

Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III
U.F.R d'études ibériques et latino-américaines

Études portugaises et brésiliennes
Mémoire de Master 2 en littérature portugaise

Pedro Miguel Pinho Martins

L'AVANT-GARDE DANS *ORPHEU*

Entre ardeur et désistement

Sous la direction de Madame Catherine Dumas

2006-2007

Sommaire

<u>Introduction</u>	p.3
<u>1° partie : Orpheu : le support d'une nouvelle génération</u>	p.9
<u>I – Contexte littéraire et publication d'Orpheu</u>	p.10
• Contexte littéraire portugais entre 1900-1915	p.10
• Formation du groupe et projets initiaux	p.13
• Présentation des trois numéros	p.16
<u>II – L'objet-revue et Orpheu</u>	p.21
• Critères sociologiques	p.21
• Critères de fonction	p.24
• Critères de production et de marché	p.26
<u>III – Une réception créatrice ?</u>	p.30
<u>2° partie : Modernité et avant-garde</u>	p.42
<u>I – La danse des "-ismes"</u>	p.43
• Les "ismes" importés	p.43
• Les trois "-ismes" portugais	p.50
<u>II – Modernisme et avant-garde</u>	p.57
• La part d'avant-garde dans <i>Orpheu</i>	p.57
• Synthèse et régénération culturelle	p.62
<u>III – le mythe : entre modernité et avant-garde</u>	p.67
<u>3° partie : Orpheu : une revue-spectacle</u>	p.78
<u>I – Théâtre et spectacle dans Orpheu</u>	p.79
• L'importance du théâtre	p.79
• Le drame en "personnes" chez Pessoa et les masques	p.83
• L'aspect dionysiaque de la revue	p.87
<u>II – Le spectacle de la folie</u>	p.91

• Folie et sujet "brisé"	p.91
• Folie et langage	p.93
• Folie et génie	p.96
• Hystérie et <i>fingimento</i>	p.98
III – <u>La mise en scène des figures de la femme</u>	p.101
• La femme comme "embrayage paratopique"	p.101
• La figure de la femme fatale dans <i>Orpheu</i>	p.104
• L'érotisme dans <i>Orpheu</i>	p.108
<u>Conclusion</u>	p.113
<u>Bibliographie</u>	p.117

Introduction

L'année 1915 marque, dans la vie culturelle portugaise, l'avènement d'un mouvement esthétique communément appelé *Modernismo*. Le support de ce mouvement a été la revue *Orpheu* qui n'a connu que deux publications, la première le 28 mars 1915 et la deuxième le 28 juin de la même année, tandis que le troisième numéro a été mis sous presse en 1917, mais n'a jamais pu être publié à l'époque.

Généralement, le *Modernismo* est défini comme un mouvement esthétique où la littérature apparaît associée aux arts plastiques, à l'unisson de l'art le plus avancé en Europe. Il offre également une nouvelle conception de la littérature comme langage, combinée à toutes sortes d'expérience formelles, ainsi qu'une remise en question de la relation entre l'œuvre et l'auteur, et suscite une recherche plus ample des pouvoirs et des limites de l'Homme au sein du monde moderne. À l'inverse des précédents mouvements esthétiques portugais, le *Modernismo* serait basiquement issu de Lisbonne, hormis quelques échos en province restant encore à étudier.

Le lancement de ce mouvement esthétique a été possible grâce à un support particulier, une revue. Ce support se définit comme une publication périodique qui contient le plus souvent des textes de création, de critique, d'information ou de type scientifique. Apparue au XVII^e siècle, tout d'abord sous la forme de bulletins pour initiés, la revue vise rapidement un public plus large. Au XIX^e siècle, la célèbre *Revue des Deux-Mondes* (1829-1944) peut ainsi contenir des articles sur la littérature et l'art en général au côté d'articles pouvant porter

sur l'actualité, la mode, etc. En outre, les revues ont joué un rôle important dans le champ littéraire, car elles offraient un forum à la critique littéraire et ont contribué à l'apparition de nouveaux modèles textuels, comme le roman-feuilleton. À la fin du XIX^e siècle, le nombre des revues ne cesse d'augmenter et elles se spécialisent davantage. Ainsi, les revues spécifiquement littéraires font leur apparition : elles publient de nouvelles œuvres de créations, se spécialisent en linguistique ou en étude littéraire, ou encore combinent des textes de créations et des critiques littéraires. Ceci, a priori, correspond à la nature de la revue *Orpheu*.

Malgré son éphémère apparition, *Orpheu* a perduré dans le temps, à travers trois noms : Fernando Pessoa, Almada Negreiros et Mário de Sá-Carneiro. Ceci est d'autant plus surprenant que le contexte semblait à priori peu propice à une quelconque "révolution" artistique. En effet, au plan international, la Première Guerre Mondiale, à laquelle le Portugal hésitait encore à participer en 1915, faisait alors rage ; au plan national, la récente République et sa Constitution sont menacées par l'instabilité politique, depuis leurs proclamations respectives en 1910 et 1911. D'ailleurs, l'année 1915 a été difficile avec la courte dictature du général Pimenta do Castro et son renversement par une révolte armée, le 14 mai 1915 à Lisbonne, menée par le Parti Démocratique d'Afonso Costa.

C'est donc dans ce contexte de troubles politiques et internationaux, mais également de retard économique et social, que la revue *Orpheu* a tenté de rénover le paysage culturel portugais. Ainsi, selon L. F. Rebello, "*Orpheu* est apparue en 1915 — et avec elle meurt le XIX^e siècle et naît le XX^e siècle dans les lettres et les arts nationaux. Dans les vers de Sá-Carneiro et de Pessoa, on entend encore les derniers échos du Symbolisme — et font déjà irruption les premiers accords de la poésie que, de manière général, nous désignerons comme moderniste et dont le Symbolisme contenait déjà les semences"¹. De fait, aux yeux de cette

¹ Luiz Francisco Rebello, *O Teatro Simbolista e Modernista*, Instituto de Cultura Portuguesa, col. Biblioteca Breve, Lisboa, 1974, p.54 : "Orpheu aparecera em 1915 — e com ele morre o século XIX e nasce o século XX

jeune génération d'artistes, l'académisme ambiant faisait sombrer la culture portugaise dans l'apathie. Avec le Naturalisme, le Symbolisme-décadentisme d'Eugénio de Castro, le Néoromantisme qui avait ressurgi après l'Ultimatum de 1890, ou encore le *Saudosismo* de Teixeira de Pascoaes représenté par la revue "A Águia" dès 1910, la littérature portugaise semble plongée dans un traditionalisme et un provincialisme que la génération d'*Orpheu* souhaite fuir en regardant vers le monde, l'avenir et le dehors ou, comme l'écrit F. Pessoa, "créer un art cosmopolite dans le temps et l'espace"².

En outre, la démarche artistique de la revue *Orpheu* semble s'inscrire dans une voie avant-gardiste, à l'image des nombreuses revues publiées partout en Europe depuis la fin du XIX^e siècle. Le terme d'avant-garde est emprunté au vocabulaire militaire pour désigner des courants littéraires, artistiques ou idéologiques soucieux d'innover en s'opposant, plus ou moins radicalement, aux traditions dominantes du moment. En fait, après avoir évolué d'une dimension militaire à une dimension politique au cours du XIX^e siècle, c'est surtout dans les premières décennies du XX^e siècle qu'il entre dans l'usage esthétique pour désigner alors les différentes "modernités" qui se succèdent à un rythme soutenu comme le Futurisme, le Vorticisme ou le Cubisme.

La notion d'avant-garde présente un certain nombre de caractéristiques. Elle est tout d'abord collective et temporaire, et s'appuie généralement sur des supports et des lieux de médiation comme les revues et les cafés. De plus, ses intentions subversives et ses positions extrêmes sont tour à tour rejetées ou fixées par la critique, qui y reconnaît un mouvement, et prépare souvent sa récupération par le canon. Parfois, l'ascendant d'une figure centrale du groupe, comme Pessoa pour *Orpheu*, peut mener à une forme de dogmatisme esthétique. Enfin, l'avant-garde implique que les notions d'innovation, d'originalité soient valorisées ; un

nas letras e nas artes nacionais. Nos versos de Sá-Carneiro e de Pessoa ouvem-se ainda os últimos ecos do simbolismo — e irrompem já os primeiros acordes da poesia a que, em termos englobantes, chamaremos modernista, e de que o simbolismo continha aliás as sementes".

² Fernando Pessoa, *Textos de Intervenção social e cultural, A ficção dos heterónimos*, introduções, organização e notas de A. Quadros, éd. Europa-América, s.d., p.67 : "criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço".

tel mouvement est donc dans l'impossibilité de durer puisque la contrainte est celle du dépassement permanent, sans quoi il se désavoue dans sa fonction d'anticipation. D'ailleurs, au sein de la modernité littéraire, l'avant-garde semble se distinguer par sa radicalité, mais également, selon A. Compagnon, par "sa rhétorique de la rupture et mythe du commencement absolu" avec "la conscience d'un rôle historique" à jouer et orienté vers le futur, alors que les premiers modernes, depuis Baudelaire, recherchaient le nouveau "dans le présent en sa qualité de présent"³. Ces derniers ont alors abouti au désistement onirique et symbolique des Décadentistes, tandis que les courants avant-gardistes étaient pleinement, et avec ardeur, dans le monde réel et moderne. Ceci est, par ailleurs, la raison du titre de cette étude.

En outre, la distinction entre modernité et avant-garde rejoint la dichotomie action-rêve, où l'action serait l'apanage de l'avant-garde, alors même que le *Modernismo* est souvent associé à un changement dans la relation de l'auteur à l'œuvre, à l'image de ce qu'écrit E. Lourenço, à propos de Pessoa : " *Orpheu* a été un moment unique, l'éclosion simultanée de toute sa vie en poésie et de toute sa poésie dans la vie, la métamorphose sans égal du mot en acte."⁴. Cette phrase peut être également associée à tous les autres collaborateurs de la revue *Orpheu*.

