lui qui a prétendu être le « Découvreur de la Nature » se rend compte finalement « qu'il n'y a pas de Nature » ; il n'y a que des choses, des « parties sans un tout ».

Parvenir à cette vision épurée du réel suppose un « apprentissage du désapprendre ». Le *Gardeur de troupeaux* peut être lu comme le manuel de cet apprentissage : effort de déconstruction, méthode de non-méditation, exercices spirituels pour se défaire de toute spiritualité, négativité systématique destinée à établir et à vérifier la pure positivité des choses. Le recueil est en même temps une défense et une illustration de cette voie nouvelle vers la réalité ; il mêle les considérations générales et les observations faites en situation : dans la promenade, sous l'orage, à l'écoute d'un piano, au clair de lune, au bord du fleuve, ou même en mangeant de la salade. Caeiro se veut résolument le poète de l'immanence et du concret, c'est-à-dire d'une sorte de relativité absolue.

L'apprentissage comporte des avancées et des reculs ; plusieurs poèmes en témoignent, comme celui où l'auteur avoue qu'il ne réussit pas toujours à sentir ce qu'il sait qu'il doit sentir. Mais on est pris d'un doute à cette lecture. Qui parle ainsi ? Le « maître », qui se met à la place du disciple pour l'aider, ou le disciple, qui feint d'être déjà un maître ? Toute cette ascèse n'est-elle donc qu'un jeu de rôles ? Cette poésie n'est-elle que sa propre

glose ? Le poète dit qu'il « voit » et « sent » les choses, mais nous savons bien, à le lire, qu'il ne fait que penser qu'il voit ou qu'il sent. Il est question dans ses vers d'oiseaux, d'arbres et de fleurs, jamais de tel oiseau en particulier, de tel arbre avec son nom et sa forme, de telle fleur avec sa couleur ou son parfum. Mais cette manière de penser la non-pensée, d'invoquer abstraitement le concret, voilà chez Caeiro le ressort du poétique. Il se réintroduit, dans cet univers de la dénotation et de la tautologie, par l'inadéquation des mots aux choses, comme si ce langage qui refuse en principe la métaphore n'était d'un bout à l'autre qu'une incessante métaphore. Caeiro nous avait prévenus : « Le troupeau, ce sont mes pensées », même s'il ajoute que « mes pensées sont toutes sensations » — des pensées de sensations.

Robert Bréchon, préface à *l'Oeuvre Poétique* de **Fernando Pessoa**,
Éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2001

LETTRE À UN ÉDITEUR ANGLAIS SUR LA POÉSIE SENSATIONNISTE PORTUGAISE

[...] *Quelle est l'attitude centrale du sensationnisme ?*

1. La seule réalité de la vie est la sensation. La seule réalité en art est la conscience de la sensation.

2. Il n'y a pas de philosophie, d'éthique ou même d'esthétique en art, quelle qu'en soit la part dans la vie. En art, il n'y a que des sensations et la conscience que nous en avons. Quels que soient l'amour, la joie, la douleur qui existent dans la vie, en art ce sont seulement des sensations ; en soi-même, tout cela n'a aucune valeur pour l'art. Dieu pour nous est une sensation (puisque'une idée est une sensation) et il n'est utilisé en art que pour exprimer certaines sensations — telles la révérence, le mystère, etc. L'artiste n'a pas à croire ou à ne pas croire en Dieu, de la même façon qu'il n'a pas à éprouver ou à ne pas éprouver de l'amour, de la joie ou de la douleur. Au moment où il écrit, il croit ou il ne croit pas, en fonction de la pensée qui lui permet d'acquérir une conscience de sa sensation à ce moment-là et de lui donner une forme. Une fois cette sensation passée, de telles entités deviennent pour lui, en tant qu'artiste, de simples enveloppes corporelles dont l'âme des sensations se recouvre pour percevoir sa propre vision intérieure qui lui permet de les enregistrer.

3. L'Art, dans sa pleine définition, est l'expression harmonieuse de notre conscience des sensations ; c'est-à-dire que nos sensations doivent être exprimées de telle façon qu'elles créent un objet qui soit une sensation pour les autres. L'art n'est pas, comme l'a dit Bacon, « l'homme ajouté à la Nature » ; il est la sensation multipliée par la conscience — multipliée, remarquez-le bien.

