



Vers une poétique du Moi en éclats:
(Étude des apocryphes et hétéronymes
chez Unamuno, Machado et Pessoa)

Dr. Abderrahman LAAOUINA

Université Mohamed V – Rabat

Maroc

Résumé

Cet article propose une analyse approfondie de la notion du *Moi* fragmenté dans l'œuvre de trois grands écrivains : Miguel de Unamuno, Antonio Machado et Fernando Pessoa, à travers leurs usages de l'hétéronymie et de l'apocryphe. Ces auteurs déconstruisent l'idée d'un sujet stable en recourant à la multiplicité des voix et des identités, offrant ainsi une conception du *Moi* en perpétuelle transformation, fluide et dynamique. L'étude de l'hétéronymie permet de saisir les rapports complexes entre le Moi et l'Autre, et de comprendre comment chaque écrivain utilise cette technique pour interroger la complexité de l'identité. Chez Unamuno, l'hétéronymie apparaît comme une réponse au vide existentiel, une tentative d'exprimer la multiplicité de l'âme humaine à travers ses différentes facettes intérieures. Pour Machado, elle constitue un moyen d'explorer la fluidité et l'évolution de l'identité poétique, tandis que Pessoa pousse ce processus de dépersonnalisation à l'extrême, en créant des hétéronymes autonomes, chacun incarnant une subjectivité distincte et un univers de pensée particulier. L'article met également en lumière l'influence des courants romantiques et symbolistes sur cette déconstruction de l'identité, en s'appuyant sur les réflexions philosophiques de figures telles que Rimbaud et Novalis. En définitive, l'analyse révèle que la fragmentation de l'identité n'est pas seulement une déstructuration, mais un moyen d'appréhender la multiplicité des expériences humaines et la relation dialectique entre l'individu et l'Autre. Les écrivains étudiés nous invitent à repenser l'identité non comme un noyau stable, mais comme un processus en constante transformation, façonné par l'interaction et les échanges avec autrui.

Mots-clés : *Moi*, hétéronymie, apocryphe, fragmentation de l'identité, Unamuno, Machado, Pessoa, subjectivité, dépersonnalisation, poésie moderne, altérité.



Abstract

This article provides a comprehensive exploration of the concept of the fragmented self in the works of three seminal writers: Miguel de Unamuno, Antonio Machado, and Pessoa. It specifically examines their use of heteronymy and the apocryphal as tools for deconstructing the notion of a fixed, stable subject. Through these techniques, the authors present a vision of the self as a dynamic and ever-evolving entity, shaped by a multiplicity of voices and identities. By analyzing heteronymy, the article sheds light on the complex interplay between the self and the other, revealing how each writer employs this method to engage with the intricate nature of identity. For Unamuno, heteronymy is a response to existential despair, a means to express the varied dimensions of the human soul. For Machado, it becomes a tool for exploring the fluid and transformative nature of poetic identity. Pessoa, on the other hand, pushes this process of depersonalization to its limits by creating fully autonomous heteronyms, each representing a unique subjectivity and worldview. The article also examines the influence of romantic and symbolist movements on this deconstruction of identity, drawing on the philosophical ideas of thinkers like Rimbaud and Novalis. Ultimately, the analysis reveals that the fragmentation of identity is not merely a process of dismantling; it is a way to comprehend the multiplicity of human experiences and the dialectical relationship between the individual and the other. The writers under consideration encourage us to reconceptualize identity not as a fixed essence, but as a continuously transforming process, shaped through interaction and dialogue with others.

Keywords: Self, heteronymy, apocryphal, fragmentation of identity, Unamuno, Machado, Pessoa, subjectivity, depersonalization, modern poetry, otherness.



«Chacun possède quelque part un double, une réplique....» w.G.Yvonne

La problématique de l'identité, de l'altérité et de la multiplicité s'impose comme l'un des axes fondamentaux de la réflexion philosophique du XX^e siècle. Dans les traditions espagnole et portugaise, caractérisées par une osmose profonde, presque organique, entre littérature et philosophie, cette thématique a trouvé une expression particulièrement élaborée au sein de la création littéraire. Les conditions historiques de formation des civilisations espagnole et portugaise — la coexistence sur la Péninsule Ibérique de diverses cultures, l'influence arabe pendant des siècles et sa libération, le problème de la définition de l'identité nationale et la relation avec la culture "étrangère", avec l'Autre, ainsi que l'orientation anthropologique de la philosophie sur la Péninsule Ibérique — ont conduit à ce que le problème de la relation entre le "propre" et l'"étranger", le Moi et l'Autre, dans la culture espagnole et portugaise soit particulièrement aigu.

L'historien de la philosophie espagnol Pablo Javier Pérez López associe l'intérêt de la philosophie espagnole et portugaise pour la problématique hétérologique à la relation particulière entre philosophie et littérature dans la culture espagnole et portugaise. La poéticité de la pensée propre aux espagnols et aux portugais renferme une hétérogénéité dans la perception du monde, reflet de la «*hétérogénéité essentielle de l'être*» (selon l'expression d'Abel Martín) et du «*sentiment tragique de la vie*» (terme de M. Unamuno), et l'une des dimensions ontologiques de l'essence tragique est la lutte interne fondamentale entre Unité et Multiplicité, le désir de conduire à l'uniformité, qui est la base du désir de connaissance philosophique, et le désir d'hétérogénéité, qui est la base de la création littéraire, introduisant dans la réalité l'autre, l'altérité, la différence. Cette manière de philosopher conduit le penseur à un voyage à travers l'Altérité, réalisé avec la même passion que le philosophe «*systémique*» recherche l'Unité : «*la grande bataille de l'âme humaine se déroule maintenant non seulement entre Homère et Platon, mais aussi entre Parménide et Héraclite. Entre l'un et l'autre. Entre les autres et Moi*» (Asensio,2013:65).

Dans les œuvres des poètes-philosophes Antonio Machado (1875–1939), Pessoa (1888–1935) et du philosophe-poète Miguel de Unamuno (1864–1936), le thème de l'identité et de la relation entre le *Moi* et l'*Autre* est exploré sous trois aspects principaux. Tout d'abord, il y a l'aspect de la multiplicité temporelle du *Moi*, c'est-à-dire l'hétérogénéité du *Moi* à travers les différentes périodes de temps ; la quête entre tous les «*Moi*» que nous avons été et que nous continuons d'être d'un unique et véritable «*Moi*». «*Le corps humain constitue un lieu de passage où se succèdent diverses identités, chacune issue des expériences quotidiennes. L'être actuel assimile celui du passé, tout comme l'individu futur incorporera l'être présent, tout en conservant certains souvenirs de ce dernier. Ainsi, le corps peut être envisagé comme un espace de mémoire et de transformation, un véritable*



cimetière d'âmes en perpétuelle évolution.»¹, écrit Miguel de Unamuno [8, 281]. L'être du *Moi* est unique dans sa multiplicité et multiple dans son unité. C'est une « articulation ouverte », qui « ne peut être enfermée dans une identité figée ».

De cette multiplicité émerge le deuxième aspect : à savoir celui du *Moi* non réalisé, non concrétisé — ce *Moi* qui n'a jamais été, le *Moi* « mort », dont l'impossibilité engendre une douleur insupportable. Ce sont des chemins qui ne seront jamais parcourus, des potentialités qui ne seront jamais réalisées, c'est le *Moi* que nous portons en nous comme possibilité. Ce thème occupe une place importante dans les œuvres des trois poètes-philosophes. « À chaque carrefour de la vie, lorsque nous sommes confrontés à des choix déterminants pour notre avenir, chaque décision implique une renonciation à une possibilité en faveur d'une autre. En nous résident plusieurs potentialités humaines, une pluralité de trajectoires, et à mesure que nous agissons, nous laissons derrière nous des opportunités, modifiant ainsi le cours de notre existence.»²

Fernando Pessoa a consacré à ce thème l'un de ses plus beaux poèmes (*Na noite terrível, substância natural de todas as noites*) :

O irreparável do meu passado — esse é que é o cadáver!
Todos os outros cadáveres pode ser que sejam ilusão.
Todos os mortos pode ser que sejam vivos noutra parte.
Todos os meus próprios momentos passados pode ser que existam
algures,
Na ilusão do espaço e do tempo,
Na falsidade do decorrer.
Mas o que eu não fui, o que eu não fiz, o que nem sequer sonhei;
O que só agora vejo que deveria ter feito,
O que só agora claramente vejo que deveria ter sido —
Isso é que é morto para além de todos os Deuses,
Isso — e foi afinal o melhor de mim — é que nem os Deuses fazem
viver... (1993: 34).³

¹ - " (...) por cuerpo van desfilando diversos hombres , hijos de cada día , y que el de hoy se devora al de ayer como el de mañana se devorará al de hoy , quedándose con algunos de sus recuerdos , y que nuestro cuerpo es un cementerio de almas" (1958: 187).

² - «En cada cruce de caminos que la vida nos presenta, cuando tenemos que escoger entre una u otra resolución que ha de afectar todo nuestro porvenir, renunciamos a uno para ser otro. Llevamos dentro de nosotros a varios hombres posibles, una multiplicidad de destinos, y, a medida que realizamos algo, perdemos posibilidades.»(1966: 118).

³ - «L'irréparable de mon passé — voilà le véritable cadavre ! | Tous les autres cadavres ne sont peut-être que des illusions. | Tous les morts peuvent être vivants ailleurs, | Dans une autre dimension, dans un autre lieu. | Tous mes moments passés peuvent subsister quelque part, | Dans l'illusion du temps et de l'espace, | Dans la fausseté du



Miguel de Unamuno qualifie ces possibilités irrémédiablement perdues de «yos ex-futuros» (« Mes ex-futurs moi»), et de nombreux personnages de ses œuvres émergent du désir de «revivre» ces *Moi* que l'auteur n'a jamais été ni ne sera jamais.

Le troisième aspect de la relation *Moi-Autre* représente une sorte de chemin pour surmonter cette « impossibilité » en créant une « multiplicité de Moi » dans le présent, à travers la mise en valeur des potentialités de *l'Autre-en-moi* — la création de personnages fictifs — apocryphes et hétéronymes, qui, avec leur autonomie et leur identité propres, sont une sorte de manifestation de *l'Autre-existant-en-moi*.

Le désir d'altérité se manifeste ainsi dans la troisième thématique — dans l'hétéronymie, dans l'hétérogénéité ontologique présente dans la littérature. Selon le chercheur portugais Antonio Apolinário Lourenço, parmi les trois poètes-philosophes mentionnés, Pessoa fut le premier à recourir à la *masquerade* littéraire pour exprimer une position philosophique. Par la suite, Miguel de Unamuno, intéressé par la culture portugaise et personnellement connu de Pessoa, qui lui envoyait aussi certains de ses textes, se familiarisa avec le phénomène de l'hétéronymie. Selon Lourenço, Antonio Machado s'est probablement imprégné des idées du poète portugais par l'intermédiaire de son maître, Unamuno. Toutefois, dans le présent article, nous analyserons les auteurs fictifs non dans l'ordre chronologique de leur apparition, mais dans l'ordre de leur autonomie ontologique croissante et de leur systématité.