Par conséquent, il s'agit d'analyser dans quelle mesure la revue *Orpheu* sert de support à un mouvement esthétique d'avant-garde, le *Modernismo*, lancé avec ardeur dans un paysage culturel stagnant ; alors même que les auteurs se présentent dès l'introduction du premier numéro comme des exilés de la Beauté⁵, qui est, a priori, une notion plus proche du Symbolisme-décadentisme et donc du désistement face au monde moderne.

³ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, éd. du Seuil, Paris, 1990, p.47.

⁴ Eduardo Lourenço, *Tempo e Poesia*, Gradiva, 2003, p.45 : "Orpheu for a um momento único, a eclosão simultânea de toda a sua vida em poesia e de toda a sua poesia na vida, a metamorfose ímpar da palavra em acto".

⁵ *Orpheu I*, éd. Facsimilada, Contexto, Lisboa, 1989, p.5 : "Puras e raras suas intenções como seu destino de Beleza é o do: — Exílio!".

Pour y répondre, nous devons tout d'abord étudier *Orpheu* en tant qu'objet, à travers le contexte dans lequel la revue est apparue, afin de comprendre ce que les collaborateurs souhaitaient construire comme type de revue ainsi que son originalité par rapport aux autres. Puis, nous étudierons également la réception de la revue par le public et les critiques, notamment à travers le concept d'esthétique de la réception, développé par H. R. Jauss, afin de percevoir l'existence ou non d'une démarche avant-gardiste dans l'évolution des différents numéros de la revue.

Ensuite, nous analyserons la distinction que l'on peut opérer entre les notions de modernité et d'avant-garde, afin de comprendre pour laquelle de ces deux voies a opté la revue. Et si aucune des deux n'a été choisie, en existe-t-il une troisième et laquelle ? Ceci à travers l'étude des différents "-ismes" proposés par la revue, puis par le relevé des éléments littéraires avant-gardistes ou plus traditionnels présents dans *Orpheu*, ainsi que par l'étude du mythe et de son utilisation par les auteurs dans une même perspective d'analyse de l'avant-garde.

Enfin, l'avant-garde étant souvent associée à l'action, et les collaborateurs d'*Orpheu* étant très liés au théâtre, nous aborderons également la problématique à travers la notion de mise en scène dans une idée de revue-spectacle. Et ce à l'aide d'une étude du thème de la folie, puis de la figure de la femme, à travers leur mise en scène et l'évolution de cette dernière au sein des trois numéros de la revue.

Pour cela, le corpus se compose uniquement de la reproduction fac-similée d'*Orpheu* aux éditions Contexto, publiée en 1989⁶. Ce choix a été privilégié car cette édition présente l'avantage de reproduire les deux premiers numéros, ainsi que l'épreuve d'imprimerie du troisième ; cela permet également de simplifier la lecture et le renvoi des notes liées à la

⁶ *Orpheu*, éd. facsimilada, Contexto, Lisboa, 1989.

source. D'autres éditions existent et seront présentées en bibliographie. De plus, comme notre projet de thèse s'oriente vers une traduction critique et annotée de la revue *Orpheu*, accompagnée d'une étude en traductologie, toutes les traductions figurant dans le mémoire sont réalisées par nos soins, hormis celles qui seront signalées explicitement dans les notes.

1° partie

Orpheu : le support d'une nouvelle génération

Depuis le XIX^e siècle, chaque mouvement littéraire s'est accompagné d'une floraison de revues. Cette forme de médiation a réellement émergé dans les années 1820, lorsque la distinction entre journal et revue devint progressivement plus nette, avec à Lisbonne, en 1822, la publication de *o Toucador — periódico sem política dedicado às senhoras Portuguesas* créée, par Almeida Garrett. En effet, la revue se définit comme une publication périodique passant "en revue" divers thèmes mais insistant davantage sur un domaine de l'actualité : la culture. De nombreux critères caractérisent ce support utilisé pour fournir une visibilité à toutes sortes de manifestations artistiques.

Bien qu'éphémère, la revue *Orpheu* a marqué un tournant important dans l'histoire de la littérature portugaise. Il s'agit donc ici de décrire le contexte littéraire, et plus particulièrement celui des revues littéraires entre 1900 et 1915, ayant permis l'émergence du *Modernismo* à travers la création d'*Orpheu*. Puis, nous analyserons la revue en tenant compte des différents critères la définissant comme telle. Enfin, nous suivrons la réception faite par le public et les critiques ainsi que les diverses réactions des collaborateurs d'*Orpheu*.

I — Contexte littéraire et publication d'*Orpheu*

- **Contexte littéraire portugais entre 1900 et 1915**

La révolution du 5 octobre 1910 impose avec elle des valeurs idéologiques et culturelles correspondant encore au XIX^e siècle : le positivisme ainsi que le culte ingénu de la science et du progrès. Dans le domaine culturel, en particulier au théâtre, ce sont les drames historiques, les tragédies naturalistes et les pièces de Gil Vicente qui prédominent. La littérature vit alors en pleine résurgence néo-romantique appelée parfois néo-garretisme. Se sont alors imposées des figures emblématiques comme João de Deus, Guerra Junqueiro ou Antero de Quental. Le symbolisme avait marqué une rupture littéraire dans les années 1880 et

1890, mal reçue par les critiques et le public. C'était alors une brusque adaptation de la littérature portugaise aux formes européennes de l'art poétique. Cependant, malgré les efforts de son représentant officiel, Eugénio de Castro, il n'exista aucun courant symboliste ou décadentiste portugais cohérent ; ni aucune véritable tendance homogène à l'utilisation du vers libre, à la recherche d'une syntaxe nouvelle ou d'une subversion de la norme grammaticale.

Dans le domaine des revues littéraires, Clara Rocha a distingué quatre tendances présentes avant la création d'*Orpheu*⁷. La première est le lyrisme sentimental néo-romantique caractérisant un certain nombre de revues comme *A Rajada*, *Dionysos* et même parfois *A Águia*. Même si la matrice esthétique en est le symbolisme, ce courant s'en éloigne par son tropisme folklorique et un nationalisme accru, surtout depuis l'Ultimatum britannique de 1890. Cette tendance est par exemple représentée par G. Junqueiro, J. de Deus et surtout António Nobre. Le néo-garretisme de ce dernier se caractérise par un attachement aux traditions, aux paysages et aux monuments nationaux accentué de fait par son exil à Paris. La deuxième tendance est le nationalisme, aussi bien celui du vieux Portugal pour les monarchistes que celui d'un Portugal renaissant pour les républicains. Deux revues ont fortement représenté cette tendance littéraire. Tout d'abord celle dirigée par Alberto Monsaraz dont le titre était *Nação Portuguesa*, lancée en 1914 ; elle était l'organe de l'Intégralisme portugais et reprenait la définition du nationalisme proposée par Jacques Maritain. La seconde revue fut créée en 1915 et dirigée par Homem Cristo Filho ; elle s'intitulait *Ideia Nacional* et prônait la restauration de la monarchie. Même si cette tendance était alors plus tournée vers le politique, les revues servirent néanmoins par la suite de base aux mouvements idéologiques et esthétiques. La troisième tendance est l'héritage décadentiste et symboliste issu de la génération des années 1880-90 ; dans ces années-là, les revues furent nombreuses comme

⁷ Clara Rocha, *Revistas literárias do século XX em Portugal*, Casa da Moeda, Lisboa, 1985.

Insubmissos, *Boémia Nova*, ou *A Arte-Revista Internacional* orientée par E. de Castro et ayant parmi d'autres collaborateurs Verlaine et Verhaeren. Ces revues présentaient ses auteurs comme symbolistes, décadents, décadentistes, novistes ou néphélibates. Cependant, dans les années 1910, les thématiques restent les mêmes : la bohème, les drogues, le rêve ; le procédé de la synesthésie est toujours la référence ; de même que la conception de la poésie comme mystère avec l'art de la suggestion et l'esthétique du vague pour préceptes. C'est notamment le cas de la revue *Ave Azul* de Viseu qui exposa à partir de 1900 une poétique symboliste encore liée à la musicalité de Verlaine, au lyrisme, et non aux audaces, pourtant aussi anciennes, de Mallarmé ou de Rimbaud. Il fallut attendre la revue *Renascença* de 1914 pour qu'apparaisse un nouveau tournant au sein du Symbolisme-Décadentisme avec notamment la collaboration de Pessoa, Sá-Carneiro et A. P. Guisado, futurs collaborateurs d'*Orpheu*, et le lancement du *Paulismo*. La dernière tendance est le *Saudosismo* dont le principal support était la revue *A Águia* créée en 1910. Située dans la continuité de la tendance précédente, celle-ci s'en écarte car, tout en s'engageant dans la voie esthétique du vague et du mythe, elle s'appuie sur le concept de *Saudade* développé par T. de Pascoaes⁸. Puis, dès 1912, la revue donne la parole au groupe *Renascença Portuguesa* afin d'intervenir dans la vie politique portugaise. Ce groupe était favorable à une régénération culturelle nationale dictée par le mécontentement face à la République naissante, et par le sentiment de chaos politique et d'endormissement du peuple. Cette régénération devait selon eux conjuguer les vertus du passé et du présent, de la Tradition et de la Révolution. Tout ceci passait par des conférences, des manifestes, des bibliothèques, des écoles,... à l'image de leur vaste programme éditorial, de la fondation d'une université populaire à Porto dirigée dans un premier temps par Leonardo Coimbra, et du lancement de la revue *A Vida Portuguesa* dirigée par Jaime Cortesão.

⁸ Teixeira de Pascoaes (1877-1959) : il s'agit pour le *Saudosismo* de rechercher pour la poésie lusitanienne une identité singulière, nationale basée sur la *saudade*, trait marquant du caractère collectif portugais. Poésie panthéiste et spiritualiste issue d'un sentiment de frustration patriotique aggravée par l'Ultimatum de 1890.