4. Les trois principes de l'art sont :

1° Chaque sensation doit être pleinement exprimée, c'est-à-dire, la conscience de chaque sensation doit être tamisée jusqu'à l'épuisement ;

2° La sensation doit être exprimée de telle façon qu'elle puisse évoquer — comme un halo autour d'un noyau central — le plus grand nombre possible d'autres sensations ;

3° Le tout ainsi produit doit avoir la plus grande ressemblance possible avec un être organisé, puisque c'est la condition de sa vitalité. J'appelle ces trois principes 1) celui de la sensation, 2) celui de la suggestion, 3) celui de la construction. [...]

J'affirme parfois qu'un poème — et je dirais aussi un tableau ou une statue, mais je ne considère pas la sculpture et la peinture comme des arts, seulement

comme un travail perfectionné d'artisanat — est une personne, un être humain vivant, appartenant de par sa présence corporelle et son authentique existence charnelle à un autre monde vers lequel notre imagination le projette, et que l'aspect avec lequel il se manifeste à nous, en le lisant dans ce monde-ci, n'est rien d'autre que l'ombre imparfaite de la beauté qui est divine ailleurs.

Je caresse l'espoir de me trouver un jour, après ma mort, devant la présence réelle des quelques enfants que j'ai créés jusqu'ici, et j'espère que je les trouverai beaux dans leur immortalité de rosée. Vous vous étonnerez peut-être que quelqu'un qui s'affirme païen connaisse de telles fantaisies. Cependant, j'étais païen aux deux paragraphes précédents, mais en écrivant celui-ci je ne le suis plus. A la fin de cette lettre j'espère être déjà quelqu'un d'autre. Je traduis dans la pratique, autant que faire se peut, la désintégration spirituelle que je proclame. Si pour une fois je suis cohérent, c'est seulement en tant qu'incohérence sortie de l'incohérence [...].

Fernando Pessoa

LES FONDEMENTS DU SENSATIONNISME

1. Le Sensationnisme se différencie de toutes les attitudes littéraires par le fait d'être ouvert et non restreint. Tandis que toutes les écoles partent d'un certain nombre de principes, et s'appuient sur des bases déterminées, le Sensationnisme, lui, ne s'appuie sur aucune base. Toute école littéraire ou artistique pense que l'art doit être quelque chose de déterminé ; le Sensationnisme pense que l'art ne doit pas être quelque chose de déterminé. Ainsi, tandis qu'un courant littéraire quelconque a, en général, ceci de typique qu'il exclut les autres, le Sensationnisme a ceci de typique qu'il les admet tous. Il est donc l'ennemi de tous, dans la mesure où ils sont tous limités. Le Sensationnisme les accepte tous, à condition de n'en accepter aucun séparément.

Le Sensationnisme est tel, parce que, pour les sensationnistes, chaque sensation à exprimer doit être exprimée d'une façon différente de celle qui en exprime une autre. Y a-t-il cependant des règles au-dedans desquelles cette idée ou sensation doit être exprimée ? Sans doute, et ce sont les règles fondamentales de l'art. Elles sont au nombre de trois :

1. Tout art est création et se trouve subordonné au principe fondamental de toute création : créer un tout objectif, ce qui implique qu'on crée un tout semblable à ceux qu'il y a dans la Nature — c'est-à-dire, un tout où il y ait une harmonie précise entre le tout et les parties qui le composent, non pas une harmonie déjà toute faite et extérieure, mais une harmonie interne et organique. Un poème est un animal — a dit Aristote, et c'est exact. Un poème est un être vivant. Seul un occultiste, naturellement, peut comprendre le sens de cette expression, et il n'est pas permis, peut-être, de l'expliquer très en détail, ou d'en dire plus que le rien qui en a déjà été dit.

2. Tout art est l'expression d'un phénomène psychique quelconque. L'art consiste donc dans l'adéquation, aussi exacte que la compétence artistique du réalisateur le permet, de l'expression à la chose qu'il veut exprimer. D'où l'on déduit que tous les styles sont admissibles, et qu'il n'y a ni style simple ni complexe, pas plus qu'il n'y a ni style étrange ni vulgaire. Il y a des idées vulgaires et des idées élevées, il y a des sensations simples et des sensations complexes ; et il y a des créatures qui n'ont que des idées vulgaires et des créatures qui ont souvent des idées élevées.