Le phénomène du masque littéraire a une longue tradition dans la littérature et la philosophie. Ce concept désigne l'adoption de figures ou de personnages fictifs qui permettent à l'auteur d'exprimer des idées et des réflexions sous des formes indirectes, souvent en se cachant derrière une personnalité ou un pseudonyme. Cela permet d'explorer des perspectives multiples et de distancer l'écrivain de ses propos, offrant ainsi une richesse d'interprétation. Dans le cas de **Friedrich Nietzsche**, le personnage de **Zarathoustra** incarne bien plus qu'un simple personnage : il devient le véhicule d'une philosophie radicale, d'un questionnement sur la morale, la liberté et le surhomme. **Dionysos**, quant à lui, représente le principe de l'irrationnel, de la libération de l'ordre établi, ce qui permet à Nietzsche de se distancier de l'idée d'un Dieu transcendant pour proposer une vision plus terre-à-terre de l'existence. Chez **Paul Valéry**, **Monsieur Teste** sert à explorer les limites de la pensée humaine, une sorte de surhomme intellectuel enfermé dans sa propre introspection. Ce masque devient une manière d'examiner la condition humaine par la pensée pure, sans concessions. De même,

passage des instants. | Mais ce que je n'ai pas été, ce que je n'ai pas fait, ce que je n'ai même pas rêvé ; | Ce que je perçois seulement aujourd'hui comme ce que j'aurais dû accomplir, | Ce que je vois maintenant avec clarté comme ce que j'aurais dû être — | Voilà ce qui est mort au-delà de tous les dieux, | Ce vide — et ce qui, au final, était le meilleur de moi — | N'est ce que même les dieux ne peuvent faire revivre.»



Mr. K. de Bertolt Brecht fonctionne comme une figure qui interroge l'homme dans la société, tout en invitant à une critique des structures sociales et politiques à travers la distance imposée par ce personnage. Ces masques permettent aux auteurs de traiter de sujets complexes tout en offrant des perspectives variées et souvent contradictoires. Ils offrent aussi une certaine liberté d'expression, car l'auteur n'est pas directement responsable des pensées exprimées par ses masques, tout en conservant une forme de dialogue avec son propre travail.

Cette fragmentation de l'auteur affirme la nature fragmentaire de la création littéraire, qui, selon Goethe, est un «*fragment des fragments*» (1871: 439)⁴, ainsi que l'hétérogénéité et le polymorphisme de la personnalité humaine. Dans le champ de la création littéraire, l'identité se présente comme un processus en perpétuelle évolution, ainsi que le souligne Pedro Cerezo Galán (2012;78). Cette perspective remet en cause l'idée d'un «*moi fondamental*»⁵, conçu comme une entité stable, cohérente et pleinement transparente à elle-même. En opposition à cette vision essentialiste, la littérature apparaît comme un espace privilégié d'exploration poétique de l'altérité, où le sujet se déconstruit, se réinvente et se déploie en une pluralité de dimensions. Dans cette optique, l'écriture s'apparente à un voyage sans fin vers l'incertitude, où l'identité ne se dévoile pas comme une essence préexistant, mais comme un processus en constante construction et déconstruction. À travers ce mouvement, la littérature dépasse la quête d'une vérité ontologique de l'être, pour célébrer la pluralité, l'évolution et la possibilité d'explorer différentes réalités par le pouvoir créateur du langage.

Dans un commentaire sur les textes de Marcel Proust, Antonio Machado écrit : «*Il ne faut pas perdre de vue que notre esprit contient des éléments permettant de construire diverses personnalités, toutes aussi riches, cohérentes et achevées que celle — choisie ou imposée — que l'on désigne comme notre caractère. Ce que l'on appelle communément personnalité n'est en réalité que le personnage supposé qui semble dominer au fil du temps. Mais ce personnage est-il toujours interprété par le même acteur ?*»⁶.

⁴ - L'idée de la littérature en tant que «*fragment des fragments*» doit être interprétée, dans ce sens, comme une référence à la manière dont Goethe, à travers ses œuvres multiples et variées, a constamment exploré les dimensions diverses de l'âme humaine, de la nature et de la société. Loin de chercher à présenter une vision totalisante ou un récit achevé, il s'efforçait de multiplier les perspectives, d'expérimenter avec différentes formes littéraires et d'interroger sans cesse les grands enjeux de son époque. Ce faisant, il créait un ensemble de fragments qui, pris dans leur globalité, offraient une représentation plus complexe et nuancée de la réalité.

⁵ - Il est largement reconnu que le concept de «*moi fondamental*» évoque l'idée d'une essence stable et inaltérable, qui constitue le noyau profond de l'identité d'un individu, indépendamment des influences extérieures. Cette notion repose sur la conviction d'un centre authentique et cohérent, immuable au fil du temps. Toutefois, elle fait l'objet de critiques de la part de courants philosophiques et littéraires contemporains, qui envisagent l'identité comme un processus en perpétuelle transformation, façonné par des forces sociales, culturelles et historiques.

⁶ - «*No conviene olvidar tampoco que nuestro espíritu contiene elementos para la construcción de muchas personalidades, todas ellas tan ricas, coherentes y acabadas como aquella —elegida o impuesta— que se llama nuestro carácter. Lo que se suele entender por personalidad no es sino el supuesto personaje que, a lo largo del tiempo, parece llevar la voz cantante. Pero ¿está este personaje a cargo siempre del mismo actor?*» (Machado, 1997 a: 849).



La question soulevée ici suggère que notre identité pourrait ne pas être statique ni dominée par une conscience unique et constante. Il se pourrait que nos expériences, les circonstances extérieures ou même nos impulsions internes jouent le rôle de "auteurs" alternatifs, redéfinissant notre personnalité selon les moments. Cela ouvre un débat philosophique sur l'authenticité et le pouvoir personnel dans le processus de construction de soi.

De manière similaire, Unamuno croyait que plusieurs *Moi* différents vivaient en chaque personne, et c'est cette multiplicité interne qui explique la capacité de l'écrivain à créer des personnages littéraires. L'auteur projette ainsi son être dans les personnages, transcendant son propre *Moi* et, en devenant *Autre*, il s'objectivise. Les personnages deviennent des miroirs reflétant l'*Autre Moi* de l'auteur et, ce faisant, ils l'aident à surmonter sa subjectivité.

Le terme «*hétéronyme*» dans le sens de «*personnage fictif*» a été utilisé pour la première fois par Pessoa lui-même, qui désignait ainsi les poètes qu'il avait inventés. Dans les dictionnaires publiés au Portugal avant l'émergence du phénomène Pessoa, ainsi que dans ceux publiés dans d'autres pays, le concept d'«*hétéronyme*» est interprété comme «*diversité*» [5]. Dans le *Grand Dictionnaire de Domingi Vieira*, publié en 1873, on trouve la définition suivante : «*Auteur-hétéronyme — auteur qui publie un livre sous le vrai nom d'une autre personne* »⁷ [16]. Une définition similaire est donnée dans le *Dictionnaire de la Langue Portugaise* dirigé par Cândido Figueiredo : «*Ainsi se désigne l'auteur qui publie un livre sous le nom réel d'une autre personne. Le terme est également utilisé pour désigner un livre publié sous le nom de quelqu'un qui n'en est pas l'auteur*»⁸.

Pessoa a en effet redéfini le concept d'«*hétéronomie* », en substituant ce terme à celui de «*pseudonyme* » afin de mettre en évidence le statut ontologique des personnages qu'il a créés. Ces derniers, en acquérant une existence propre, endossent la responsabilité du contenu de leurs œuvres, permettant ainsi à l'auteur véritable de se libérer de cette responsabilité. Pour le poète lui-même, les hétéronymes sont des personnages distincts de lui, sur lesquels il n'a pratiquement aucun contrôle et qui existent indépendamment de sa volonté. De fait, sous le masque de son hétéronyme Bernardo Soares, Pessoa avance l'argument selon lequel le phénomène de l'hétéronomie, tel qu'il se manifeste dans le processus créatif, repose sur une dynamique complexe où l'auteur se perd dans la multiplicité de ses propres créations. En choisissant de créer, l'individu s'engage dans un mouvement de destruction intérieure, un retrait de soi qui permet l'émergence de nouvelles voix, d'autres identités qui ne lui appartiennent plus pleinement. Cette "destruction" n'est pas une annulation de l'existence, mais plutôt un acte de dissociation où l'être se fond dans l'univers qu'il crée :

7 - «Autor heterônimo ; autor que publica um livro sob o nome verdadeiro de outra pessoa».

8 - «Diz-se do autor que publica um livro sob o nome verdadeiro de outra pessoa. E diz-se do livro que é publicado sob o nome de uma pessoa que não é autora dele.».



"J'ai créé en moi plusieurs personnalités. Je crée des personnalités constamment. Chaque rêve que je fais,, dès qu'il est révélé, est immédiatement incarné dans une autre personne, qui commence à le rêver, et non plus moi. Pour créer, je me suis détruit ; je me suis tellement extériorisé en moi-même qu'à l'intérieur de moi, je n'existe que de manière extérieure. Je suis la scène vivante où passent divers acteurs jouant différentes pièces" ⁹.

L'acte de création artistique implique une mise en extériorité radicale de l'être intérieur de l'auteur, un mouvement par lequel l'identité personnelle se déploie dans des formes extérieures. L'individu ne se conçoit plus comme une entité close et centrée sur elle-même, mais devient un espace vivant où se manifestent personnages, masques et voix. C'est par cette projection hors de lui-même qu'il se définit, non comme un sujet immuable, mais comme une scène mouvante traversée par une pluralité de figures. Chaque « acteur » qui émerge représente une composante de son être, une facette singulière de son âme, sans pour autant pouvoir prétendre à l'incarner dans sa globalité. L'identité de l'auteur devient ainsi une structure dynamique et transitoire, se dissolvant dans un jeu de rôles successifs et interconnectés. Ce processus d'hétéronomie révèle une conception fragmentaire et changeante de l'identité. Loin de s'enfermer dans un moi unifié et figé, l'individu accepte de se laisser traverser par des formes diverses, se diluant dans une pluralité de représentations extérieures. Paradoxalement, c'est dans cette abdication de son unicité qu'il accède à une existence créatrice authentique. En renonçant à l'autocentrage et en accueillant des perspectives étrangères à son propre être, il découvre une expression plus profonde et plus libre de lui-même. La création devient alors un acte d'altérité féconde, où l'effacement du moi constitue paradoxalement la condition d'une présence créative pleine et entière.

La différence essentielle entre les concepts de «pseudonyme» et d'«hétéronyme» réside, ainsi, dans le fait qu'avec un pseudonyme, l'œuvre est créée par l'auteur «en sa propre personne», de sorte que le seul élément qui n'appartient pas à l'auteur est le nom sous lequel l'œuvre est signée. Dans le cas de l'hétéronymie, les œuvres appartiennent à une personnalité complètement différente, fruit de l'imagination de l'auteur. L'existence de cet auteur fictif crée une forme de «communication indirecte» entre l'auteur réel et le lecteur. Jan E. Evans, dans son étude sur le problème de l'identité chez Unamuno et Kierkegaard, explique que cette forme de communication particulière permet à la vérité existentielle de se refléter deux fois dans la subjectivité de l'auteur : d'abord, lorsqu'il la reconnaît

⁹ - "Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não. Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários atores representando várias peças." (2023:299).



comme une vérité « universelle » ; ensuite, lorsqu'il l'«assume» personnellement dans son essence¹⁰.