C'est dans ce contexte littéraire académique ainsi qu'à travers ces quatre tendances ayant dominé les revues littéraires entre 1900 et 1915, présentées ici de manière succincte, que la jeune génération moderniste va apparaître. En effet, les tendances littéraires citées précédemment, par une attitude commune centrée sur le nationalisme, la tradition et la *saudade*, ne sont pas parvenues à rénover profondément le panorama littéraire ni les mentalités. C'est cette attitude que la génération d'*Orpheu* va tenter de fuir par son cosmopolitisme, son dynamisme et son évasion vers l'avenir.

- **Formation du groupe et projets initiaux**

Entre 1906 et 1908, sous la dictature de João Franco, de nombreux portugais s'exilent à Paris comme Aquilino Ribeiro, qui rend compte à son retour des premières expositions cubistes réunissant Picasso et Braque, ainsi que du choc provoqué par ces manifestations esthétiques nouvelles. Même le luxueux et respecté journal *Ilustração Portuguesa* évoque cette nouvelle esthétique. Puis c'est le tour du futurisme dont le manifeste signé Marinetti est publié en 1909 dans *Le Figaro* et relayé au Portugal par le *Diário dos Açores* ; de plus, Marinetti collabore alors au *Mercure de France*, revue connue et respectée au Portugal, comme l'illustre ce quatrain de l'hétéronyme Álvaro de Campos extrait du poème "Opiário":

*J'aimerais avoir des poèmes et des nouvelles
Publiés par Plon et chez Mercvre,
Mais il est impossible que cette vie perdure.
Si en ce voyage il n'y eut même pas d'orages !⁹*

Une autre condition favorable à l'éclosion du *Modernismo* est la jeunesse d'une génération fréquentant alors encore le lycée en 1910, sous l'agonie de la monarchie, et ne se reconnaissant pas dans les héros littéraires de la République comme J. de Deus ou Júlio

⁹ *Orpheu I*, edição facsimilada, Contexto, 1989, p.72 : "Gostava de ter poemas e novelas / Publicados por Plon e no Mercvre, / Mas é impossível que esta vida dure. / Se nesta viagem nem houve procélas!".

Dantas. Comme l'a fait remarquer José Augusto França dans sa thèse, Paris acquiert, au détriment de l'Angleterre, une nouvelle importance aux yeux des jeunes peintres et artistes portugais qui rêvaient de nouveaux horizons culturels et esthétiques¹⁰. De fait, c'est la peinture qui exprime dans un premier temps le désir de renouveau moderniste avec la première exposition de "Arte Livre" à Lisbonne en 1911, présentant six peintres et un sculpteur dont le plus remarqué fut Emmerico Nunes pour ses caricatures. Ce dernier réapparaît en 1912 lors du premier Salon des Humoristes à Lisbonne, où expose également Almada Negreiros. Le terme de *Humoristas*, ainsi que *Fantastas* pour Porto ou *Modernistas* commence à caractériser cette nouvelle génération de peintres même si le mouvement reste encore très modeste. L'année 1912 est une étape importante dans la naissance du projet d'*Orpheu*, puisque Pessoa publie ses premiers écrits théoriques dans une série d'articles parue dans *A Águia*, entre mai et décembre, et regroupés sous le titre de *A Nova Poesia Portuguesa*. Il y annonce, entre autres choses, "la prochaine apparition d'un supra-Camoens dans notre pays."¹¹; puis il y développe les concepts poétiques du vague, du subtil et du complexe définissant selon lui la nouvelle poésie portugaise, prélude au *Paulismo*¹².

La composition du groupe moderniste se précise durant l'année 1913. Pessoa rédige un article sur le deuxième Salon des Humoristes et plus particulièrement à propos des caricatures d'Almada Negreiros, publié dans *A Águia* en avril 1913¹³. Dans cette même revue, Pessoa fait publier son premier texte littéraire en prose intitulé "Na Floresta do Alheamento" en août 1913 ; mais, face au refus de la direction de publier son drame "O Marinheiro" et les poèmes de Cortês-Rodrigues, ainsi que face aux critiques négatives faites aux contes écrits par Sá-Carneiro regroupés plus tard sous le titre de *Céu em Fogo*, il se sépare du mouvement

¹⁰ José Augusto França, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX (1910-80)*, 2^o ed., Livro Horizonte, 1980.

¹¹ F. Pessoa, *Textos de Intervenção social e cultural, A ficção dos heterónimos*, introduções, organização e notas de A. Quadros, ed. Europa-América, p.23 : "(...) o próximo aparecer de um supra-Camões na nossa terra."

¹² F. Pessoa, *Chronique de la vie qui passe*, textes réunis, annotés et présentés par José Blanco, éd. La Différence, coll. 10/18, traduction de S.Biberfeld et D.Touati, p.187-196.

¹³ *Ibid.*, p.242-245.

Renascença Portuguesa l'année suivante¹⁴. Pessoa écrit alors à Sá-Carneiro que ce mouvement "est un courant profond, rapide, mais étroit" ; puis il ajoute : "ce qui est nécessaire est d'avoir un peu d'Europe dans l'âme."¹⁵ Ceci illustre déjà l'aspect cosmopolite du mouvement moderniste portugais. Toujours en 1913, Pessoa ainsi qu'Almada Negreiros collaborent à la revue *Teatro* de Boavida Portugal. Sá-Carneiro rédige un article intitulé *Teatro-Arte* pour la revue *O Rebate*, qui offre également une colonne pour les ballets donnés à Berlin, Paris ou Rome ainsi qu'une session futuriste dans le numéro du 15 août. Parallèlement, au Brésil, Luis de Montalvôr publie un poème de son ami Sá-Carneiro, intitulé "A vida é um corpo de mulher", dans la revue *Almanach dos Palcos e Salas*. Enfin, la première référence à un projet de revue apparaît dans une lettre de Sá-Carneiro à Pessoa datée de 14 mai 1913, où la revue devait porter le titre de *Esfinge*¹⁶.

En 1914, le processus de formation s'accélère. Tout d'abord Sá-Carneiro publie *A Confissão de Lúcio* et le recueil *Dispersão*. En février, dans l'unique numéro de la revue *Renascença* dirigée par Carvalho Mourão, Pessoa publie ses deux premiers poèmes regroupés sous le titre "Impressões do crepúsculo", lançant ce que les critiques ont nommé *Paulismo* et que lui-même a désigné par le terme *Succedentismo*¹⁷. Dans cette même revue sont publiés "Além" de Sá-Carneiro qu'il attribue dans une note à un auteur factice : Petrus Ivanovitch Zagoriansky, puis "Asas Quebradas" de Alfredo Pedro Guisado. Y apparaît également la collaboration de Coelho Pacheco en tant que rédacteur avec une chronique s'intitulant "O Jornal Deles"¹⁸. Aux raisons évoquées précédemment au sujet de la dissidence entre les futurs modernistes et le groupe *Renascença Portuguesa*, se sont ajoutées les critiques acerbes de C.

¹⁴ F. Pessoa, *Chronique de la vie qui passe*, op.cit., p.246-255.

¹⁵ *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2001, lettre du 14 mai 1913, p.88 : "uma corrente funda, rápida, mas estreita" ; "O que é preciso é ter um pouco de Europa na alma".

¹⁶ Ibid., p.91.

¹⁷ Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste, héritage et création*, coll. Les Essais, éd. La Différence, Paris, 2004, p.152.

¹⁸ Ce nom est intéressant puisque d'une part il réapparaît dans le n° 3 d'*Orpheu* et que d'autre part il fut longtemps le sujet d'une polémique : est-il ou non un hétéronyme de Pessoa ? Aujourd'hui tous les spécialistes concordent sur le fait qu'il s'agit d'un "sous-hétéronyme" ou plus précisément, d'un personnage littéraire. Nuno Júdice, "A Era de Orpheu", ed. Teorema, col. Terra Nostra, Lisboa, p. 53-54.

Mourão dans *A Águia* sur les deux ouvrages publiés par Sá-Carneiro. De plus, deux autres projets de revue apparaissent dans les correspondances échangées entre Pessoa et Sá-Carneiro, *Lusitânia* et *Europa*¹⁹. Enfin, durant l'automne 1914, le déclenchement de la Première Guerre Mondiale pousse de nombreux artistes portugais installés à Paris à revenir à Lisbonne, comme Sá-Carneiro, Amadeo de Souza Cardoso, ou encore Santa Rita Pintor qui affirme ramener les manifestes futuristes ainsi que l'autorisation de Marinetti de les diffuser au Portugal. Tous ont vécu l'ébullition esthétique parisienne et souhaitent la partager avec leurs camarades lisboètes. Ainsi, toutes les conditions sont enfin réunies pour le lancement de la revue qui s'est concrétisée avec le retour du Brésil de Luís de Montalvôr, instigateur du "titre même de la revue" et plus habile dans la mise en exécution du projet, accompagné du poète brésilien Ronald de Carvalho²⁰.

- **Présentation des trois numéros**

Le premier numéro de *Orpheu*, sorti le 28 mars 1915, recouvre les mois de janvier à mars. Il s'agit alors d'une revue trimestrielle de littérature luso-brésilienne. Elle a pour directeur portugais Luís de Montalvôr et pour directeur brésilien Ronald de Carvalho²¹. Le nom de l'éditeur apparaissant dans *Orpheu* est celui de António Ferro ; enfin l'illustration de ce numéro est due à José Pacheco, alors directeur artistique de la revue *A Ideia Nacional*. Le sommaire annonce sur la page du titre huit contributions équivalentes à 83 pages :

¹⁹ Pour *Lusitânia* y figurent dans le sommaire : Pessoa en tant que directeur avec "Além Deus" et "Limiar"; Sá-Carneiro en tant que secrétaire avec le conte "Eu-Próprio — o outro" ; A.P.Guisado en tant qu'administrateur ; Côrtes-Rodrigues en tant qu'éditeur ; Camilo Pessanha, Almada Negreiros et Correia da Oliveira. Le sommaire de *EUROPA, Revista órgão do Interseccionismo* comportait Pessoa, Sá-Carneiro, Guisado, Côrtes-Rodrigues et Alexander Search, un presque-hétéronyme de Pessoa. Elle devait proposer des écrits théoriques, des poésies et des fictions avec un supplément destiné à l'étranger.