Telle est l'idée, et tel est le style et l'expression. Il n'y a pas pour l'art de critère extérieur. Le but de l'art n'est pas d'être compréhensible, parce que l'art n'est pas de la propagande politique ou immorale.

3. L'art n'a pas, pour l'artiste, une finalité sociale. Il a, par contre, un destin social, mais l'artiste ne sait jamais lequel, parce que la Nature le cache dans le labyrinthe de ses intentions. Je m'explique mieux. L'artiste doit écrire, peindre, sculpter, sans faire attention à autre chose qu'à ce qu'il écrit, peint ou sculpte. Il doit écrire sans regarder en dehors de lui. Ainsi, l'art ne doit pas être, volontairement, moral ou immoral. Il est aussi honteux de faire de l'art moral que de l'art immoral. Ils impliquent tous les deux que l'artiste s'abaisse jusqu'à se préoccuper des gens de l'extérieur. Sur ce point, un sensationniste catholique est aussi inférieur qu'un pauvre Wilde ou un d'Annunzio, avec leur préoccupation de toujours imiter le public. Imiter est une façon de plaire. Toutes les créatures qui aiment les femmes le savent, et moi aussi.

Fernando Pessoa

DU SENSATIONNISME À L'INTERSECTIONNISME

Rien n'existe, la réalité n'existe pas, simplement la sensation. Les idées sont des sensations, mais de choses qui ne sont pas situées dans l'espace et, parfois, même pas dans le temps. La logique, le lieu des idées, c'est une autre sorte d'espace.

Les rêves sont des sensations à deux dimensions seulement. Les idées sont des sensations à une seule dimension. Une ligne est une idée.

Chaque sensation (d'une chose solide) est un corps solide délimité par des plans, qui sont des *images intérieures* (de la même nature que les rêves — à deux dimensions), elles-mêmes délimitées par des lignes (qui sont des *idées*, à une seule dimension).

Le sensationnisme, conscient de cette réalité authentique, prétend réaliser dans l'art la décomposition de la réalité dans ses éléments géométriques psychiques.

La finalité de l'art est tout simplement d'augmenter la conscience de soi. Son critère est l'acceptation générale (ou semi-générale), tôt ou tard, puisque c'est là la preuve qu'en réalité elle tend à augmenter la conscience de soi.

Fernando Pessoa

Alberto Caeiro (1889-1915)

Pessoa n'était pas un menteur et son œuvre n'a rien d'une supercherie. Il y a quelque chose de terriblement bas dans la mentalité moderne ; les gens, qui tolèrent toutes sortes de mensonges indignes dans la vie réelle, et toutes sortes de réalités indignes, ne supportent pas l'existence de la fable. Et c'est pourtant là l'œuvre de Pessoa : une fable, une fiction. Oublier que Caeiro, Reis et Campos sont des créations poétiques, c'est oublier beaucoup. Comme toute création, ces poètes sont nés d'un jeu. L'art est un jeu – et beaucoup d'autres choses. Mais sans jeu, il n'existe point d'art.

L'authenticité des hétéronymes dépend de leur cohérence poétique, de leur vraisemblance. Ce furent des créations nécessaires, car autrement Pessoa n'aurait pas consacré sa vie à les vivre et à les créer ; ce qui compte maintenant, ce n'est pas qu'ils aient été nécessaires à leur auteur, mais qu'ils le soient également pour nous. Pessoa, leur premier lecteur, ne douta pas de leur réalité. [...]

Gérard de Nerval est le pseudonyme de Gérard Labrunie : la même personne et la même œuvre ; Caeiro est un hétéronyme de Pessoa : impossible de les confondre.