La connaissance de la vérité ne peut être limitée de quelque manière que ce soit. Elle doit se réaliser dans le secret, c'est-à-dire que son résultat ne doit pas être connu de l'auteur-communicateur. Sans cette condition, l'appropriation de la vérité perdrait son authenticité. Par conséquent, la communication de la vérité doit être indirecte. La vérité existentielle exige cette transmission indirecte, à la manière socratique, sans garantie qu'elle transformera le récepteur. Dans ce processus, la forme de la communication revêt une importance capitale. La forme artistique, en particulier, offre une richesse inépuisable, intrinsèque à la nature même de la vérité existentielle.

L'auteur fictif, en tant que porteur d'une certaine vérité, devient une sorte de philosophe et acquiert le statut de personnage conceptuel deleuzien — un personnage « *qui veut penser et qui pense par lui-même* » (1991:60), qui est la personnification d'une idée ou d'une position philosophique spécifique. L'émergence de tels personnages dans la philosophie post-idéaliste peut être perçue comme une affirmation de la liberté mutuelle de la pensée et de l'existence. L'idée que la pensée ne se limite pas à l'existence prend forme dans ce que Mikhail Epstein désigne par un « jeu post-idéaliste et post-existentialiste de ses potentialités mutuelles » (2019: 87).

Un personnage pensant n'a pas de sens dans la philosophie de l'idéalisme, où le monisme de la pensée dissout l'être en lui-même, ni dans l'existentialisme, où l'être dissout la pensée en lui-même. L'apparition des « *personnages pensants* » n'est pas simplement une « *fragmentation du sujet* », comme mentionné précédemment, mais une affirmation de la pluralité de la pensée et de l'être, qui, d'après le théoricien culturel russo-américain, s'érige en une « *tension duale de l'être et de la pensée* » [2019: 97]. Ces auteurs doubles n'agissent pas seulement comme intermédiaires dans la « communication indirecte », mais deviennent des intermédiaires entre l'être et la pensée. Attachés à l'être local, ils peuvent être représentés comme des figures avec sexe, âge, profession, habitudes, traits de caractère et une biographie définie. Ils « *existent dans une sorte de continuum spatio-temporel — et en même temps, en tant que penseurs, ils le brisent* » (2019: 99). L'auteur habille sa pensée sous la forme d'un personnage pensant et le « lance » dans l'être, tandis qu'il reste lui-même en dehors de l'être local. Ces « *personnages pensants* » (terme de M. Epstein) peuvent être présentés comme des personnages d'œuvres littéraires — comme, par exemple, dans le cas de M.

10 - Selon Jan E. Evans, Kierkegaard et Unamuno convergent dans leur conception du « moi comme accomplissement », selon laquelle l'authenticité de l'être résulte des choix effectués au fil de l'existence. Pour Kierkegaard, les sphères de l'existence — l'esthétique, l'éthique et la religieuse — constituent des « *étapes sur le chemin de la vie* » menant à la réalisation du moi véritable devant Dieu. Toutefois, Unamuno propose une perspective différente : il considère que ces mêmes sphères incarnent des modes d'existence authentique tout aussi légitimes, à condition qu'elles soient adoptées librement et avec une implication passionnée. (2005: 95).



Unamuno ou de F. M. Dostoyevski, dont les romans se caractérisent par la «pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière» (Bakhtine, 1970 : 35). Selon la majorité des chercheurs sur le problème du Moi multiple dans les œuvres de Miguel de Unamuno, les œuvres de Dostoyevski ont eu une influence significative dans la formation du système des apocryphes chez le philosophe-poète espagnol.

Les apocryphes d'Unamuno sont les héros de ses romans: Fulhencio Entrambosmares (*Amor y pedagogía*, 1902), Rafael (*Teresa*, 1924), Víctor Goti et Augusto Pérez (*Niebla* 1914). En essayant de dépasser le réalisme, Unamuno crée le «réalisme créatif» et une nouvelle forme littéraire — le soi-disant «nivola»¹¹, dont les héros sont des personnages vivants, si vivants qu'ils peuvent avoir une vie indépendante de la volonté de l'auteur. Pour le philosophe espagnol, les «personnages pensants» représentent une forme de jeu avec la réalité. Celle-ci est perçue, dans la vision unamunienne, comme un concept subjectif, modelé par la relation et la perception, ainsi que par le sentiment propre du sujet. Les choses et leur essence sont des réalités qui apparaissent et disparaissent, acquérant un sens pour nous seulement en relation avec notre vie. Ainsi, Unamuno considère que les frontières de la réalité sont subjectives et peuvent être facilement franchies. Il se transforme lui-même en personnage de ses œuvres et crée des héros qui, selon sa conception, sont ontologiquement égaux à l'auteur. Il franchit la limite entre le réel et l'imaginaire parvenant ainsi à établir un équilibre. De plus, la création littéraire pour Unamuno est une opportunité de réaliser des scénarios alternatifs de la réalité, une manière d'exprimer ce que lui-même — le véritable Miguel de Unamuno — n'ose pas dire. Dans la voix de Fulhencio Entrambosmares, Unamuno insère certaines idées qu'il exprimera plus tard lui-même — de manière personnelle, sans «intermédiaire» — dans son travail philosophique *Del sentimiento trágico de la vida* (1912). De plus, cet apocryphe réapparaît par la suite, comme une sorte d'hétéronyme du propre auteur.

Don Fulhencio semble surgir d'un besoin profond chez Unamuno de se dédoubler, de fragmenter son être créateur pour engendrer une voix distincte et autonome. À travers cette scission, le personnage fictif acquiert une vitalité propre, devenant le vecteur d'une parole que l'auteur, contraint par les limites de son époque, ne pouvait exprimer ouvertement. L'apocryphe se mue ainsi en un dispositif protecteur, un masque nécessaire permettant à l'écrivain de libérer ses idées les plus audacieuses tout en préservant son identité publique.

Chez Machado, l'apocryphe, en tant qu'auteur fictif ou «personnage pensant», s'inscrit dans un système littéraire plus vaste qu'il a lui-même élaboré. Loin d'être

¹¹ - La «nivola» est un genre littéraire novateur introduit par Miguel de Unamuno, fusionne les caractéristiques du roman et de la nouvelle tout en s'en distinguant par sa singularité. Elle se définit avant tout par une profonde dimension philosophique et introspective, où l'exploration des questionnements existentiels et des conflits intérieurs des personnages occupe une place prépondérante. Sa structure, délibérément non linéaire, et son style direct, souvent empreint de réflexion personnelle, permettent une approche narrative où la pensée des protagonistes devient le moteur même de l'intrigue.



un simple artifice narratif, il constitue un espace créatif où des perspectives alternatives peuvent émerger. À l'instar de l'approche de Miguel de Unamuno, la création d'un auteur fictif devient pour Machado un moyen d'explorer des possibles autrement inaccessibles, renouvelant ainsi l'acte d'écrire et de penser. En 1923, Machado publie une collection de poèmes de douze poètes apocryphes intitulée "*Cancionero apócrifo. Doce poetas que pudieron existir*"¹², avec une brève biographie de chaque poète. La biographie de l'apocryphe Antonio Machado, telle qu'elle figure dans cette collection, reproduit fidèlement celle de l'Antonio Machado historique. Il est également présenté comme étant né à Séville en 1875 et ayant exercé la profession de maître d'école à Soria, Baeza et Ségovie, établissant ainsi une correspondance troublante entre le personnage fictif et son modèle réel.

Cependant, à un certain moment, la biographie de l'apocryphe prend un tournant, et Machado-apocryphe s'engage dans un destin qui diverge de celui de l'Antonio Machado historique, devenant ainsi ce que l'on pourrait qualifier de «ex-futur-Je» (Gullón, 1994: 7). En effet, Machado se considérait avant tout comme un poète et insistait sur la marginalité de ses réflexions philosophiques, qu'il jugeait parfois trop éloignées de sa vocation principale. C'est dans cette optique qu'il choisit de transmettre ses idées philosophiques à travers la médiation de personnages fictifs tels qu'Abel Martín et Juan de Mairena. Ce dernier, à titre d'exemple, affirme : « *Croyez-vous qu'un homme ne puisse avoir en lui qu'un seul poète ? Ce qui serait véritablement difficile, ce serait qu'il n'en ait qu'un.* » (Machado, 1982 : 50). Cette citation ouvre la voie à une réflexion sur la nature plurielle et complexe de l'identité créative. Machado semble ici défendre l'idée que la richesse de l'esprit humain ne réside pas dans une unicité rigide, mais plutôt dans sa capacité à intégrer plusieurs voix, pensées et perspectives. En ce sens, il remet en question la vision de l'artiste ou du poète comme un être unidimensionnel, enfermé dans une seule forme d'expression ou une vision unique du monde. À l'inverse, il suggère que la diversité intérieure, loin d'être une faiblesse, constitue une caractéristique essentielle de la créativité. La coexistence de plusieurs "poètes" en une seule personne témoigne de la capacité de l'individu à explorer différentes facettes de son être, à accepter les contradictions et à se renouveler en permanence. Dans cette perspective, le poète n'est pas un être figé, mais un créateur capable d'évolution, d'adaptation et de diversification, explorant ainsi une multitude de formes d'expression.

Il est envisageable de soutenir que la "*communication indirecte*", précédemment mentionnée constitue pour Machado une forme de distanciation vis-à-vis de ses

¹² - "*Chansonnier apocryphe. Douze poètes qui ont pu exister*" constitue une anthologie intégrée «aux *Comentarios*». Parmi ces figures poétiques imaginaires émerge un certain Antonio Machado, double fictif du poète, dont l'identité littéraire demeure distincte de celle de l'auteur de *Soledades* et *Campos de Castilla*, malgré la coïncidence nominale qui les unit. Cette création explore les potentialités d'une multiplicité d'êtres poétiques, transcendant la simple correspondance biographique.



propres réflexions philosophiques. Comme il l'écrivait lui-même : « *(Juan de Mairena) est mon "moi" philosophique, qui est né dans ma jeunesse. À Juan de Mairena, modeste et simple, il plaisait de dialoguer avec moi en privé, dans l'intimité de mon bureau, et de me faire part de ses impressions sur tous les faits. Ces impressions, que je résumais jour après jour, constituaient un brevière intime, en aucun cas destiné à la publication, jusqu'au jour où... un jour, elles passèrent de mon bureau aux colonnes d'un journal. Et depuis lors, Juan de Mairena — qui parfois conserve ses souvenirs passionnés pour son vieux professeur Abel Martín — s'est habitué à communiquer au public ses impressions sur tous les sujets.* » (Alonso, 1985 : 290-291)¹³. Cette méthode permet à Machado non seulement de garder une distance critique par rapport à ses pensées, mais aussi d'ouvrir un espace pour l'exploration de perspectives multiples et parfois divergentes.

D'autre part, les apocryphes incarnent la créativité littéraire et la position philosophique de Machado. Ils ne sont pas simplement des *pseudonymes* ni des *masques*, mais le résultat de recherches poétiques et philosophiques simultanées, et leur apparition est indissolublement liée à la conception gnoseologique du poète espagnol, qu'il définissait lui-même à travers Mairena comme un «*solipsisme*». La seule subjectivité dont nous avons quelque connaissance et que nous reconnaissons est notre propre subjectivité. *L'Autre* («*proche*») se présente à notre conscience seulement comme un objet. Le résultat de cette perception est le doute quant à la réalité de *l'Autre*: «*Si rien n'est en soi que moi-même, quel moyen y a-t-il de ne pas décréter l'irréalité absolue de notre prochain ? Ma pensée vous efface et vous expulse de l'existence — d'une existence en soi*»¹⁴.