²⁰ F.Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op.cit, p.69-72. Fragment de textes dans lesquels Pessoa comptait faire une histoire de *Orpheu*.

²¹ Luís de Montalvôr (1891-1947) : né au Cap-Vert, pseudonyme de Luís da Silva Ramos, il fut entre 1912 et 1915 le secrétaire de l'ambassadeur Bernadino Machado au Brésil. Promoteur au début de la revue *Orpheu*, il fonda également la revue "Centaurus" en 1916 puis fonda les éditions Ática.

Ronaldo de Carvalho (1893-1935) : auteur brésilien né à Rio. Au début des années 1910, il collabora à la revue brésilienne *A Época* et au *Diário das Notícias*. En 1913, il partit à Paris étudier la philosophie, puis en 1915 à Lisbonne où il collabora et lança la revue *Orpheu*. Il rédigea notamment une histoire de la littérature brésilienne en 1919, et participa à la fameuse et scandaleuse "Semana da Arte Moderna" au Brésil.

Luís de Montalvôr	<i>Introdução</i>
Mário de Sá-Carneiro	<i>Para os "Indícios de Oiro" (poèmes)</i>
Ronald de Carvalho	<i>Poemas</i>
Fernando Pessoa	<i>O Marinheiro</i>
Alfredo Pedro Guisado	<i>Treze sonetos</i>
José de Almada-Negreiros	<i>Frizos (prosas)</i>
Côrtes-Rodrigues	<i>Poemas</i>
Álvaro de Campos	<i>Opiário e Ode Triunfal</i>

Dans ce premier numéro, une intéressante notion participe à la tonalité moderniste de la revue, que Pessoa et Sá-Carneiro désignent souvent par le terme de "blague". Les deux premières blagues apparaissent immédiatement, dès la page-titre de la revue avec le choix de A. Ferro pour éditeur alors qu'il n'en avait pas l'âge légal ; puis dans le fait d'inscrire "Orpheu Ltda" alors qu'il aurait fallu pour cela un enregistrement au Tribunal du Commerce²². De même, lors des corrections, Pessoa et Sá-Carneiro ont volontairement laissé dans l'introduction de Luís de Montalvôr la phrase "manières de formes" au lieu de corriger par "manières ou formes" car, selon Sá-Carneiro, "ainsi l'on comprend encore moins"²³. Ce fut également le cas du poème "Torre ignota", de Ronald de Carvalho, dont ils ont retiré le peu de ponctuation qu'il avait déjà, afin d'être ironiquement à la hauteur des audaces de Mallarmé. Or lors de la sortie d'*Orpheu*, un critique jugea ce poème comme la seule chose originale en raison de sa ponctuation, ce qui poussa Pessoa à écrire : "(...) je sentis en vérité une lointaine frayeur dans un élan de conscience. Rapidement je me tranquilisai moi-même. Le manque de fin justifie les moyens"²⁴.

Cette caractéristique est omniprésente dans la revue et reflète une attitude de défi lancé aux différents mouvements littéraires en place. Celle-ci réapparaît dans le deuxième numéro

²² F. Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op.cit., p.72.

²³ Ibid., p.74 : "Deixe ir assim, deixe ir assim: assim ainda se entende menos".

²⁴ Ibid., p.74 : "(...) senti deveras um rebate longínquo num arremedo de consciência. Depressa me tranquilizei a mim mesmo. A falta de fim justifica os meios". Textes publiés in *Colóquio*, I série, Lisboa, n° 48, de Abril 1968, par François Castex, sous le titre "Um inédito de Fernando Pessoa".

de la revue sorti le 28 juin 1915. Sá-Carneiro et Pessoa en sont alors les nouveaux directeurs ; et l'une des originalités de ce numéro est l'insertion de quatre hors-texte en double pages de Santa Rita Pintor (1898-1918). Le sommaire annonce huit contributions de 76 pages :

Ângelo de Lima	<i>Poemas Inéditos</i>
Mário de Sá-Carneiro	<i>Poemas sem Suporte</i>
Eduardo Guimarães	<i>Poemas</i>
Raul Leal	<i>Atelier</i> (novela vertígica)
Violante de Cysneiros (?)	<i>Poemas</i>
Álvaro de Campos	<i>Ode Marítima</i>
Luís de Montalvôr	<i>Narciso</i> (poema)
Fernando Pessôa	<i>Chuva oblíqua</i> (poemas interseccionistas)

Outre les quatre hors-texte, apparaissent également Ângelo de Lima (1872-1921), poète symboliste alors surtout connu pour ses multiples internements en asiles ; Raul Leal (1886-1964), écrivain excentrique ayant cultivé l'occultisme et diverses utopies qu'il souhaitait systématiser sous le nom cabalistique d'Hénoch ; E. Guimarães (1892-1928), auteur brésilien qui publia *Divina Quiméra* en 1916 ; enfin Violante de Cysneiros qui n'est autre qu'un pseudonyme de Côrtes-Rodrigues.

Dans une lettre datée du 13 septembre 1915, Sá-Carneiro annonce à Pessoa : "en deux mots : nous devons malheureusement renoncer à notre ORPHEU", et ce pour des raisons de financement²⁵. Par conséquent, les épreuves typographiques du troisième numéro ont été mises sous presse en 1917, mais n'ont jamais pu être publiées ; toutefois celles appartenant au poète Alberto de Serpa ont pour la première fois été reproduites en 1984 aux éditions Ática. Huit contributions figurent dans ce numéro :

²⁵*Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, op. cit., p.209 : "Em duas palavras: temos desgraçadamente de desistir do nosso ORPHEU".

Mário de Sá-Carneiro	<i>Poemas de Paris</i>
Albino de Menezes	<i>Apoz o Rapto</i>
Fernando Pessoa	<i>Gládio e Além-Deus</i>
Augusto Ferreira Gomes	<i>Por esse crépusculo a morte de um fauno...</i>
José de Almada-Negreiros	<i>A Scena de Ódio</i>
D. Tomás de Almeida	<i>Olhos</i>
C. Pacheco	<i>Para Além Doutro Oceano</i>
Castélllo de Moraes	<i>Névoa</i>

Sur les huit contributions, cinq sont produites par de nouveaux collaborateurs : Albino de Menezes, poète né à Madère (1890-1949) ; Augusto Ferreira Gomes (1892-1953), journaliste, critique et poète qui fut sans doute complice du mystère "da Boca do Inferno" où ont été impliqués Pessoa et Aleyster Crowley en 1929 ; D. Tomás de Almeida (1864-1932), politicien, dramaturge, critique et poète ; puis pour finir le personnage littéraire de Pessoa, Coelho Pacheco.

Un conflit éclate autour de ce numéro, opposant Pessoa et Sá-Carneiro à Santa Rita Pintor. Ce dernier souhaite assurer la continuité de la revue, mais Pessoa lui écrit : " la revue représente un courant déterminé, à la tête duquel se trouvent Sá-Carneiro et moi"²⁶. S. R. Pintor essaye ensuite de lancer une revue devant s'intituler 3. Craignant que ce titre ne se confonde avec celui d'*Orpheu* 3²⁷, Sá-Carneiro écrit à Pessoa que voir S. R. Pintor "maître d'ORPHEU serait pire que la mort"²⁸.

²⁶ F.Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, Assirio&Alvim, 1999, lettre du 21/09/1915 adressée à Santa Rita Pintor : "A revista representa uma determinada corrente, a cuja testa estão o Mario de Sá-Carneiro e eu".

²⁷ Ibid., lettre du 18/10/1915 : "agora há uma coisa que é preciso a máxima cautela; se eles vão ter o deslante de pôr na rua um real n° 3 do ORPHEU nós não podemos colaborar (...) nós podemos e devemos colaborar mesmo no 3 mas de forma alguma no ORPHEU n°3".

²⁸ *Cartas de Mario de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, op.cit., lettre du 25/09/1915, p.215 : "maître do ORPHEU acho pior do que a morte".

Le dernier fait intéressant concerne une lettre envoyée à Côrtes-Rodrigues par Pessoa dans laquelle il lui fait part de son projet initial pour ce numéro²⁹. Auraient dû y figurer C. Pessanha à qui Pessoa avait envoyé une lettre pour lui demander la permission de publier certains de ses poèmes inédits ; des inédits de Sá-Carneiro ; "A Cena do Ódio" de Almada Negreiros ; une prose de A.de Menezes; un texte de Carlos Parreira ; A. de Campos puis quatre hors-texte de Amadeo de Sousa Cardoso ; le tout prévu pour fin septembre. Finalement, le numéro a été imprimé sans être mis en vente en 1917, avec le sommaire cité plus haut. L'absence de l'hétéronyme Campos dans ce numéro est sans doute due au fait que seulement 64 feuilles furent retrouvées sur les 72 pages prévues.

Après s'être intéressé de manière succincte au contexte littéraire portugais puis à la formation du groupe et à la création de la revue *Orpheu*, il est maintenant important d'analyser la revue en tant que support, afin de voir comment *Orpheu* se démarque ou non des critères généraux permettant de définir ce genre de publication.

²⁹ F.Pessoa, *Correspondência 1905-1922*, op.cit, lettre du 04/09/1916 : "Vai sair Orpheu 3. É aí que, no fim do número, publico dois poemas ingleses meus, muitos indecentes, e, portanto, impubicáveis em Inglaterra".