Extrait de l'essai d'**Octavio Paz**

Un inconnu de lui-même : Fernando Pessoa

texte français Jean-Claude Masson, in *La Fleur saxifrage*,

Éditions Gallimard, 1984

Fernando Pessoa (1888-1935)

Il naît à Lisbonne, en 1888. Dès son enfance, il devient orphelin de père. Sa mère se remarie ; en 1898, elle se rend avec ses enfants à Durban, en Afrique du Sud, où son second mari avait été envoyé comme consul du Portugal. [...] En 1905, alors qu'il est sur le point d'entrer à l'université du Cap, il doit rentrer au pays. Après son retour d'Afrique, il ne quitte plus Lisbonne. [...] Anglomane, myope, courtois, timide, vêtu de couleurs sombres, réticent et familier, cosmopolite prêchant le nationalisme, *investigateur solennel des choses futiles*, humoriste qui ne sourit jamais et nous glace le sang, inventeur d'autres poètes et destructeur de lui-même, auteur de paradoxes clairs comme l'eau et, comme elle, vertigineux : *feindre c'est se connaître*, mystérieux sans cultiver le mystère, mystérieux comme la lune à midi, fantôme taciturne du midi portugais, qui est Pessoa ? Pierre Hourcade, qui le connut à la fin de sa vie, écrit ceci : « Jamais, en prenant congé de lui, je n'ai osé tourner la tête ; j'avais peur de le voir s'évanouir, se dissoudre dans l'air. » Autre chose ? Il mourut en 1935, à Lisbonne, d'une colique hépatique. Il laissa deux plaquettes de poèmes en anglais, un mince volume de vers portugais et une malle remplie de manuscrits. Tout n'a pas encore été publié.

Extrait de l'essai d'**Octavio Paz**

Un inconnu de lui-même : Fernando Pessoa

texte français Jean-Claude Masson, in *La Fleur saxifrage*,

Éditions Gallimard, 1984

Cécile Bon

Formation en danse contemporaine et musique.

Pratique aussi la danse baroque, les claquettes, les danses de bal...

Danseuse et chorégraphe

Elle débute comme danseuse avec le groupe Danse Résonance dirigé par Muriel Jaër, puis très vite crée ses propres chorégraphies.

Récemment : *Theloniada* sur une musique de Thelonious Monk ; *Études chorégraphiques* avec les Percussions de Strasbourg, musique de Maurice Ohana ; *Opus 1*, duo piano-danse, musique de Franz Liszt et Alban Berg.

Pour le théâtre – toujours comme chorégraphe – de nombreux metteurs en scène font appel à elle : Anatoli Vassiliev, *Le Bal masqué* ; Youssef Chahine, *Caligula* ; Matthias Langhoff, *Trois sœurs*, *Philoctète*, *Danse de mort* ; Jorge Lavelli, *Le Songe d'une nuit d'été*, *Décadence*, *Trois Femmes grandes*, *Arloc* ; Michel Didym, *Yacobi et Leidental*, *Et puis quand le jour s'est levé, je me suis endormie*, *Les animaux ne savent pas qu'ils vont mourir* ; François Berreur, *Le Voyage à la Haye*, *Music-Hall*, *Monsieur Armand dit Garrincha* ; Guy Freixe, *Danser à Lughnasa*, *Don Juan* ; Laurent Laffargue, *Beaucoup de bruit pour rien* ; Didier Bezace, *Le Square* ; François Chattot, *Les uns à côté des autres* ; Irina Brook, *Juliette et Romeo*, *Odysée*, *La Bonne âme de Setchouan*, *Le Pont de San Luis Rey*, *L'Île des esclaves*.

Pour l'opéra, elle travaille avec Mauro Conti, *Cantiere de Montepulciano* ; Marina Spreafico, *Orfeo* au Teatro Massimo de Palerme ; Jorge Lavelli, *La Veuve joyeuse* à l'Opéra Garnier ; Irina Brook, *Eugène Onéguine* au Festival d'Aix en Provence, *La Cenerentola*, au Théâtre des Champs-Élysées.

Au cinéma sur des long-métrages de Alexis Mansiarow, Sylvain Monod, James Ivory, Andrew Litvack.

Daniel Jeanneteau

Étude à l'école des Arts Décoratifs de Strasbourg puis à l'école du TNS.

Scénographe et metteur en scène

Rencontre avec Claude Régy en 1989, dont il conçoit les scénographies pendant une quinzaine d'années, notamment *Chutes* de Gregory Motton, *La Mort de Tintagile* de Maurice Maeterlinck, *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse, *Des couteaux dans les poules* de David Harrower, *4.48 psychose* de Sarah Kane, *Variations sur la mort* de Jon Fosse ; et aussi pour les spectacles d'Alain Milianti, Catherine Divrèrès, Éric Didry, Gérard Desarthe, Éric Lacascade, Didier Galas, Charles Tordjman, Jean-Claude Gallotta, Alain Ollivier, Marcel Bozonnet, Nicolas Leriche.