Selon Machado, la connaissance n'est pas une «*capture*» intellectuelle de la réalité, mais un phénomène de la conscience qui se manifeste lorsque les impulsions cognitives échouent. Cela donne lieu à ce qu'Abel Martín appelle les «*formes d'objectivité*» et que Juan de Mairena nomme «*le côté caché de l'être*». L'objectivité pour ici n'est pas quelque chose de positif ; elle est seulement «*le côté flou et décoloré de l'être*»¹⁵. «*Il n'existe, en réalité, que des consciences individuelles, plusieurs consciences uniques, intégrales et incomparables entre elles. Ce qui est commun à toutes les consciences, c'est le travail de dé-subjectivation, l'activité homogénéisante, créatrice de ces deux négations dans*

¹³ - «*(Juan de Mairena) es mi "yo" filosófico, que nació en épocas de mi juventud. A Juan de Mairena, modesto y sencillo, le placía dialogar conmigo a solas, en la recogida intimidad de mi gabinete de trabajo, y comunicarme sus impresiones sobre todos los hechos. Aquellas impresiones, que yo iba resumiendo día a día, constituían un breviario íntimo, no destinado en modo alguno a la publicidad, hasta que un día... un día saltaron desde mi despacho a las columnas de un periódico. Y desde entonces, Juan de Mairena —que algunas veces guarda sus fervorosos recuerdos para su viejo profesor Abel Martín— se ha ido acostumbrando a comunicar al público sus impresiones sobre todos los temas...* » (Alonso, 1985: 290-291).

¹⁴ «*Si nada es en sí más que yo mismo, ¿qué modo hay de no decretar la irrealidad absoluta de nuestro prójimo? Mi pensamiento os borra y expulsa de la existencia -de una existencia en sí-* » (Machado, 1988: 2068).

¹⁵ - «*Objetividad no es ya nada positivo, es simplemente el reverso borroso y desteñido del ser* » (Machado, 1971: 161).



lesquelles les consciences coïncident : le temps et l'espace, bases du langage et de la pensée rationnelle : de la pensée quantitative»¹⁶.

Cependant, l'intentionnalité de la conscience ne se limite pas seulement à l'impulsion cognitive ; elle est aussi stimulée par le désir *d'altérité*, dont la cause, selon Machado, est l'amour, compris non comme contemplation du beau, mais comme «*soif métaphysique de ce qui est essentiellement autre*» (Aubert, 1994 : 199). Cette soif est insatiable et condamnée. Tout comme un échec cognitif conduit à l'uniformisation de la pensée sous l'apparence d'objectivité, un échec amoureux révèle «*l'inévitable altérité du sujet*», devenant une reconnaissance de l'hétérogénéité essentielle de l'être. Cette hétérogénéité est une expression de la richesse de l'être — richesse cachée à la raison et accessible uniquement au sentiment poétique. Et si l'homogénéisation est une représentation des choses telles qu'elles ne sont pas, l'hétérogénéité devient une tentative de rendre aux choses ce qui est «*non réalisé*».

Les personnages apocryphes chez Machado ne constituent qu'une facette de sa réflexion sur l'« apocryphe ». Pour le poète et philosophe espagnol, le monde dans lequel l'homme évolue est lui-même apocryphe, car ce n'est pas la réalité qui le fonde, mais la raison et la logique, qui élaborent leur propre vérité — qu'elles inventent. L'apocryphisation du monde se manifeste par l'existence même de la logique, cette nécessité de concilier la pensée avec elle-même, qui l'oblige à ne percevoir que ce qui est présupposé ou supposé, excluant ainsi tout ce qui échappe à cette structure. Le fait que notre monde repose sur une hypothèse, dont la véracité est incertaine, suscite à la fois terreur et consolation, selon le point de vue adopté.

Machado crée un autre monde fictif — le monde des maîtres-poètes, poètes-philosophes et maîtres-philosophes — un total de quinze apocryphes. Pour lui, le monde de l'homme est une fiction, une invention où des rêves naissent de d'autres. La vie se reflète dans la littérature, et la littérature s'entrelace avec la vie de telle manière qu'il devient difficile de distinguer où se trouve ce que nous appelons réalité et où se trouve ce qui est considéré comme invention. En même temps, l'apparition des apocryphes a également été le résultat du fait que Machado voyait la créativité littéraire comme une créativité de second ordre. «*Tous les poèmes sont écrits dans la logique de l'apocryphe*», car «*avant d'écrire un poème, il convient d'imaginer le poète capable de l'écrire*», écrivait Machado ¹⁷. Ce poète reste souvent inconnu du public, et nous ne remarquons pas sa présence ni que le

¹⁶ «Solo existen, realmente, conciencias individuales, conciencias varias y únicas, integrales e incommensurables entre sí. Solo es común a todas las conciencias el trabajo de desubjetivación, la actividad homogeneizadora, creadora de esas dos negaciones en que las conciencias coinciden: tiempo y espacio, bases del lenguaje y del pensamiento racional: del pensar cuantitativo.» (Machado, 1988: 1258-9)

¹⁷ - «Antes de escribir un poema —decía Mairena a sus alumnos— conviene imaginar al poeta capaz de escribirlo. Terminada nuestra labor, podemos conservar al poeta con su poema, o prescindir del poeta —como suele hacerse— y publicar el poema, o bien tirar el poema al cesto de los papeles y quedarnos con el poeta, o, por último, quedarnos sin ninguno de los dos, conservando siempre al hombre imaginativo para nuevas experiencias poéticas.» (1997b: 502).



poème est une création de second ordre. En même temps, Machado, souligne qu'il est utile de maintenir ce personnage fictif quelque part pour la «future créativité littéraire»¹⁸. Parmi les premiers auteurs apocryphes, Machado mentionne Platon et Shakespeare. Un des principaux apocryphes du poète, Juan Mairena, écrivait : «Là où plusieurs hommes ou, si vous voulez, plusieurs sages se réunissent pour penser ensemble, il y a un orang-outan invisible qui pense pour eux tous.»¹⁹. Dans les dialogues de Platon, dit Mairena, cet «orang-outan » est Socrate ou le «divin Platon» .

Machado disait que l'être humain est toujours accompagné par l'Autre, dans un dialogue constant avec lui. Dans le célèbre poème «*Retrato (Portrait)*», qui ouvre le cycle «*Champs de Castille*», le poète écrivait : «*Je parle avec l'homme qui me suit toujours*» (*Converso con el hombre que siempre va conmigo*) (2023: 3). Le monologue devient un dialogue et cet homme qui nous suit, soulignait Machado dix ans plus tard, nous complète et nous défie:

*Cherche ton complémentaire,
celui qui marche sans cesse à tes côtés,
et qui souvent incarne ton contraire.*

*Ce n'est pas le "je" fondamental
que poursuit le poète,
mais le "tu" essentiel.*²⁰

La pensée est toujours un dialogue, et étant donné que nous ne pouvons exprimer à l'extérieur que les pensées d'un seul des interlocuteurs internes, ce dialogue ne peut être transmis directement ; il ne peut être compris que par ce que Machado appelle le «malentendu». C'est pourquoi Juan de Mairena conseille à ses élèves : «*Si, par le plus grand des hasards, vous parvenez à saisir quelque chose de ce que je dis, vous pouvez être certain que je le perçois d'une manière différente.*»²¹ [17, 286]. Il ajoute : «*Nous ne nous rapprochons jamais autant de la compréhension d'une chose que lorsque nous affirmons son contraire*»²². Dans la communication, nous n'entendons que la partie audible de la pensée ; le dialogue interne nous est inaccessible, de sorte que la compréhension apparente de la pensée de l'Autre est en réalité un malentendu, et il n'existe pas de discours capable d'exprimer la pensée dans son intégralité. Juan de Mairena dit à ses élèves : ne pas comprendre signifie penser quelque chose qui contredit ce qui est dit, et «*c'est presque toujours la seule manière de penser quelque chose*»: «*Lorsque je*

18 -Ibid.

19 - Donde varios hombres o, si queréis, varios sabios se reúnen a pensar en común hay un orangután invisible que piensa por todos.

20 - «*Busca a tu complementario / que marcha siempre contigo /y suele ser tu contrario./ No es el yo fundamental/ Eso que busca el poeta/ Sino el tu esencial.*» (Machado, 1991: 96).

21 - «*Si por casualidad entiende usted algo de lo que digo, puede usted asegurar que yo lo entiendo de otro modo.*» (1997 b :122)

22 «*Nunca nos hallamos tan cerca de la verdadera comprensión de algo como en el momento en que nos arriesgamos a afirmar su más radical contrario.* » Ibid:125.



pense que la vérité n'existe pas, je me surprends également à penser qu'elle pourrait exister, précisément parce que j'ai envisagé l'inverse, puisqu'il n'y a pas de raison suffisante pour que ce que je pense soit vrai, ni pour qu'il cesse de l'être. » De cette manière, vous maniez l'art de concilier les contraires, faites preuve de modestie et évitez avec élégance le fameux argument opposé aux sceptiques, lequel ne touche en réalité que les sceptiques dogmatiques»²³.

Mairena aborde avec une perspicacité intellectuelle remarquable le paradoxe central de la pensée sceptique. Il met en lumière le fait que nier l'existence de la vérité revient paradoxalement à en reconnaître la possibilité, puisque concevoir son absence implique nécessairement l'existence d'une alternative concevable. Cette approche allie un scepticisme méthodique à une prudence intellectuelle, évitant ainsi le piège d'un dogmatisme qui proclamerait de manière absolue l'inexistence de la vérité. En outre, le double fictif de Machado semble convoquer l'«*argument contre les sceptiques*», souvent utilisé pour dénoncer l'incohérence interne du scepticisme radical : prétendre que «*la vérité n'existe pas*» constitue en soi une déclaration prétendant à une valeur de vérité. Toutefois, en rejetant tout dogmatisme, il parvient à contourner ce dilemme logique. Il adopte ainsi une posture nuancée et autocritique, consciente des limites inhérentes à la connaissance humaine tout en refusant de fermer la porte à l'éventualité d'une vérité accessible, même fragmentaire. Cette perspective traduit une démarche intellectuelle empreinte d'humilité, où l'incertitude devient non pas une impasse, mais un espace fertile pour la réflexion et la quête inlassable du sens.

Cela implique que pour parvenir à la compréhension, il est nécessaire de déclencher en nous un processus dialectique entamé par l'énonciateur. Ce malentendu permanent, selon Machado, constitue le fondement même de l'histoire de la philosophie. Il s'agit d'un mécanisme mental, une sorte de « pensée apocryphe ». Chaque grand penseur est imprégné de telles pensées, car sa réflexion s'apparente à un dialogue ouvert, porté par de multiples interlocuteurs. L'incompréhension, en ce sens, réside dans l'écoute de ce qui complète dialectiquement ce qui a été exprimé. Ainsi, ces éléments apocryphes, chez Machado, remplissent plusieurs rôles. D'une part, ils représentent une méthode heuristique et herméneutique permettant l'exploration de soi.