II — L'objet-revue et *Orpheu*

En règle générale, les revues trient divers thèmes en sections ou en rubriques rendant, ainsi la lecture fragmentée et sélective. Cependant, *Orpheu* se présente comme une revue uniquement composée de poèmes, de textes en prose, de pièces de théâtre ou même de dessins, tous inédits. D'ailleurs, dans l'introduction, L. de Montalvôr affirme que la revue "immortalise le droit en premier lieu de se distinguer d'autres moyens, manières formelles de réaliser l'art, ayant pour trait marquant le fait que notre volume de Beauté ne soit pas insignifiant ni fragmenté, deux façons de faire des revues ou des journaux perçues comme littéraires"; puis il accuse les revues "d'inférioriser par l'égalité des sujets traités (article, section, moments) une quelconque tentative d'art", qui "cesse d'exister dans le texte préoccupé d'ORPHEU"³⁰. La revue se démarque donc immédiatement des autres revues qui sont aussi, habituellement, un type de publication que l'on oublie en raison de leur fragilité, de leur taille et de leur mode de production en groupe, ce qui les rend plus éphémères qu'un livre. Or, comme *Orpheu* se sait éphémère, le groupe affirme encore, dans l'introduction, sa volonté de "réalisation de l'œuvre littéraire d'ORPHEU", afin de perdurer dans le temps à la manière d'un livre³¹.

- **Critères sociologiques**

En terme de critères, il est dans un premier temps possible de réaliser une approche sociologique concise des revues. Tout d'abord, dans leurs conditions de création et de production, les revues apparaissent comme un lieu d'affirmation collective avec leurs

³⁰ *Orpheu 1*, op.cit., p.5 : "vincula o direito de em primeiro lugar se desassemelhar de outros meios, maneiras de formas de realizar arte, tendo por notavel nosso volume de Beleza não ser incaracteristico ou fragmentado, como literarias que são essas duas formas de fazer revista ou jornal."; "(...) a inferiorizar pela egualdade de assumptos (artigo, secção ou momentos) qualquer tentativa de arte — deixa de existir no texto preocupado de ORPHEU". Cf annexe I, p.II-III.

³¹ Ibid., p.6 : "(...) realização da obra literaria de ORPHEU".

"promoteurs" et leurs "invités", parmi lesquels certaines personnalités peuvent se démarquer. C'est le cas de Pessoa, Sá-Carneiro et Almada Negreiros au détriment des autres collaborateurs d'*Orpheu*. Les revues sont donc un tremplin pour un groupe d'auteurs, avec parfois un sentiment d'être des initiés, ou comme dans *Orpheu*, "de former, en groupe ou en idée, un nombre choisi de révélations en pensée ou en art qui, sur ce principe aristocratique, aient en ORPHEU leur idéal ésotérique" ; puis aussi un sentiment de privilèges donnés à ceux qu'*Orpheu* désigne sous le terme de "public lecteur de choix"³².

Les revues permettent également une stimulation mutuelle entre les collaborateurs avec des échanges d'idées, d'impressions ou des suggestions concrétisant leurs réunions. Ces dernières avaient lieu, pour le groupe moderniste, dans les cafés au détriment des salons littéraires d'alors. En effet, selon J. Habermas, les cafés, aux côtés des salons, ont été dès la seconde moitié du XVII^e siècle un espace public privilégié de sociabilité et de convivialité. Puis, avec l'ascension de la bourgeoisie et les changements structuraux de la sphère publique, ils se sont affirmés comme le centre de la convivialité où s'est transposée progressivement la sociabilité littéraire³³. Cet écart qui se creuse, à l'époque, entre les salons littéraires et les cafés, caractérise en partie le concept de paratopie défini par D. Maingueneau. Les cafés étant également un lieu où l'artiste joue avec les frontières, oscillant entre le parasite et le mondain littéraire, jeu paratopique propice à la création artistique³⁴. Par conséquent, ils sont d'importants lieux d'échanges d'idées et de projets. À Lisbonne, les lieux de réunions les plus connus pour les modernistes sont par exemple les cafés "O Martinho" ou "Irmãos Unidos"; où l'on boit du café et où l'on fume entre ardeur et désistement, à l'image du titre de cette étude. Pour Sá-Carneiro, les cafés sont même un lieu privilégié d'écriture, où situé dans la multitude, il se sentait à la fois seul et étranger. D'ailleurs, la plupart de ses lettres ont été

³² *Orpheu 1*, op.cit., p.5-6 : "é formar, em grupo ou ideia, um numero escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico (...)"

³³ Jürgen Habermas, *L'espace Public*, Payot, Paris, 1978.

³⁴ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, A.Colin, Paris, 2004.

écrites dans des cafés parisiens comme "La Régence" ou le "Café Riche". Ceux-ci sont un thème récurrent de ses poèmes, comme l'illustre ce quatrain extrait du poème "Cinco Horas" faisant partie du troisième numéro de la revue :

— *Cafés de ma paresse.*
Vous êtes aujourd'hui — quel honneur! —
Tout mon champs d'action
*Et toute ma convoitise.*³⁵

Toujours dans cette approche sociologique, les revues se définissent en général par une formation mutuelle idéologique et esthétique à travers le choix des individus, des auteurs composant la revue, ainsi que par la critique de certains textes ou par des conseils de lecture ; entraînant parfois des censures, des corrections ou des dissidences. Quant au groupe d'*Orpheu*, il s'est formé à Lisbonne et a réuni une même génération d'artistes cosmopolites, d'origines diverses politiquement mais avec quelques caractéristiques communes : un aristocratismes du comportement les distinguant de l'idéal démocratique républicain; une origine sociale de classe élevée correspondant parfois à une vie sans soucis financiers; et une formation intellectuelle supérieure. Néanmoins, dans le *Diário de Lisboa* en 1935, Almada Negreiros a défini *Orpheu* comme une revue sans programme, mis à part celui de réunir des auteurs ; sans chef et avec une totale indépendance de collaboration, puisque même l'orthographe est propre à chaque auteur. Ainsi, l'unanimité des idées se fait dans cette indépendance³⁶. Il existe donc une dimension égalitaire au sein du groupe, traduite par le fameux "Nous, ceux d'*Orpheu*" de Pessoa³⁷. De fait, aucune correction ni censure n'ont été

³⁵ *Orpheu* 3, op. cit., p.174 :—" Cafés da minha preguiça./ Sois hoje — que galardão!—/ Todo o meu campo de acção/ E toda a minha cubiça."

³⁶ Almada Negreiros, *Obras Completas*, vol. V, ensaios, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, col. biblioteca de autores portugueses, Lisboa, 1992, chap. "Um Aniversário, Orpheu".

³⁷ F.Pessoa, *Le Banquier anarchiste*, textes réunis et annotés par José Blanco, éd. La Différence, coll. 10/18, traduit par S.Biberfeld, D.Touati et J.Vital, p.450-51. Article paru dans le n°3 de *SW-Sudoeste* en novembre 1935 ; cahiers d'Almada Negreiros qui sont parus à Lisbonne en juin, octobre et novembre 1935.

pratiquées dans la revue ; et même le remplacement des premiers directeurs est ainsi expliqué dans *Orpheu 2* :

*Diverses raisons, autant d'ordre administratif que par rapport aux responsabilités littéraires face au public, ont amené le comité de rédaction d' ORPHEU à trouver préférable que la direction de la revue soit assumée par les actuels directeurs, n'entraînant aucun désaccord avec notre camarade Luís de Montalvôr dont la collaboration, d'ailleurs, illustre le présent numéro.*³⁸

Quant aux dissidences, il est intéressant de noter que la revue *Orpheu* est née de l'une d'elle ; puisqu'un certain nombre de collaborateurs proviennent d'une rupture entre eux et le groupe *Renascença Portuguesa*. Au sein même d'*Orpheu*, les dissidences n'ont jamais été d'ordre littéraire, mais politique. Ces détails vont être abordés dans le chapitre concernant la réception de la revue. Par conséquent, elle est un support idéal pour une affirmation collective car moins chère, plus accessible et à la fois en concurrence et en complément du livre ; c'est également un lieu d'apprentissage et d'expérimentation de l'écriture.

- **Critères de fonction**

Suite à l'étude des critères sociologiques, il est nécessaire d'aborder, dans un deuxième temps, les critères de fonctions. Certaines, inhérentes aux revues, sont absentes d'*Orpheu*. C'est le cas des fonctions d'information, d'archivage et de récréation. En revanche, la revue assume celles de divulgation, de valorisation et de consécration d'auteurs, d'œuvres ou de mouvements littéraires. C'est ce qu'illustre l'appel à contribution suivant, présent dans les deux premiers numéros de la revue : "Nous invitons tous les artistes dont la sympathie rejoint

³⁸ *Orpheu 2*, op.cit, dans la partie "service de rédaction" du sommaire : "Varias razões, tanto de ordem administrativa, como referentes á assunção de responsabilidades literarias perante o publico, levaram o comité redactorial de ORPHEU a achar preferivel que a direcção da revista fôsse assumida pelos actuais directores, não envolvido tal determinação a minima discordancia com o nosso camarada Luis de Montalvôr, cuja coloaboração, aliás, ilustra o presente número".

la teneur de cette Revue à nous envoyer leur collaboration. Si elle n'est pas incluse, nous rendrons les originaux."³⁹

Cela est également illustré par la collaboration de poètes issus de la génération précédentes, comme Ângelo de Lima dans le deuxième numéro, ainsi que le souhait d'inclure certains poèmes de Camilo Pessanha dans le troisième. Il faut aussi citer les divulgations picturales avec les dessins de Santa Rita Pintor dans *Orpheu 2*, alors que la grande majorité de ses œuvres seront détruites par sa famille après sa mort; et la volonté d'insérer également des œuvres picturales d'Amadeo de Sousa Cardoso dans le troisième numéro.

La revue assume par ailleurs la fonction d'autopromotion de ses collaborateurs, avec l'annonce des ouvrages à paraître ou déjà parus, en paratexte. Par exemple, une page entière de publicité est dédiée à la promotion du livre *Céu em Fogo* de Sá-Carneiro⁴⁰.