Met en scène et crée les scénographies de *Iphigénie en Aulide* de Jean Racine, de *La Sonate des spectres* d'August Strindberg, et de *Anéantis* de Sarah Kane.

Depuis janvier 2002, metteur en scène associé au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis.

Lauréat de la Villa Kujoyama à Kyoto en 1998, et de la Villa Médicis Hors-les-murs au Japon en 2002.

Grand Prix de la Critique en 2000 pour les scénographies de *Quelqu'un va venir* et *Des couteaux dans les poules*, en 2004 pour *Variations sur la mort* et *Pelléas et Mélisande*.

Clotilde Mollet

Formée au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où elle obtient le premier prix de violon (en musique de chambre) et au Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris (classe de Jacques Lassalle).

Théâtre

Elle joue, notamment, sous la direction de Louis-Charles Sirjacq, *Oeil pour œil* de Louis-Charles Sirjacq et Jacques Audiard, *Exquise Banquise* et *Duo Dubalcon*, de Louis-Charles Sirjacq ; avec Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret, *Intermèdes* de Cervantès et *Wermeer et Spinosa* de Gilles Ailhaud ; Alfredo Arias, *La Tempête* de Shakespeare ; Jean-Pierre Vincent, *Le Faiseur de théâtre* de Thomas Bernhard ; Joël Jouanneau, *Le Bourrichon* ; Jean-Louis Hourdin, *Le Monde d'Albert Cohen* et *Des babouins et des hommes* d'Albert Cohen ; Jean-Luc Boutté, *La Volupté de l'honneur* de Luigi Pirandello ; Hervé Pierre, *Ordinaire et disgracié* de Claude Mollet ; Alain Milianti, *Quatre heures à Châtilla* de Jean Genet, *Bingo* d'Edward Bond, *Sainte Jeanne des abattoirs* de Bertolt Brecht ; Catherine Anne, *Les Quatre Morts de Marie* ; Alain Ollivier, *Les Serments* de Marivaux ; Michel Froehly, *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès. Avec Daniel Jeanneteau et Hervé Pierre, elle crée *Le Gardeur de troupeaux* de Fernando Pessoa au Havre en 2000. La même année elle joue dans *Bastringue à la Gaieté* théâtre de Karl Valentin, mis en scène par Daniel Martin et Charles Tordjman. Dernièrement on a pu la voir dans *Iphigénie* de Racine, mis en scène par Daniel Jeanneteau, et *Les animaux ne savent pas qu'ils vont mourir*, textes de Pierre Desproges, sous la direction de Michel Dydin.

Cinéma et télévision

Elle tourne avec Coline Serreau, Jacques Audiard, Mathieu Amalric, François Girard, Stéphane Brize, Claire Simon, Jean-Pierre Jeunet et pour la télévision avec Marco Pico, Alain Tasma.

Hervé Pierre

Après une formation à l'École du Théâtre national de Strasbourg avec Claude Petitpierre, Jean-Pierre Vincent, Jean Dautremay et Jean-Louis Hourdin, il fonde avec l'ensemble de la promotion le Théâtre du TROC où il réalise deux spectacles : *Haut les mains, peau de lapin* et *Victor s'en mêle*.

Théâtre

Il travaille notamment avec Jean-Pierre Vincent, *Peines d'amour perdues* de William Shakespeare ; Bernard Sobel, *Édouard II* de Christopher Marlowe ; Jean-Louis Hourdin, *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare, *Le Monde d'Albert Cohen* d'Albert Cohen et J.L. Hourdin ; Guy Rétoré ; Dominique Pitoiset, *Timon d'Athènes* de William Shakespeare, *Urfaust* de Goethe, *Oblomov* d'Ivan Gontcharov, *Othello* de William Shakespeare ; Roger Planchon, *Le Radeau de la Méduse* de Roger Planchon, *Les Démons* de Fedor Dostoïevski, *La Dame de chez Maxim's* de Georges Feydeau ; Jean-Luc Lagarce, *Lulu* de Franz Wedekind ; François Berreur, *Le Voyage à La Haye*, *Le Rêve de la veille* de Jean-Luc Lagarce. Ces dernières années, on a pu le voir dans *Les Voisins* de Michel Vinaver, mise en scène d'Alain Françon ; *Le Square* de Marguerite Duras, mise en scène de Didier Bezace ; *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, mise en scène d'Yves Beaunesne.