Conformément à l'analyse de Rafael Bellón, les poètes fictifs agissent comme un miroir particulier (1990:263). En effet, la notion d'«apocryphe» ou "nouveau sujet inventé", qui se définit comme un alter ego ou une figure qui se constitue comme l'autre dans l'œuvre du poète, introduit le concept d'hétéronymie. Ce phénomène se déploie comme un discours évoluant d'abord vers le dialogisme, pour ensuite s'orienter vers la pluridiscursivité, c'est-à-dire le croisement des

²³ - «Cuando pienso que la verdad no existe, pienso, además, que pudiera existir, precisamente por haber pensado lo contrario, puesto que no hay razón suficiente para que sea verdad lo que yo pienso, aunque tampoco demasiada para que deje de serlo». De ese modo nadáis y guardáis la ropa, dais prueba de modestia y eludís el famoso argumento contra escépticos, que lo es solo contra escépticos dogmáticos".(Machado,2023:).



discours. Le terme "*apocryphe*" désigne une identité qui, loin de se confondre avec celle de l'auteur, renvoie à une entité émergeant de son propre discours et acquérant ainsi une existence propre au sein de l'œuvre. Ce processus s'inscrit pleinement dans la conception du dialogisme telle que la définit Mikhaïl Bakhtine, selon laquelle l'interaction entre des voix diverses et opposées dans le texte crée un espace de confrontation et de dialogue permanent où les voix dialoguent sans jamais se fusionner en un « je » stable représentant l'auteur (1970: 103).

L'évolution vers la pluridiscursivité, ou le croisement des discours, témoigne de la multiplicité des voix, des langages et des perspectives qui s'entrelacent dans une œuvre, enrichissant ainsi sa complexité et ses significations. À travers l'hétéronymie, les écrivains et poètes peuvent explorer un éventail de voix et d'identités, ouvrant ainsi leur discours à une pluralité de perspectives. L'œuvre, dès lors, ne se limite pas à une seule vision autorale ; elle se nourrit au contraire des interventions de personnages, de voix extérieures, et, dans certains cas, d'un "autre" créé qui répond à une logique interne et autonome propre au récit. Ce croisement des discours permet aux auteurs de dépasser la monoculture de la voix univoque, en s'ouvrant à l'ambiguïté, à la contradiction et à la multiplicité des sens. Il ouvre ainsi un espace propice à la réflexion critique sur la nature même de l'identité et de l'acte d'écriture. L'exemple paradigmatique de ce phénomène est fourni par l'œuvre de Fernando Pessoa, qui a su utiliser l'hétéronymie comme un instrument littéraire afin de donner vie à des personnages multiples, chacun habité par un registre discursif propre, porteur d'une personnalité, d'un style et d'une vision du monde uniques.

Abel Martín incarne une forme de surmoi du poète, tandis que Juan de Mairena devient son alter ego, révélant ainsi la pluralité de la subjectivité de Machado, reflétée dans les multiples miroirs de ses auteurs fictifs. Pour Machado, la création d'apocryphes constitue le moyen le plus sûr d'approcher *l'Autre*, grâce au procédé du « malentendu ».

Par ailleurs, l'apocryphe remplit aussi une fonction utopique essentielle : il devient un moyen de transformer la réalité. Face à un monde perçu comme apocryphe par nature — régi par la logique, la rationalité et marqué par la déshumanisation — Machado crée, en réponse, un univers poétique apocryphe, imprégné d'humanité et de sensibilité. En ce sens, H. L. Abellán, soutient que l'apocryphe chez le poète est une « *tentative de reconstruction critique de l'histoire* » (1979: 83).

Cependant, les apocryphes chez Machado, bien qu'ancrés dans un contexte biographique et bibliographique précis, maintiennent un lien profond, presque organique, avec l'auteur lui-même. En effet, comme il a été souligné précédemment, ces figures littéraires, telles qu'Abel Martín et Juan de Mairena, ne sont pas des auteurs réels, mais des créations fictives. Depuis leur première publication dans la *Revista de Occidente*, ces textes ont toujours été attribués à Machado, ce qui renforce l'idée que ces voix apocryphes, bien qu'imaginées, sont



indissociables de son propre univers intellectuel et créatif. Ces pseudonymes ne sont donc pas de simples artifices, mais des extensions de la pensée de Machado, à travers lesquelles il interroge et redéfinit la nature de l'écriture, du rôle de l'auteur et de l'identité. Par ce biais, le poète engage une réflexion profonde sur la construction de soi et sur la manière dont la fiction peut résonner avec la réalité, en brouillant les frontières entre le réel et l'imaginaire.

Lorsque, dans la revue *Orfeo*, ont paru les premières publications de l'hétéonyme de Pessoa, Álvaro de Campos, personne ne soupçonnait qu'il n'était pas un auteur indépendant — à l'instar de Mario de Sá-Carneiro ou de Pessoa lui-même. Les hétéonymes, tout comme les apocryphes de Machado, poursuivent la quête du sens du Moi, tout en reflétant le désir de trouver plusieurs voies vers l'être et d'élargir ainsi le dialogue du poète avec le monde. Toutefois, cela ne signifie pas que Machado, tout comme Pessoa en tant qu'orthonyme, soit exclusivement tourné vers son intériorité. En effet, il ne cherche pas seulement le Moi dans l'Autre («*Cherche dans le miroir de ton prochain, / mais pas pour te raser, / ni pour te teindre les cheveux.*»²⁴ — il cherche l'Autre en lui-même : «*Ce n'est pas le Moi fondamental / que cherche le poète, / mais le Toi essentiel*»²⁵. Ainsi, pour Machado, l'exploration de soi ne se limite pas à une introspection solitaire, mais s'ouvre à une relation dynamique avec l'Autre, ce qui enrichit sa compréhension du Moi et de l'identité.

Il convient toutefois de souligner que Machado n'a pas mis en place un système d'hétéronymes identique à celui de Fernando Pessoa. En effet, si ce poète philosophe a créé plusieurs voix distinctes, dotées de personnalités et de visions du monde propres, Machado, quant à lui, a adopté une approche différente. Le «*système de miroirs*» à travers lequel il percevait le monde reflétait des facettes individuelles d'une réalité en constante évolution, qui échappe à toute définition fixe. Cependant, ces aspects changeants de la réalité, bien que multiples et fluides, demeuraient communs à tous les miroirs, reflétant ainsi une essence partagée mais difficilement saisissable. Ainsi, chez Machado, il ne s'agit pas d'une pluralité d'identités séparées, mais plutôt d'une multiplicité de perspectives qui, tout en étant distinctes, convergent vers une vision collective de la réalité.

Chez Pessoa, la situation présente une spécificité unique. Selon ses propres mots, «*Je me sens multiple. Je suis comme une pièce avec d'innombrables miroirs fantastiques qui déforment en fausses réflexions une unique réalité antérieure qui n'est dans aucun et qui est dans tous.*»²⁶. Cette image poétique illustre un Moi fragmenté, non stable, qui se déploie à travers des perceptions multiples et distordues d'une réalité fuyante. L'émergence des hétéonymes chez l'écrivain est profondément liée à sa personnalité, marquée par une quête de compréhension de

²⁴ - «*Busca en tu prójimo espejo/ pero no para afeitarte,/ ni para teñirte el pelo*» (2023: 246).

²⁵ - Ibid. 248. «*No es el yo fundamental/ eso que busca el poeta,/ sino el tú esencial*».

²⁶ - «*Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas*» (1966: 93).



soi. Conscient de la complexité de son expérience intérieure, il a consulté des psychiatres pour tenter de clarifier son «cas», bien qu'une lettre écrite à Adolfo Casais Monteiro datée de 1935 révèle que l'auteur était également conscient des limites de la psychiatrie face à un phénomène aussi particulier. Loin de chercher une explication rationnelle et conventionnelle, il percevait la multiplicité de ses voix intérieures comme une réalité propre, qui ne se laisse pas enfermer dans un cadre scientifique traditionnel:

« Depuis mon enfance, j'ai eu la tendance à créer autour de moi un monde fictif, à m'entourer d'amis et de connaissances qui n'ont jamais existé. (Je ne sais pas, bien entendu, s'ils n'ont vraiment jamais existé, ou si c'est moi qui n'existe pas. Dans ces choses, comme dans toutes, il ne faut pas être dogmatique.) Depuis que je me connais sous ce que j'appelle moi, je me souviens d'avoir eu besoin mentalement, en figures, mouvements, caractère et histoire, de plusieurs personnages irréels qui étaient pour moi visibles et aussi proches que les choses de ce que nous appelons, peut-être abusivement, la vie réelle. Cette tendance, qui remonte à mes premiers souvenirs de ce que je suis, m'a toujours accompagnée, changeant un peu le genre de musique qui m'enchantait, mais n'altérant jamais sa manière d'enchanter. (...) Cette tendance à créer autour de moi un autre monde, semblable à celui-ci mais avec d'autres gens, ne m'a jamais quitté de l'imagination. (...) »²⁷:

La date officielle de naissance des hétéronymes est le 8 mars 1914. Ce jour-là, dans une lettre adressée à son ami Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa évoque la naissance claire de trois de ses premiers hétéronymes: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos et Ricardo Reis. Il précise que ces trois personnages, tout en étant distincts de lui, en constituent aussi une extension. Ils incarnent des aspects de sa propre personnalité, mais sous une forme autonome, représentant une sorte de distorsion de lui-même. Dès 1907, Pessoa exprimait ce désir de se distancier de son être intérieur, déclarant : *«Il y a des choses en moi que j'aimerais transformer en personnes, pour pouvoir les affronter face à face»* (1986: 24). Par ailleurs, il écrit : *« (...) Je n'ai pas de personnalité : tout ce qu'il y a en moi d'humain, je l'ai divisé entre les divers auteurs dont j'ai été l'exécuteur de l'œuvre. Je suis aujourd'hui le point de convergence d'une petite humanité qui m'est exclusivement*

²⁷ - *«Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas como em todas, não devemos ser dogmáticos.) Desde que me conheço com aquilo a que eu chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figuras, movimentos, caráter e história, várias figuras irreais que eram para mim visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar. (...) Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. (...)»* (1986: 339-340).



propre. (...) « *Médium* », ainsi, de moi-même, je persiste néanmoins. Je suis, cependant, moins réel que les autres, moins cohérent, moins personnel, éminemment influençable par eux tous.»²⁸. Ces réflexions illustrent bien l'idée que Pessoa, à travers ses hétéronymes, s'efforce de déconstruire l'unité de son propre moi pour mieux explorer une multiplicité d'identités créatives.

L'hétéronymie constitue, simultanément, le centre de la création de Pessoa, le «*point d'assemblage*» autour duquel gravite toute son œuvre. Comme l'a souligné le chercheur italien Antonio Tabucchi, l'hétéronymie peut être comprise comme une méthode permettant d'aborder les préoccupations philosophiques majeures du poète, telles que la conscience, le Moi et la solitude²⁹. Chacun des quatre poètes mentionnés ci-dessus offre une vision singulière des grands enjeux de la philosophie et de la poétique du XXe siècle : l'orthonyme Fernando Pessoa — ésotérique et mystique, auteur de poèmes hermétiques et de la collection *Message*, esthète avant-gardiste qui redéfinit les notions d'espace et de temps, et dont les écrits traitent de l'horreur métaphysique, de la peur humaine face aux choses et aux maladies, ainsi que de la quête d'auto-connaissance ; Álvaro de Campos — figure tourmentée et pleine de contradictions, passionné de futurisme, dévoré par le désir de savoir mais accablé par le désespoir face à la dureté de la réalité ; Alberto Caeiro — phénoménologue, incarnation d'un *regard divin et en même temps sombre sur le monde*; enfin, Ricardo Reis — monarchiste en exil, admirateur d'Horace et continuateur ironique des traditions classiques, affirmant l'inconnaisabilité et l'immutabilité du monde. Chacun de ces hétéronymes incarne une facette différente des interrogations profondes qui traversent l'œuvre de Pessoa, tout en dialoguant avec les grands courants philosophiques et littéraires de leur époque.