Enfin, l'ultime fonction est celle regroupant la formation, l'intervention et l'animation culturelles. Celle-ci apparaît très nettement dans le deuxième numéro avec l'annonce d'une série de conférences qui n'ont finalement jamais été réalisées. Elles devaient être au nombre de quatre: "La Tour Eiffel et le Génie du Futurisme" par S. R. Pintor; "L'Art et l'Héraldique" par le peintre Manuel Jardim; "Théâtre Futuriste dans l'Espace" par Raul Leal; puis "Les Sphinx et les Grues : étude du bi-métalisme psychologique" par Sá-Carneiro⁴¹. De même, un manifeste semblait prévu pour *Orpheu 2*, puisque apparaît en paratexte de ce numéro un article d'excuses :

Le Manifeste de la Nouvelle Littérature qui avait été annoncé comme devant faire partie du n° 2 d'ORPHEU, n'y est ni inséré ni joint. La raison en est la circonstance que, la confection de ce manifeste entraînant le développement de principes d'ordre hautement scientifique et abstrait, il ne peut

³⁹ *Orpheu 2*, op.cit., dans la partie "service de rédaction" : " Convidamos todos os Artistas cuja simpatia esteja com a índole desta Revista a enviarem-nos colaboração. No caso de não ser inserta devolveremos os originais".

⁴⁰ Cf. annexe IV, p.VII.

⁴¹ *Orpheu 2*, op.cit, in sommaire.

*être achevé à temps pour être inclus. Ou il apparaîtra dans le 3^o numéro de la revue, ou même avant, peut-être, en opuscule ou feuillets séparés*⁴².

- **Critères de production et de marché**

Enfin, il s'agit dans un troisième temps d'analyser la revue au regard des critères de production et de marché définissant de manière générale les revues. Celles-ci doivent toutes faire face à différentes difficultés. La première est le financement d'un tel support dont *Orpheu* est d'ailleurs victime pour la publication du dernier numéro. En effet, lorsque, dans la lettre datée du 13 septembre, Sá-Carneiro annonce la fin de la revue, il écrit que cela "serait abuser" auprès de son père qui le finance, "après une dépense typographique de 560 000 réaux, après ma fuite ici (à Paris) — de demander de nouveau d'ici trois ou quatre mois de solder une dépense de 30 ou 40 000 réaux (...) pour le n^o 3 d'*ORPHEU*"⁴³. Quant à la seconde difficulté, la censure, elle ne débute qu'à partir de 1916, plaçant donc *Orpheu* hors de portée, à la différence des revues qui sont apparues dans le sillon du courant moderniste, comme *Portugal Futurista* en 1917.

En tant que produit, la valorisation de la revue joue un rôle important. Celle-ci passe tout d'abord par le choix du titre, qui comporte des lois pouvant être résumées par les notions de motivation, d'économie de sa longueur et de pouvoir de suggestion. Le titre est donc très intéressant car il sert à capter le lecteur et permet de caractériser le texte. Or, le mythe d'Orphée évoque l'idée d'harmonie, de synthèse, d'alliance de tous les arts en tant que créateurs des formes et d'un monde sonore ce qui, comme nous le verrons plus loin, caractérise le *Modernismo* portugais ; et il évoque également l'exploit maritime, lié pour

⁴² *Orpheu* 2, op.cit., in rubrique "service de rédaction" : "O Manifesto da Nova Literatura, que havia sido anunciado como devendo fazer parte do n^o 2 de *ORPHEU*, não é nele inserto nem o acompanha. E' motivo disto a circunstância de que, envolvendo a confecção dêsse manifesto o desenvolvimento de principios de ordem altamente scientifica e abstracta, ele não pode ficar concluído a tempo de ser inserto. Ou aperecerá com o 3^o numero da revista, ou mesmo antes, talvez, em opusculo ou folheto separado".

⁴³ *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, op.cit., p.209 : "depois duma conta tipográfica de 560 000 réis — depois de minha fugida para aqui — voltar daqui a três ou quatro meses a pedir-lhe para saldar uma conta de 30 ou 40 000 réis (...) do n^o3 do Orfeu."

Orphée à la quête de la toison d'or, et à la mystique portugaise pour certains collaborateurs de la revue comme Pessoa avec *Mensagem*, ou Augusto Ferreira Gomes avec *Quinto Império*, livres publiés en 1934. Il est à noter l'orthographe du titre, avec le "ph" qui fait référence au procédé lexical des courants symbolistes-décadentistes portugais visant à conserver le caractère énigmatique du mot. Ainsi, l'idée de synthèse englobe également le passé littéraire dans une volonté, a priori, de régénération. Quant au sous-titre d'*Orpheu*, "Revue trimestrielle de Littérature", il ne joue qu'un simple rôle informatif.

L'éditorial, ou plus précisément ici *Introdução*, sert aussi à valoriser ce produit car il fonctionne comme une affirmation d'un programme et caractérise l'ensemble d'une revue. Il peut se définir comme un métatexte qui annonce et explicite le fil conducteur de la revue qui, dans *Orpheu*, apparaît sous la forme d'une phrase énigmatique : "Pures et rares ses intentions comme son destin de Beauté est celui de: — l'Exil!"⁴⁴

De manière générale, l'éditorial établit également un pacte avec le lecteur dont le but est de capter et de fidéliser celui-ci. Pour cela, L. de Montalvôr écrit en conclusion de son introduction :

*Ainsi, nous serons confiants en allant à la rencontre de quelques désirs raffinés et de bon goût proposés en art qui vivent isolés ; certains d'être les premiers de notre milieu à signaler quelque chose de louable puis à tenter par cette forme de déjà révéler un signe de vie ; espérant de ceux qui constituent le public lecteur de choix, les efforts de son contentement et amitié pour la réalisation de l'œuvre littéraire d'ORPHEU*⁴⁵.

Cependant, à la lumière de la notion de "blague" évoquée précédemment, il est possible de percevoir cette introduction comme symbolisant le masque d'*Orpheu*, Pessoa et

⁴⁴ *Orpheu 1*, op.cit., p.5 : "Puras e raras suas intenções como seu destino de Beleza é o do: — Exílio !".

⁴⁵ Ibid., p.6 : "E assim, esperançados seremos em ir a direito de alguns desejos de bom gosto e refinados propósitos em arte que isoladamente vivem para ahi, certos que assinalamos como os primeiros que somos em nosso meio, alguma cousa de louvável e tentamos por esta forma, já revelar um signal de vida, esperando dos que formam o público leitor de selecção, os esforços do seu contentamento e carinho para com a realisação da obra literária de ORPHEU."

Sá-Carneiro la laissant volontairement avec une syntaxe aussi incompréhensible que dans une langue étrangère. Et à l'inverse d'une "posture" a priori assumée par l'introduction, il s'agit plutôt d'une "imposture" rejoignant alors la notion si chère à Pessoa de *fingimento*.

Pour finir, l'aspect graphique entre également dans le processus de valorisation et de caractérisation du produit. C'est ici le cas de l'illustration présente en couverture du premier numéro de la revue, dont l'auteur est José Pacheco⁴⁶. Elle représente une femme nue, placée au centre, les bras en croix ; deux bougies, allumées et plus grandes que la femme, sont disposées de chaque côté au bout de ses bras ; le tout encadré avec un arrière-plan sombre laissant peut-être deviner des flammes infernales au bas du cadre. L'illustration semble représenter l'idée d'élévation de l'âme vers la connaissance par la poésie orphique, symbolisée par les flammes des bougies. Elle évoque aussi le triomphateur des Enfers et celui qui a osé regarder l'invisible, représentés ici par la visibilité d'Eurydice aux portes des Enfers. A l'image des Symbolistes, il s'agit de rendre visible l'invisible par l'énigme, ici celle d'un dessin volontairement hermétique. La référence au Symbolisme sert une nouvelle fois à évoquer l'idée de synthèse entre la tradition littéraire et la nouvelle poésie à venir, annoncée par Pessoa trois ans auparavant dans les articles de la revue *A Águia*.

En somme, les revues apparaissent principalement comme une tribune fédérative autour de laquelle un groupe devient visible et peut ainsi médiatiser ses différentes actions et œuvres littéraires. Mais, plus qu'une simple revue, *Orpheu* se veut une œuvre littéraire ou plus précisément une anthologie, en effaçant dans la forme quasiment toutes les caractéristiques propres à une revue, et en incluant uniquement des créations inédites. D'ailleurs, dans une lettre à Côrtes-Rodrigues datée du 04 octobre 1914, il était question d'un autre type de publication puisque Pessoa annonce : "au lieu d'une revue *interseccionista*, contenant le

⁴⁶ Cf. illustration du mémoire, p.1.

manifeste et nos œuvres, nous avons décidé (...) pour éviter de possibles fiascos et de ne pas pouvoir alors poursuivre la revue, etc., et, en même temps, pour que cela reste plus scandaleux et définitif, de faire apparaître l'*interseccionismo* en un volume, une Anthologie de l'*Interseccionismo*. Ce serait cela le titre"⁴⁷. Ces propos illustrent bien la volonté de faire sortir *Orpheu* du cadre de la revue éphémère, noyée parmi les autres, pour la rendre le plus possible atemporelle.

En règle générale, l'influence d'une revue et sa réputation littéraire ne correspondent pas à son tirage ni à son nombre d'abonnés, relativement faibles ici pour *Orpheu*. Elle ne se limite donc pas à sa réalité économique, d'autant plus que la participation des collaborateurs à d'autres revues, comme Pessoa à *O Jornal*, et leurs publications extérieures permettent de diffuser leur démarche littéraire à un lectorat plus large. Dès lors, il s'agit d'analyser l'ampleur de la réception faite à *Orpheu* ainsi que la réaction de ses collaborateurs à celle-ci, puis d'évoquer, dans un dernier temps, le concept d'esthétique de la réception.

⁴⁷ F.Pessoa, *Correspondência 1905-22*, op.cit. : "Em vez de uma revista interseccionista, contendo o manifesto e obras nossas, decidimos (...) para evitar possíveis fiascos e não se poder continuar a revista, etc., e, ao mesmo tempo ficar coisa mais escandalosa e definitiva, fazer aparecer o interseccionismo em um volume, uma Antologia do Interseccionismo. Seria este, mesmo, o título". Sommaire de cette anthologie prévue par Pessoa : le manifeste "Ultimatum"; poésies et proses de F.Pessoa ; poésies et proses de Sá-Carneiro (au moins "Eu-próprio — o outro) ; Côrtes-Rodrigues ; Guisado ; A de Campos ; et "O Interseccionismo aos inferiores" expliqué au moyen de graphiques.