Mises en scène

Humanus, *Paysage de l'Homme* d'après Dostoïevski, *Coup de foudre* d'après Hermann Melville, *Ordinaire et disgracié* de Claude Mollet et *Duo Dubalcon* de Louis-Charles Sirjacq. En 2001, avec Clotilde Mollet et Daniel Jeanneteau, il met en scène *Le Gardeur de troupeaux* de Fernando Pessoa.

Cinéma et télévision

Il tourne également *Le Hussard sur le toit* de Jean-Paul Rappeneau et pour la télévision, *PJ* de Gérard Vergès.

Gilles Privat

Il travaille entre autres sous la direction de Alain Mollot, Ctibor Turba, Marina Spreafico, Micky de Marchi, Hervé Pierre, *Ordinaire et disgracié* de Claude Mollet; Dominique Pitoiset, *Oblomov* de Ivan Gontcharov; Muriel Mayette, *Clitandre* de Corneille; Alain Françon, *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov, *Le Chant du dire-dire* de Daniel Danis; Dan Jemmet, *Presque Hamlet* de Dan Jemmet et Gilles Privat, d'après Shakespeare; Coline Serreau, *La Chauve-souris* de Johann Strauss; Didier Bezace, *Avis aux intéressés* de Daniel Keene. Avec Matthias Langhoff, *La Mission, Pièce de cœur* de Heiner Müller, *Le Perroquet vert* d'Arthur Schnitzler, *Macbeth* de Shakespeare, *La Duchesse de Malfi* de John Webster, *L'Otage* de Brendan Behan, *Don Giovanni* de Da Ponte/Mozart, *Désir sous les ormes* de Eugene O'Neill, *Danse de mort* d'August Strindberg. Avec Benno Besson, *Le Dragon* d'Evgueni Schwarz, *Lapin Lapin*, *Le Théâtre de Verdure* et *Quisaitout et Grobeta* de Coline Serreau, *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi, *Le Médecin malgré lui* et *Dom Juan* de Molière, *Cœur ardent* de Alexandre Ostrovsky, *Le Roi Cerf* de Carlo Gozzi, *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht, *Mangeront-ils ?* de Victor Hugo, *Les Quatre Doigts et le pouce* de René Morax. Dernièrement, on a pu le voir au Théâtre National de la Colline dans *ℓ* de Daniel Danis sous la direction d'Alain Françon.

Cinéma

Il tourne avec Coline Serreau, James Huth, Chantal Ackerman.

Marie-Christine Soma

Éclairagiste depuis 1985 après avoir été régisseur lumière au Théâtre National de Marseille-La Crie, puis assistante d'Henri Alekan sur *Question de géographie*, mise en scène de Marcel Maréchal.

De Marseille à Paris, entre Théâtre et Danse, a créé les lumières des spectacles, entre autres, de François Rancillac, Alain Milianti, Jérôme Deschamps, Éric Lacascade, Michel Cerda, et tout récemment d'Éric Vigner, Arthur Nauzyciel, Catherine Diverres, Jean Claude Gallotta, Jacques Vincey.

L'année 2001 a été marquée par le début de sa collaboration artistique au projet de Daniel Jeanneteau, *Iphigénie*. Après *La Sonate des spectres* d'August Strindberg en 2003, cette collaboration se poursuit en 2005 avec *Anéantiss* de Sarah Kane.

Les saisons 2003/2004, après la création de *Savannah Bay* de Marguerite Duras à la Comédie Française sous la direction d'Éric Vigner sont tournées vers l'opéra avec la création de *Empio Punito* au Schauspielhaus de Leipzig, *Antigona* à l'Opéra de Montpellier et au Théâtre du Châtelet toujours avec Éric Vigner, puis *Shadowtime* de Brian Ferneyhough à Munich avec Frédéric Fisbach.

Parallèlement au travail de lumière scénique, elle a conçu les éclairages pour les deux dernières expositions-spectacles de la Grande Halle de la Villette, *Fêtes foraines* en 1995 et *Le Jardin planétaire* en 1999.

Intervenante à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs en section scénographie depuis 1998 et à l'ENSATT à Lyon depuis 2003.