Les quatre personnages mentionnés incarnent des traditions culturelles à la fois complexes et contradictoires, chacun constituant un monde autonome. À ces quatre mondes s'ajoutent d'autres figures moins marquées, dont l'influence, bien que notable, demeure plus éphémère et diffuse. Parmi celles-ci figurent un patient d'une clinique psychiatrique, le philosophe António Mora, fondateur du néopaganisme, Rafael Baldaya, nihiliste et auteur du «*Traité sur la Négation*», ainsi que le semi-hétéronyme Bernardo Soares, auteur du fameux «*Livre de l'Inquiétude*», sans oublier de nombreuses autres personnalités qualifiées par les chercheurs de «*sous-hétéronymes*». Au total, plus d'une centaine d'auteurs fictifs.

²⁸ - «(...) não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha. (...) «*Médium*», assim, de mim mesmo, todavia subsisto. Sou, porém, menos real que os outros, menos coeso [?], menos pessoal, eminentemente influenciável por eles todos.» (1986: 340).

²⁹ - Selon Tabucchi, l'hétéronymie dans la production littéraire de Pessoa ne doit pas être comprise comme «une scène de théâtre métaphorique où l'acteur Pessoa se cache pour se dissimuler sous des déguisements littéraires et stylistiques, mais comme une zone franche, un terrain vague, une ligne magique que franchit Pessoa pour devenir 'un autre' sans cesser d'être lui-même». «un palco de teatro metafórico donde el actor Pessoa se esconde para disimularse bajo disfraces literarios y estilísticos, sino como una zona franca, un terreno baldío, una línea mágica que franquea Pessoa para volverse 'otro' sin dejar de ser él mismo» (Bradú, 2024: 174-175).



L'émergence des hétéronymes suit une logique déterminée, marquée par une intention sous-jacente.

L'élaboration des hétéronymes par Pessoa constitue l'un des aspects les plus remarquables de son œuvre littéraire. L'auteur lui-même décrit ce processus créatif avec une précision presque visuelle : *«Je vois devant moi, dans l'espace incolore mais 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.»*³⁰ Cette déclaration suggère une construction minutieuse et délibérée, qui dépasse la simple invention de personnages fictifs.

Bien que Pessoa ait développé avec soin les aspects biographiques de ses hétéronymes — leur attribuant une couleur de peau, un style vestimentaire, et allant jusqu'à élaborer leurs horoscopes et convictions politiques —, sa véritable génialité réside dans la création de voix littéraires authentiques et uniques pour chacun d'eux. Chaque hétéronyme possède un univers esthétique, philosophique et émotionnel propre, façonné avec une profondeur qui permet de les distinguer non seulement par leur expression poétique, mais aussi par leur manière de percevoir et de représenter le monde.

Ainsi, Alberto Caeiro émerge comme un poète de la nature, simple et direct, dépourvu de toute complexité métaphysique ; Ricardo Reis, comme un classique mélancolique cherchant la sérénité à travers une philosophie stoïque ; et Álvaro de Campos, comme un moderniste passionné, au tempérament inquiet et au langage foisonnant. Cette pluralité de perspectives confère à l'œuvre de Pessoa une richesse sans précédent, transformant ses hétéronymes en entités littéraires autonomes qui dialoguent, se contredisent et s'enrichissent mutuellement au sein du vaste univers poétique de l'auteur. Cette richesse plurielle des hétéronymes a suscité l'intérêt de nombreux chercheurs, qui ont tenté de comprendre la portée et la signification de cette fragmentation identitaire dans l'œuvre de Pessoa. Parmi eux, la chercheuse portugaise Teresa Rita Lopes met en avant la singularité des trois principales figures hétéronymiques, en soulignant leur autonomie stylistique et existentielle : *«Si vous examinez le style de Ricardo Reis, il est inimitable, tout comme celui d'Alberto Caeiro et d'Álvaro de Campos. Seuls ces trois-là possèdent une vie propre, une personnalité distincte et un style unique. Et à travers eux, Fernando Pessoa atteint sa meilleure expression. Pour lui, cette androgynie spirituelle était une façon d'aspirer à la perfection »*³¹.

³⁰ - «Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas» (Lettre à A. C. Monteiro du 13-1-1935) (Quadros, 1982: 69).

³¹ - “Se vocês virem o estilo do Ricardo Reis, é inconfundível, o do Alberto Caeiro e do Álvaro de Campos também. Só esses três é que têm vida própria, personalidade própria e estilo próprio. E os três são ele melhor. Para Fernando Pessoa, essa androginia espiritual era uma maneira dele atingir a perfeição” (1977: 178).



Alberto Caeiro occupe une place unique parmi les poètes fictifs créés par Pessoa. Il est considéré comme l'hétéronyme le plus «pur» et «absolu», marqué par une absence de simulation et de fabulation, des éléments essentiels de l'hétéronymie pessoenne [14, 10]. Le poète lui-même décrit Caeiro comme son maître (*mestre meu*), soulignant ainsi son rôle central dans son univers littéraire. Les autres hétéronymes, comme Álvaro de Campos et Ricardo Reis, prennent naissance à partir de Caeiro, à travers des processus psychologiques et linguistiques complexes. Le style de Caeiro, sa manière unique de ressentir le monde et sa vision de la nature forment un système à la fois autonome et cohérent, servant de fondement à l'émergence des poètes qui se développeront «à partir de lui». Sa singularité réside dans sa capacité à «voir et sentir» le monde sans recourir à des concepts métaphysiques, comme il le souligne dans sa célèbre déclaration : «*Je n'ai pas de philosophie, j'ai des sensations*» (*‘Não tenho filosofia: tenho sentido’*) (2013:13). Cette approche radicale, centrée sur l'expérience sensorielle immédiate, devient ainsi le fondement d'une nouvelle manière de concevoir la poésie et l'existence. L'essence de cette conception du monde repose sur une immersion totale dans l'expérience sensorielle immédiate, dépourvue des filtres de la pensée abstraite ou des spéculations métaphysiques. Caeiro rejette ainsi toute forme de raisonnement théorique ou philosophique, privilégiant une perception directe et pure des phénomènes. Cette approche se distingue par son rejet des préoccupations intellectuelles traditionnelles et place les sensations au centre de l'existence humaine. Elle invite à une relation plus intime et immédiate avec la nature, où chaque sensation se fait vérité en elle-même.

Ainsi, Caeiro, s'ouvre à une diversité de modes de perception et d'expérience du monde, allant au-delà d'une vision réductrice de la réalité. En choisissant de penser à travers ses yeux, ses oreilles, ses mains, ses pieds, son nez et sa bouche, il s'engage dans une immersion totale dans le domaine sensoriel, s'abandonnant à la Nature sans recourir à la médiation d'une pensée rationnelle, qui pourrait restreindre cette expérience. Dans ce processus, une pluralité de sensations envahit son corps, dévoilant que toute pensée, en dernière analyse, n'est qu'une sensation. Cette perspective se trouve explicitement formulée dans les mots de Caeiro : «*Et mes pensées sont toutes des sensations. Je pense avec les yeux et avec les oreilles, et avec les mains et les pieds, et avec le nez et la bouche*»³². Dès lors, il nous est proposé de concevoir que l'expérience du monde ne se limite pas à une seule forme de sensation, mais qu'elle résulte d'une interaction vivante et complexe entre les sens et l'être.

Caeiro est considéré comme le fondateur d'un courant littéraire et philosophique, le «*sensationnisme*», terme dérivé du portugais *sensação*. Cette doctrine repose, selon Pessoa, sur trois principes fondamentaux qui redéfinissent à la fois notre perception et notre relation au monde. En premier lieu, Caeiro postule que les

³² - “E os meus pensamentos são todos sensações. Penso com os olhos e com os ouvidos e com as mãos e os pés E com o nariz e a boca” (2005:34).



objets que nous percevons ne sont que des projections de nos propres sensations, ouvrant ainsi une vision profondément subjective de la réalité. D'après cette perspective, la frontière entre le monde extérieur et le sujet se trouve abolie, la réalité n'existant que dans la mesure où elle est perçue par nos sens. Le second principe avancé par Caeiro est une conception novatrice de l'art : loin d'être une simple représentation du monde, l'art devient un processus par lequel une sensation se transforme en objet tangible. L'œuvre d'art n'est donc ni une imitation du réel, ni une interprétation intellectuelle, mais une matérialisation directe des impressions sensorielles, un transfert immédiat du ressenti en une forme perceptible. Enfin, selon le troisième principe, cette approche conduit à une vision dynamique de l'art : loin de se limiter à la création d'objets fixes, l'art se révèle comme un flux continu de transformations sensorielles. Une sensation en engendre une autre dans une succession infinie, sans qu'il soit nécessaire d'y adjoindre une logique abstraite ou conceptuelle pour les organiser. Ainsi, Caeiro offre une compréhension de l'art et du monde où l'expérience sensorielle et la perception occupent une place centrale, libérant la pensée des contraintes de la métaphysique traditionnelle.

De ces principes découle l'idée que les sensations constituent la seule véritable réalité. Toutefois, il est évident que ces sensations se déclinent sous différentes formes. Le philosophe et analyste de l'œuvre de Pessoa, José Gil, distingue trois catégories principales de sensations : les «*sensations venant de l'extérieur*», celles qui proviennent du monde extérieur ; les «*sensations venant de l'intérieur*», qui résultent d'un travail interne, psychique ou émotionnel ; et enfin, les «*sensations abstraites*». L'organisation des sensations «*extérieures*» relève de la science, tandis que celle des sensations «*intérieures*» s'inscrit dans le domaine de la philosophie. Ainsi, la réalité se présente comme un ensemble de «*sensations artificiellement ordonnées*» (1988:44), lesquelles possèdent des statuts ontologiques variés selon leur origine et leur nature. Le sensationnisme³³, à l'instar du néo-paganisme représenté par un autre hétéronyme de Pessoa, António Mora, postule que l'art, dans le processus de création des «*sensations abstraites*», s'approche davantage de la réalité ontologique ultime, en raison de sa manière plus naturelle de «*traiter*» les sensations. Dans le domaine artistique, Alberto Caeiro incarne l'idéal de la création de l'objet poétique abstrait. C'est pourquoi Pessoa le considère non seulement comme son maître, mais aussi comme le mentor de tous ses autres hétéronymes. Ce statut privilégié de Caeiro, ainsi que

³³ - Le sensationnisme est une doctrine qui place les sensations au cœur de toute connaissance et expérience du monde. Selon cette perspective, la réalité se construit à partir des perceptions sensorielles immédiates, rejetant l'idée que la raison abstraite soit la source première de la vérité. En philosophie, cette approche s'oppose à une vision rationnelle et intellectuelle du monde, affirmant que toute connaissance découle directement des impressions sensorielles. Dans le domaine artistique, et plus particulièrement dans l'œuvre de Fernando Pessoa à travers son hétéronyme Alberto Caeiro, le sensationnisme trouve une expression poétique qui privilégie la traduction directe des sensations vécues, sans recourir à des concepts abstraits ou à des spéculations métaphysiques. Cette démarche permet ainsi d'expérimenter et de comprendre le monde d'une manière purement sensorielle et immédiate.



l'émergence des hétéronymes eux-mêmes, découle logiquement des recherches poétiques et philosophiques de Pessoa, qui s'articulent autour de l'esthétique sensationniste de la différence et de l'incarnation de sa *«théorie des sensations»*. Cette théorie, en tant que fondement du système des hétéronymes, est essentielle pour comprendre pleinement l'originalité de l'œuvre de Pessoa. Selon ce dernier, le processus créatif est avant tout un processus de transformation des sensations, où chaque sensation devient un point de départ pour une exploration infinie de la réalité.