III – Une réception créatrice ?

Il est dans un premier temps nécessaire de décrire brièvement les conditions de réception de la publication d'*Orpheu*. Elles étaient alors peu propices en raison du désintérêt à l'égard de toute nouveauté artistique, ainsi que du manque de culture et de moyens financiers permettant d'aborder ce domaine. D'autant plus que toutes les initiatives nouvelles étaient alors rapidement critiquées dans un contexte international et national très troublé. Ainsi la revue se place, dès son introduction, dans une conception élitiste par rapport au lecteur en visant un "public lecteur de sélection" pour anticiper cette indifférence⁴⁸. Toutefois, par l'écriture mythique présente d'emblée dans le titre, et par la théâtralisation du Moi dont il va être question dans la troisième partie de cette étude, la revue vise à l'universalité, l'atemporalité. Ceci en réaction à ce moment particulier de l'histoire sociale occidentale où l'art aurait cessé d'entretenir des liens directs avec la vie et où la poésie ne serait perçue progressivement que comme un délassement, une distraction⁴⁹. De même, la poésie d'Ângelo de Lima peut, d'une certaine manière, faire penser à, voire anticiper sur la poésie phonétique d'Hugo Ball, avec une volonté de retrouver un langage originel et universel qu'il est possible de relier au mythe de Babel et, d'une certaine façon, à l'harmonie sonore du mythe d'Orphée. En réalité, ne serait-ce pas une autre universalité, poursuivant une autre voie que celle de la "masse", que recherche la revue et ce, paradoxalement, à travers un aristocratismes du langage libre et non de sang, et un cosmopolitisme assumé ? Cet élitisme, que l'on retrouve déjà chez Baudelaire, n'est-il pas un bouclier pour l'individu face à l'uniformisation progressive de la société, tout en recherchant par ailleurs un lectorat universel ? D'ailleurs, ce paradoxe se

⁴⁸ *Orpheu I*, op.cit., p.6 : "público leitor de seleção".

⁴⁹ Thierry Galibert, *Le poète et la modernité : poétique de l'individu de Gérard de Nerval à Antonin Artaud*, L'Harmattan, Paris, 1998.

retrouve dans la conception même d'une revue, puisqu'elle est à la fois un agrégat d'individus différents et le support d'une expression collective.

Il s'agit dès lors d'analyser la réception de la revue au moment de sa publication. Cette notion se définit comme l'accueil fait par le public et les critiques à l'égard de la revue, mais aussi la façon dont se situe la revue face aux positions idéologiques et esthétiques du moment, ainsi que l'interprétation à laquelle elle donne lieu, et la place qu'elle prend dans l'imaginaire littéraire. Or, dans une lettre envoyée à Côrtes-Rodrigues, Pessoa écrit que la revue est "un triomphe absolu, en particulier avec la publicité que *A Capital* nous a fait (...). Nous sommes le sujet du jour à Lisbonne (...). Le scandale est énorme. Nous sommes montrés du doigt dans la rue, et tout le monde — même extralittéraire — parle d'*Orpheu* (...). Le plus grand scandale a été causé par le poème *16* (...) et l' *Ode Triunfal*"⁵⁰. Deux semaines après, Pessoa lui écrit encore : "les articles furent si nombreux et d'une telle qualité, qu'en 3 semaines *Orpheu* s'est écoulée — totalement, complètement écoulée"⁵¹. Le succès a donc été immédiat, avec l'aide notamment des critiques. Pessoa a par ailleurs affirmé dans la revue *Exílio*, à propos de ce succès, en avril 1916 : "La seule propagande qu'on ait faite, fut de ne faire aucune propagande. Ce service lui a été rendu gratuitement par l'amabilité involontaire des critiques."⁵²

Dès le 30 mars, deux colonnes, en première page du journal *A Capital*, sont dédiées à *Orpheu* sous la plume de Júlio de Matos. Le titre en est : "Les poètes d'*Orpheu* furent déjà

⁵⁰ F.Pessoa, *Correspondência 1905-22*, op.cit., lettre du 04/04/1915 : "Foi um triunfo absoluto, especialmente com o reclame que *A Capital* nos fez (...). Somos o assunto do dia em Lisboa (...). O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente — mesmo extra-literaria — fala no *Orpheu* (...). O escândalo maior tem sido causado pelo *16* (...) e a *Ode Triunfal*".

⁵¹ Ibid., lettre du 19/04/1915 : "Tantos e tais foram os artigos, que em 3 semanas o *Orpheu* se esgotou — totalmente, completamente se esgotou".

⁵² *Exílio*, ed. Facsimilada, Contexto, Lisboa, 1982, p.47 : "A única propaganda que se fez foi não fazer propaganda nenhuma. Grátis lhe fez esse frete a amabilidade involuntária dos críticos". Revue créée en 1916 par Augusto Santa Rita avec un unique numéro à laquelle ont collaboré Pedro de Menezes (pseudonyme de Guisado), A.Ferro, Côrtes-Rodrigues,... Elle s'oriente vers une esthétique décadentiste et parallèlement contient un programme politique nationaliste sous la plume de Ferro et A.Sardinha. Leur objectif était de provoquer le peuple portugais pour qu'il réagisse, certains textes annonçaient déjà l'imaginaire fasciste. D'un point de vue littéraire, le texte le plus significatif est "Hora Absurda" de Pessoa, alliant "paulismo et "sensacionismo".

scientifiquement étudiés par Júlio Dantas il y a 15 ans qui s'est occupé des *artistes* de Rilhafoles"⁵³. Le lendemain, dans le même journal, André Brun rédige une de ses "Migalhas" dans laquelle il définit les collaborateurs d'*Orpheu* comme "une classe de toqués à part, avec la manie de penser et d'écrire d'une manière différente de la nôtre"⁵⁴. Quelque soit la ligne politique des journaux, ils prennent alors tous d'assaut la revue *Orpheu* en l'accusant de folie, et en l'affublant d'étiquettes comme celles de poètes *paulistas* ou futuristes. Leurs principales cibles étaient les poèmes "Ode Triunfal" de Campos et "16" de Sá-Carneiro. C'est notamment le cas du journal socialiste *A Vanguarda* qui, dès avril, prétexte l'attitude aristocratique de la revue pour attaquer les journaux monarchistes. De même, le journal républicain *O Intransigente* publie le 19 avril un article intitulé "Paúlicos", dans lequel sont cités deux paragraphes de la revue sans indication de la source, pour mieux ridiculiser le style orphique. Les critiques monarchistes d'*Orpheu* ne sont pas plus tendres, avec notamment un article en première page dans *A Nação* signé par Crispim, et daté du 15 et 16 avril. Cependant, tout en étant négative, cette pluie de critiques rend service à *Orpheu*, puisque la revue devient ainsi plus visible et touche un public plus large. C'est ce que J. Dantas a tenté de dénoncer dans un article intitulé "Poètes paranoïaques" et publié par la revue *Ilustração Portuguesa* le 19 avril, où il affirme : "dans ce cas, comme en beaucoup d'autres, il est juste d'avouer que les fous ne sont pas précisément les poètes, plus ou moins extravagants, qui veulent être lus, discutés et achetés ; celui qui n'a pas de sagesse est celui qui les lit, qui les discute et qui les achète"⁵⁵. Ainsi, il devient l'ennemi numéro un d'Almada Negreiros qui, en 1916 rédige le *Manifeste Anti-Dantas*.

⁵³ *A Capital*, numéro du 30 mars 1915, in Nuno Júdice, *A Era de Orpheu*, ed. Teorema, col. Terra Nostra, Lisboa, 1986, p.61-64 : "Os poetas do *Orpheu* foram já cientificamente estudados por Júlio Dantas há 15 anos ao ocupar-se dos *artistas* de Rilhafoles". Rilhafoles étant un asile psychiatrique.

⁵⁴ Ibid., p.64 : "(...) como uma classe de malucos à parte, com a tineta de pensarem e escreverem de uma maneira diversa da nossa".

⁵⁵ *A Capital*, n° du 19 avril 1915, in N. Júdice, *Ibid.*, p.84-85 : "Mas neste caso, como em outros muitos, é justo confessar que os loucos não são precisamente os poetas, mais ou menos extravagantes, que querem ser lidos, discutidos e comprados; quem não tem juízo é quem os lê, quem os discute e quem os compra".

Cependant, deux textes publiés le 11 avril illustrent une attitude différente des précédentes. Le premier est publié dans la revue *O Jornal*, sous la forme d'un poème-hommage de António Antunes Belo, intitulé "Orpheu"⁵⁶, et commençant par ce quatrain :

*J'admire tout l'art compliqué
Des pauliques poètes d'Orphée.
Je l'admire car je n'y comprends rien
— Et même eux n'y comprennent pas plus que moi.*⁵⁷

Et donc, le même jour, paraît un article dans le journal *Terra Nossa* de Estremoz, signé par Fernando Carvalho Mourão. Intitulé "Vient de Paraître", il prend la défense, bien que de manière timide, de la revue *Orpheu* en concluant : "c'est cette revue de littérature que la critique de Lisbonne, que je crois consciencieuse, a qualifié de *perte de la raison, déconnectée, imparfaite, et sans vérité* dans tous ses périodiques, justement, peut-être, car personne n'est parvenu à les comprendre. Un véritable succès !" ⁵⁸.

À la sortie du deuxième numéro, paraît immédiatement dans "A Capital" un article intitulé "Artistes de Rilhafoles", qui attaque de manière véhémement les poèmes suivants: "Ode Máritima" de Campos, puis "Manucure" et "Apoteose" de Sá-Carneiro; poèmes délibérément présentés aux côtés des excentriques Ângelo de Lima et S. R. Pintor. D'ailleurs, la conclusion de l'article illustre parfaitement l'opinion du journal "A Capital" sur la revue, avec l'extrait qui suit :

⁵⁶ *O Jornal*, n° du 11 avril 1915, in, N. Júdice, *Ibid.*, p.70. Entre 1915 et 1916, António Antunes Belo collaborait également à la revue "O Leste" de Elvas aux côtés de Francisco Levita qui plus tard écrivit un manifeste contre Almada Negreiros intitulé "Dantas n°2"; Teófilo Júnior, critique vis-à-vis du *paulismo* qu'il identifie au décadentisme allant jusqu'à désigner le courant de "très récente école littéraire aux cheveux blanc" ; puis Albino de Menezes, poète *paulico* apparaissant dans le sommaire d'*Orpheu* 3.