Dans la première étape, une sensation ordinaire se métamorphose en une sensation poétique. Pessoa désigne ce processus par le terme « intellectualisation ». Donner de l'expressivité à une sensation revient à l'intellectualiser, c'est-à-dire à en prendre conscience. En intellectualisant une sensation, nous la séparons des autres, nous l'isolons et l'intensifions, car, comme Pessoa l'a fréquemment souligné, la prise de conscience de la sensation influe bien plus sur le sujet que la sensation elle-même. Ainsi, en prenant conscience de la souffrance, nous éprouvons une douleur plus profonde que si nous nous contentions de la sensation pure de la douleur. Dans un premier temps, une sensation banale se transforme en une sensation poétique. Pessoa qualifie ce processus d'*«intellectualisation»*. Accorder de l'expressivité à une sensation revient ainsi à l'intellectualiser, c'est-à-dire à en prendre pleinement conscience. En intellectualisant une sensation, nous la distinguons des autres, nous l'isolons et l'intensifions, car, comme Pessoa l'a souvent souligné, la conscience de la sensation affecte davantage le sujet que la sensation elle-même. Par exemple, en prenant conscience de la souffrance, nous ressentons une douleur plus profonde que si nous nous contentions de la sensation brute de la douleur.

L'étape suivante du *«traitement des sensations»* consiste en l'abstraction et l'analyse, qui permettent de passer du registre proto-esthétique à celui de l'esthétique. La prise de conscience de la sensation agit comme un outil d'abstraction, permettant de sélectionner et d'extraire les différents éléments constitutifs de la sensation : séparer les idées des émotions, la conscience de soi de la conscience de l'univers, ainsi que les idées liées à l'objet des images et souvenirs subjectifs. Grâce à cette décomposition et à ce « regroupement » des éléments, une réorganisation des sensations s'opère, et à ce stade, il devient possible d'introduire des éléments extérieurs, voire de transformer certaines sensations en d'autres. Par exemple, la sensation d'ennui suscitée par le travail monotone du protagoniste de *Le livre de l'inquiétude* (Libro del desasosiego) se métamorphose en nostalgie de l'enfance, et la douleur physique se transforme en une horreur existentielle.

Ainsi se construisent la fabulation, la fiction et le simulacre, car *«grâce à l'actualisation de l'expressivité de la sensation, l'art devient une virtualité*



*ontologique de la vie*³⁴. La prochaine étape dans le « traitement » des sensations consiste à organiser celles-ci de manière à exprimer avec une intensité maximale la diversité infinie des perceptions : « *sentir tout de toutes les manières ; savoir penser avec les émotions et ressentir avec la pensée ; (...) voir clairement pour écrire juste* »³⁵. Caeiro cherche à « décomposer » les sensations en strates, permettant ainsi à celles-ci de flotter librement dans la conscience avant de les réorganiser en de nouvelles combinaisons poétiques. Les éléments sensoriels deviennent ainsi ouverts à une infinité de connexions possibles. L'analyse de ces sensations ne les enferme pas dans des structures fixes, mais laisse place à de nombreuses autres configurations possibles. Ces configurations, ou « totalités », sont incarnées par les hétéronymes. Chacun d'eux, porteur de multiplicité, est lui-même une multiplicité : Campos, Reis, Fernando Pessoa (l'orthonyme), Bernardo Soares, tous revendiquent cette condition de multiplicité en constante évolution, issus d'une complexité infinie qui échappe à toute tentative de conception complète. Cette multiplicité, selon Caeiro, reflète la Nature elle-même, qui se compose de « parties sans un tout ».

À la lumière de l'ensemble des arguments exposés, une paradoxe se pose : si, comme l'affirmait Pessoa, l'hétéronyme est une manière de sentir et si chaque hétéronyme est multiple, c'est-à-dire qu'il inclut en lui tous les autres hétéronymes, quelle est alors la signification de la création de plusieurs hétéronymes distincts ? Existe-t-il quelque chose qui les sépare véritablement ? Selon José Gil, la clé de cette distinction réside dans la différence insurmontable entre l'actualité et la virtualité présentes en chaque hétéronyme. Autrement dit, il existe une distinction fondamentale entre la possibilité théorique qu'un hétéronyme puisse contenir virtuellement tous les autres et l'impossibilité de réaliser pleinement cette virtualité.

Alberto Caeiro incarne l'« *objectivité des sensations* », un idéal poétique contre lequel les autres hétéronymes se mesurent constamment, s'évaluant selon leur « *proximité* » avec l'objectivité qui définit leur maître. Cette différence ontologique, entre la possibilité de l'objectivité des sensations et sa réalisation effective, est marquée par la finitude et la mort. Elle est à l'origine des distinctions poétiques entre les hétéronymes. C'est pourquoi, selon les prévisions de Pessoa, Alberto Caeiro est le seul hétéronyme qui meurt : en disparaissant de manière définitive, il fonde ontologiquement les différences entre les hétéronymes qui lui succèdent, permettant ainsi la naissance et la pérennité de l'hétéronymie.

La philosophie de Pessoa ne peut être qualifiée de systématique au sens traditionnellement attribué à ce terme dans la culture occidentale. Cependant, sa

³⁴ - « Graças à atualização da expressividade da sensação, a arte torna-se uma virtualidade ontológica da vida. » (Paiva, 2007: 281).

³⁵ - « Sentir tudo de todas as maneiras; saber pensar com as emoções e sentir com o pensamento; não desejar muito senão com a imaginação (...) ver claro para escrever justo » (Araújo, 2017:67).



cohérence et sa structure résident dans un registre entièrement différent. La distinction entre Caeiro et ses disciples illustre l'écart entre ontologie et métaphysique : tandis que la pensée de Caeiro s'appuie sur une ontologie de la différence, les autres hétéronymes, chacun selon sa perspective, adoptent des principes métaphysiques en tentant de transcender leurs propres limites. Ainsi, le système des hétéronymes créé par Pessoa incarne la systématisme de sa philosophie, fondée sur une ontologie de la pluralité et de la différence, en opposition à la métaphysique de l'Un et aux dualismes classiques.

Dans une note de 1930, Pessoa qualifie l'apparition des hétéronymes de processus de «*dépersonnalisation*» de l'auteur. Ce mécanisme traduit une transition de la poésie lyrique vers la poésie dramatique et se déploie en trois étapes (1966: 67). La première phase se caractérise par l'expression d'un ou plusieurs sentiments, qui semblent provenir d'une «*multiplicité de personnages unis par tempérament ou style*». À ce stade, la diversité des personnages se traduit par la pluralité des émotions exprimées. Dans la deuxième phase, la raison et l'imagination deviennent des éléments essentiels du processus créatif. Bien que le poète continue de s'exprimer à travers cette «*multiplicité de personnages*», ces derniers sont désormais liés par le style, tandis que le sentiment et le tempérament cèdent place à l'imagination et à la réflexion. Ce changement mène à une abstraction accrue du processus créatif : le poète s'imprègne profondément de chaque état mental, au point de se *dépersonnaliser*, transformant ainsi un état d'âme particulier en l'expression d'un autre personnage, parfois modifiant même son propre style. Cette évolution réside dans la transformation du poète en plusieurs poètes, où le poète dramatique compose des poèmes lyriques. Dans la troisième phase, le poète se dépersonnalise entièrement, devenant une partie intégrante de ses états d'âme, qu'il vit «analytiquement» en les isolant après les avoir analysés, tout en conservant une unité de personnalité qui se trouve néanmoins de plus en plus affaiblie. Son style évolue alors en conséquence. Enfin, dans la quatrième phase, selon Pessoa, l'hétéronymie émerge : chaque groupe d'états d'âme, devenu plus cohérent, se transforme en un personnage, doté de son propre style et de sentiments distincts, parfois même opposés à ceux du poète réel. Les figures résultantes de cette implosion, une explosion dirigée vers l'intérieur, ne sont plus des masques, car le masque implique l'existence d'un visage réel caché derrière lui, et ici «ce visage n'apparaît pas et ne peut apparaître, car ce visage est un Moi inaccessible, présent et caché dans tous les Moi qui apparaissent dans les textes» (1966: 67). Ce processus d'hétéronymisation marque l'abstraction et l'intellectualisation des sensations, dans lesquelles le Moi devient l'Autre — à la suite d'un jeu qui est une sorte de culmination de la subjectivité multiple.

Fernando Pessoa constitue dès lors un univers littéraire à lui seul, où la notion d'auteur dépasse la simple figure de l'écrivain pour devenir une constellation complexe d'identités autonomes. Ses célèbres hétéronymes — Álvaro de



Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro et Bernardo Soares — ne sont pas de simples pseudonymes, mais des entités littéraires à part entière, dotées de biographies fictives, de trajectoires intellectuelles propres et de styles esthétiques singuliers. À travers eux, Pessoa a élaboré une pluralité de perspectives philosophiques, poétiques et existentielles, construisant une œuvre polymorphe et profondément introspective.

Dans cette anthologie d'aphorismes, chaque maxime semble émaner d'une voix singulière, comme si les différentes facettes de sa créativité dialoguaient entre elles. Les vers d'Álvaro de Campos vibrent avec l'intensité et l'angoisse existentielle du modernisme ; les réflexions de Ricardo Reis évoquent un stoïcisme serein et méditatif ; les observations d'Alberto Caeiro embrassent la simplicité essentielle de la nature, tandis que les méditations de Bernardo Soares nous invitent à plonger dans une mélancolie introspective et lyrique. Cette polyphonie littéraire, savamment orchestrée, révèle une quête perpétuelle d'identité et de sens à travers la fiction et la pensée poétique.

Compte tenu de ce qui a été exposé précédemment, il est évident que l'on ne peut que conclure en affirmant que la poésie contemporaine constitue un espace privilégié pour l'exploration et la mise en question de l'identité, envisagée comme un processus inachevé, fluide et en perpétuelle transformation. Loin de se conformer à l'idée d'un sujet poétique stable et central, la lyrique moderne instaure un jeu complexe de polarités, de masques et de miroirs, où le "je" abandonne sa prétendue autosuffisance pour se redéfinir, voire se perdre, dans la voix de l'autre. Ce sujet se dédouble, affronte son propre reflet et se projette vers l'inconnu, illustrant ainsi l'instabilité de l'identité comme fondement du discours poétique.

L'origine de cette dissolution du sujet poétique remonte au Romantisme, où la figure du poète apparaît déjà scindée et dépourvue d'une identité fixe, comme en témoigne la conception de John Keats, qui refuse au poète une essence propre³⁶. Cette tension entre le "je" et son altérité se développe davantage chez les symbolistes français, notamment chez Rimbaud, dont l'assertion célèbre "Je est un autre" souligne l'impossibilité d'un "je" unifié et cohérent. Le sujet poétique se dilue ainsi dans l'altérité, engagé dans un combat incessant pour se reconnaître dans un être constamment en tension avec sa propre identité.

Cette réflexion fait écho à l'idée du dédoublement identitaire, telle qu'elle a été formulée par Novalis : «*Nul ne se connaît s'il n'est rien d'autre que lui-même et s'il n'est pas en même temps un autre*» (Lethierry 2015 :19). Cette affirmation

³⁶ Selon Cassagnère: «*Keats reconnaît l'immensité comme une dimension de l'intimité. Il rêve la psyché comme un territoire vierge, définissant le sujet comme étranger à lui-même : comme extériorité intime que le 'je' est appelé à explorer dans l'aventure scripturale ... la 'personne non-je', l'autre au sens plein du terme, c'est-à-dire abordé comme une véritable personne, avec son psychisme et ses désirs propres, de même que le 'je', mais extérieure, ayant avec le «je» une relation de transcendance.*» (2003: 38).



soulève l'idée que la connaissance de soi ne peut se réaliser de manière isolée. En effet, elle suggère que l'individu ne peut véritablement se comprendre s'il ne parvient pas à concilier une fidélité à soi-même avec une relation à l'autre. Cependant, cette relation à l'autre ne se réduit pas à une simple opposition ; elle devient un élément fondamental dans le processus de construction de l'identité. L'idée sous-jacente semble indiquer une interdépendance entre l'individu et l'autre dans le cheminement vers la connaissance de soi. Dans cette perspective, l'autre n'est pas seulement un miroir ou une altérité extérieure, mais un aspect constitutif de l'identité. Autrement dit, l'individu ne peut se connaître pleinement que dans un rapport dialectique avec autrui, ce qui permet d'envisager l'identité comme un processus en constante évolution, dynamique et relationnel, plutôt que comme un état figé et autonome.

Au regard de l'analyse précédente concernant l'hétéronymie et le processus de dépersonnalisation chez Miguel de Unamuno, Antonio Machado et Fernando Pessoa, il devient évident que ces trois auteurs, tout en opérant à partir de contextes et d'intentions distincts, utilisent ces concepts pour interroger et déconstruire la notion d'identité. Chacun, à sa manière, explore les tensions entre le Moi et l'Autre, en mettant en lumière les dynamiques internes qui traversent l'être humain dans sa quête de sens et de compréhension.

Chez Unamuno, l'hétéronomie est intimement liée à une recherche existentielle profonde. L'écriture, chez cet auteur, devient un moyen de lutter contre l'angoisse de l'absence de sens, une lutte qui se manifeste par l'émergence de personnages hétérogènes, chacun incarnant une facette de son âme fragmentée. Ce recours à l'hétéronymie est avant tout une tentative de résoudre le conflit interne entre la quête de soi et le vertige du vide existentiel, soulignant la difficulté de parvenir à une unité du sujet face à la multiplicité des expériences humaines. Antonio Machado, de son côté, adopte une approche qui se distingue par un recours à des voix multiples qui permettent de sonder les recoins les plus profonds de l'âme humaine. Dans ses poèmes, les personnages et les voix ne sont pas simplement des projections de ses pensées, mais des éléments servant de miroir à l'introspection psychologique et au processus de transformation intérieure. En déléguant sa subjectivité à ces voix multiples, Machado interroge la fluidité et l'évolution de l'identité du poète, où le Moi ne cesse de se redéfinir à travers le temps et l'espace. Fernando Pessoa, enfin, pousse le processus de dépersonnalisation à une dimension radicale, en transférant sa subjectivité à ses hétéronymes, créant ainsi un réseau complexe de personnages aux identités distinctes et autonomes. À travers cette dépersonnalisation, Pessoa parvient à une multiplication des perspectives, où chaque hétéronyme devient un porte-voix distinct et autonome, porteur de visions du monde variées. Ce geste créatif permet à Pessoa de transcender les limites de son propre Moi et d'atteindre une forme d'expression poétique unique, qui repose sur la multiplication de soi pour mieux appréhender la multiplicité du monde.



Ainsi, ces trois auteurs, tout en explorant l'hétéronymie et la dépersonnalisation sous des angles différents, révèlent la richesse et la complexité de ces concepts, permettant d'approfondir la réflexion sur la construction de l'identité, l'éclatement du sujet et les mécanismes d'expression poétique. Ils montrent que, loin de se réduire à une simple fragmentation, l'hétéronymie devient un moyen de comprendre et de représenter les diverses facettes de l'être humain, tout en interrogeant les limites de l'individualité et la relation entre le Moi et l'Autre. En cela, ces auteurs offrent une perspective novatrice et essentielle sur la nature même de la subjectivité et de la poésie.



Références

- Abellán, José Luis. (1978). «*La filosofía de Antonio Machado y su teoría de lo apócrifo*». In *El basilisco*. N. 7. mayo-junio.
- Alonso, Monique , Tello, Antonio. (1985). *Antonio Machado: poeta en el exilio*. Barcelona: Anthropos -Editorial del Hombre.
- Asensio, Fernando Hunveto. (2013). «*Reconociendo el Ser: una reflexión sobre la actitud esencial*» In *A Parte Rei*. N 72. Mayo.
- Araújo, Vicente Freitas. (2017). *Fernando Pessoa- Fragmentos De Uma Autobiografia*. Bela Cruz: Clube de Autores.
- Aurora, Alborno de . (1968). *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*. Madrid: Gredos.1968.
- Aubert, Paule (Ed.). (1994). *Antonio Machado hoy (1939- 1989)*. Madrid: Colección de la Casa de Velazquez.
- Bakhtine, Mikhaïl. (2000). «*Problèmes de la créativité de Dostoïevski*». In *Œuvres complètes*. (Vol. 2). Moscou : Éditions XXX.
- Bakhtine, Mikhaïl. (1970). *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil.
- Bradu, Fabienne. (2024). *Fabulosas imposturas. México*. Bonilla Artigas Editores.
- Barjau, Eustaquio. (1975). “Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo”. In *Antonio Machado. Teoría y práctica del apócrifo. Tres ensayos de lectura*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Bellón, Rafael. (1990). «*Los apócrifos de Antonio Machado y los heterónimos de Fernando Pessoa frente a frente*». In *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*. Vol. 1. Sevilla : Ediciones Alfar.pp.257-266.
- Cassagnère, Christian La. (2003). «*Désirs et écriture dans la poésie de Keats*», in *Keats ou le sortilège des mots* (sous la direction de Christian La Cassagnère). Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix . (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris: Minuit.
- Epstein, M. N. (2001). *La philosophie du possible. Modalités dans la pensée et la culture*. Saint-Petersbourg : Éditions XXX.
- Evans, Jan E.. (2005). *Unamuno and Kierkegaard: Paths to Selfhood in Fiction*. New York: Lexington Books
- Ferrer, Fernández. (2009). «*El recurso de lo apócrifo*». In: *Antonio Machado. Juan de Mairena*. Vol. 1. Ed. Cátedra. pp . 21-29.
- Figueiredo, Cândido. (1949). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Vol. 2. Lisboa. Livraria Bertand.
- Galán, Pedro Cerezo .(2012). *Antonio Machado en Sus Apócrifos. Una filosofía de poeta*. Almería : Editorial Universidad de Almería.
- Gil, José . (1988). *Fernando Pessoa, ou, La métaphysique des sensations*.



Paris: Ed. La Différence.

- Goethe, Johann Wolfgang von. (1971). Œuvres de Goethe: Poésies diverses. Pensées. Divan oriental-occidental. Trad. Jean Jacques Porchat. Paris: Hachette.
- GULLÓN, Ricardo. (1994). Antonio Machado y sus sombras , Insula , núms . 212-213 .jul-ag.
- Lethierry, Hugues. (2015). *Mûrir de rire L'Humour outil éducatif*. Paris; Editions Publibook Université -EPU).
- Lourenço, António Apolinário. (2009). *Identidade e alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado: Alvaro de Campos e Juan de Mairena*. Braga : Angelus Novus, 1995.
- Machado, Antonio. (1971). *Los Complementarios*. Edición crítica por Domingo Yndurain. Madrid: Taurus.
- Machado, Antonio. (1982). *Juan de Mairena . Sentencias , donaires , apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Madrid : Castalia.
- Machado, Antonio. (1988). *Juan de Mairena, en Poesía y prosa. IV: Prosas completas (1936-1939)*. Madrid:Espasa-Calpe.
- Machado Antonio. (1989). *Juan de Mairena*. Vol. 1. Ed. Cátedra.
- Machado, Antonio. (1991). *Poesia y Prosa. Antologia*. Buenos Aires: Colección Literaria- Ediciones Colihue
- Machado, Antonio. (1997 a). *Obras poesía y prosa. Tomo 2. (Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Ensayo preliminar por Guillermo de Torre)* . Buenos Aires; Editorial Losada.
- Machado, Antonio. (1997 b). *Obras poesía y prosa. Tomo 1. (Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Ensayo preliminar por Guillermo de Torre.)* . Buenos Aires; Editorial Losada.
- Machado, Antonio. (2023). *Campos de Castilla*. Norderstedt: Culturea Ediciones.
- Nancy, Jean-Luc. (2004). *Être singulier pluriel*. Minsk : Éditions XXX.
- Pastor Pérez, María de Lourdes (2024). *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Paiva, Antonio Crístian Saraiva . (2007). *Reservados e invisíveis o ethos íntimo das parcerias homoeróticas*. Sãoao Paulo: Editora Pontes.
- Pessoa, Fernando . (1986). *Obra Poética e em Prosa*. vol. II, Porto: Ed. Lello e Irmão,
- Pessoa, Fernando. (1966). Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Editora Ática.
- Pessoa, Fernando Pessoa. (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa : Ática,



- Pessoa, Fernando . (1993). *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando. (1994). *Antologia Poética*. Barcelona: RBA Libros-Editores.
- Pessoa, Fernando. (2005). *Poesia Completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pessoa, Fernando. (2008). *Livro do Desassossego*. São Paulo : Editora Schwarz, .
- Pessoa, Fernando. (2023). *Livro do Desassossego*. São Paulo :Companhia de Bolso.
- Pessoa Fernando. (2012). *Teoria da Heteronímia*. Porto: Porto Editora.
- Pessoa, Fernando. (2013). *Eu sou uma antologia. 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta da China. Colecção Pessoa.
- Pérez López, Pablo Javier. (2012). *Poesía, ontología y tragedia en Fernando Pessoa*. Cuenca: Editorial Manuscritos.
- Poulet Georges. (2009). *L'espace proustien*. Paris: Gallimard, : 2009.
- Rita Lopes, Maria Teresa. (1977). *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/ Centre Culturel Portugais.
- Turienzo, Fernández Francisco. (2013). *Unamuno: Ansia de Dios y Creación Literaria*. Madrid, 1966. Gil J. Cansaço, Tédio, Desassossego. Relógio d'Água Editores.
- Unamuno, Miguel de. (1958). *Obras Completas: autobiografia y recuerdos personales*. Tomo X. Madrid; Afrodisio Acuado Editores.
- Unamuno, Miguel de. (1966). *Obras Completas: Paisaje y ensayos*. Tomo I. Madrid. Escelicer.
- Vieira, Domingo. (1973) . *Grande Dicionario Prtuguez ou Thesouro da Lingua Portuguesa*. V.III. Porto; Rrnesto Chardron e Bartolomeu H. de Moraes.