⁵⁷ *Ibid.*, p.69 : "Admiro toda a arte complicada/ Dos paulicos poetas do *Orpheu*./ Admiro-a porque não percebo nada/ — E nem eles percebem mais do que eu."

⁵⁸ *Terra Nossa*, n° du 11 avril 1915, in N.Júdice, *Ibid.*, p.73 : "Foi esta revista de literatura que a crítica de Lisboa, conscienciosa creio, apelidou de *falha da razão, desconexa, imperfeita, e sem verdade* em todos os seus periódicos, justamente, talvez, porque ninguém conseguiu compreendê-la. Um verdadeiro sucesso!"

Mais il nous semble que sa lecture ("Orpheu") permet d'apprécier avec une plus grande assurance la physio-psychologie, si profondément morbide, de ceux que l'on appelle paúlicos. Les passages que nous aurions voulu transcrire sont improductibles car nous ne voulons pas être accusé de pornographie... et c'est assez de publicité comme ça, ce n'est pas rien !⁵⁹

Néanmoins, ce numéro a des implications plus politiques que littéraires. En effet, durant cette période, la propagande monarchiste contre la République se fait plus forte encore. En raison, d'une part, de l'éphémère révolution antiparlementaire du 14 mai, menée par Pimento do Castro ; puis, d'autre part, en raison de l'accident de tramway, presque mortel, dont fut victime le républicain Afonso Costa, grâce à qui le coup d'État cité précédemment fut écrasé. De plus, l'arrivée dans ce deuxième numéro d'hommes tels que R. Leal ou S. R. Pintor a renforcé l'idée que *Orpheu* se caractérise par une forte composante idéologique monarchiste. En réalité, deux événements ont marqué l'entrée de la revue dans le champ politique. Le premier est la diffusion du pamphlet "O Bando Sinistro", écrit par R. Leal en tant que collaborateur d'*Orpheu*, et distribué dans les cafés de Lisbonne puis dans le train de la ligne de Cascais le 3 juillet. Il est, dès le 5 juillet, relayé par le quotidien *O Mundo* dans un long article émaillé d'extraits du pamphlet, et terminant sur une interrogation : "le docteur Júlio de Matos aurait-il son asile éventré ? ", faisant ainsi référence au tout premier article dédié à la revue⁶⁰. Le second événement est une lettre de Campos envoyée au journal *A Capital*, en réponse à l'un des articles datés du 5 juillet ridiculisant *Orpheu*. Sa lettre, ironisant sur l'accident dont a été victime Afonso Costa, n'a pas été publiée directement mais est citée dans un article du 6 juillet, portant le titre de "Antipathique Futurisme", et dont voici le fameux extrait : "Du reste, il serait de mauvais goût de répudier les liens avec le futurisme en une

⁵⁹ *A Capital*, n° du 28 juin 1915, in N.Júdice, *Ibid.*, p.105 : "Mas parece-nos que a sua leitura permite apreciar com maior segurança a físeo-psicologia, tão profundamente mórbida, daqueles a que chamam os *paúlicos*. As passagens que desejaríamos transcrever são irreproduzíveis porque não queremos que nos acoimem de pornográficos... E basta de reclame, que já não é pequeno!".

⁶⁰ *O Mundo*, n° du 5 juillet 1915, in N.Júdice, *Ibid.*, p.110 : "O Sr. Dr. Júlio de Matos terá o manicómio arrombado ?".

heure si délicieusement mécanique où la Divine Providence elle-même se sert des tramways pour ses grands enseignements."⁶¹

Ces deux événements ont eu de profondes conséquences sur la cohésion du groupe. En effet, dès le lendemain, A. P. Guisado et A. Ferro font paraître une lettre intitulée "Ceux d'Orpheu", dans le journal *O Mundo*, où ils se désolidarisent de ces actions. De même, Sá-Carneiro envoie une lettre au journal *A Capital*, le 7 juillet, pour mettre un point final à cette polémique, à laquelle le journal ajoute la note suivante :

M. Almada Negreiros, également collaborateur de la revue, est venu nous trouver hier même pour nous exprimer verbalement son absolue discordance avec M. Álvaro de Campos, pseudonyme littéraire de M. Fernando Pessoa, lequel avouer à ses amis, selon leurs propos, que lorsqu'il a écrit le susdit article, il était manifestement dans un état d'ébriété...⁶².

Malgré tout, la polémique se prolonge à l'encontre d'une prétendue amoralité de la revue, avec un article daté du 9 juillet du journal *O Mundo*, utilisant comme prétexte l'homosexualité assumée de R. Leal. Au sujet de cette polémique, ce dernier écrit par ailleurs un intéressant article dans les années 60, qui l'oppose encore au républicain A. P. Guisado, et dont voici un extrait :

Ce qui est un mensonge si raffiné, c'est qu'Orpheu ait été une revue républicaine (...). Il s'agissait d'une revue d'art et non pas politique. D'ailleurs, ce n'était pas uniquement moi et Guilherme Santa Rita qui étions des monarchistes avoués (je crois que Sá-Carneiro aussi), mais aussi Fernando

⁶¹ F. Pessoa, *Crítica, ensaios, artigos e entrevistas*, ed. Assirio & Alvim, Lisboa, 2000, p.529 : "De resto seria de mau gosto repudiar ligações com o futurismo numa hora tão deliciosamente mecânica em que a própria Providência Divina se serve dos carros eléctricos para os seus altos ensinamentos". Cf annexe II, p.IV.

⁶² *A Capital*, n° du 7 juillet 1915, in M. de Sá-Carneiro, *Cartas escolhidas*, introdução, apêndice documental e notas de A. Quadros, vol.II, ed. Europa-América, s.d., p.186-187 : " Também o Sr. Almada Negreiros, colaborador da revista, nos procurou ontem mesmo para verbalmente nos exprimir a sua absoluta discordância com o Sr. Álvaro de Campos, pseudónimo literário do Sr. Fernando Pessoa, o qual aos seus amigos, segundo nos referem, confessou que no momento em que escreveu o referido artigo se encontrava em manifesto estado de embriaguez...".

qui fit une véritable ode à Sidónio-Roi et rédigea une lettre-blague contre Afonso Costa, parallèlement à mon manifeste (...), ce qui poussa Guisado à se détacher d'*Orpheu*⁶³.

Outre les journaux de Lisbonne, qu'ils soient littéraires, politiques ou généralistes, il faut remarquer que la revue a une réception plus favorable en province; de fait, la presse lisboète est plus fortement imprégnée par la République, d'où les soupçons plus nombreux portés sur la profession de foi aristocratique d'*Orpheu*. La presse est plus clémente en province. Dans la revue "Terra Nossa", par exemple, Mourão publie un poème intitulé "As Danças no Palácio", dédié à Pessoa avec un ton entièrement *paúllico*. Celui-ci est intercalé entre deux critiques contre *Orpheu*, la première anonyme et la seconde signée par T. Júnior. Néanmoins, à la différence des critiques publiées à Lisbonne, celles-ci restent strictement d'ordre littéraire. Toujours au sud du Portugal, une revue de Faro, *Alma Nova*, créée en 1914, accueille un certain nombre de modernistes tels que Sá-Carneiro, A. P. Guisado, A. Ferro et R. de Carvalho. Elle publie également deux articles, signés par A. Bustorff, le second défendant *Orpheu* de manière ingénieuse et ironique. En effet, l'auteur y renverse les expressions populaires, parfois énigmatiques, comme "rire à gorge déployée", "avoir une araignée dans le plafond", utilisées par les critiques contre les modernistes, en faveur de ces derniers ; puisqu'il en rapproche l'incompréhensibilité à celle des textes d'*Orpheu*, et annonce en conclusion de sa chronique qu'à leur tour des expressions tirées de la revue seront utilisées usuellement⁶⁴.

Quant au nord du Portugal, une brève paraît dans le journal *O Primeiro de Janeiro* dès le 7 avril, quasiment calquée sur le premier article de *A Capital* ; puis dans le numéro du 13 avril est cité un passage de l'"Ode Triunfal". Ce dernier n'est alors cité que pour accroître la polémique politique faite à l'encontre de l'Intégralisme ; d'ailleurs la brève définit *Orpheu*

⁶³ *Tempo Presente*, n°3 de Juillet 1959, in N. Júdice, *Ibid.*, p.105-106 : "O que é uma refinadíssima mentira é que *Orpheu* tivesse sido uma revista republicana (...). Tratava-se de uma revista de arte e não política. Aliás, não só eu e Guilherme Santa Rita éramos monárquicos confessos (creio que também Sá-Carneiro), mas igualmente o Fernando fez uma verdadeira ode a Sidónio-Rei e escreveu uma carta-blague contra Afonso Costa, a par do meu manifesto (...), o que levou Guisado a desligar-se até do *Orpheu*".

⁶⁴ Article intitulé "Paulismo popular" in *Alma Nova*, n°7, avril 1915, in N. Júdice, *ibid.*, p.95-98 : "rir a bandeiras despregadas", "ficar com macaquinhos no sótão".

comme étant "l'organe de l'Intégralisme en vers — pardon, mon Dieu — du *Paulismo* poétique"⁶⁵. De fait, le premier numéro d'*Orpheu* sert uniquement de prétexte pour ridiculiser l'idéal monarchique au sein de l'opposition entre le journal *A República* et *O Nacional*. Toutefois, toujours au nord du Portugal, *Orpheu 2* provoque des réactions plus nombreuses, en particulier avec deux articles du 3 et 4 juillet, publiés dans la rubrique "Carta do País", dans lesquels les critiques positives abondent⁶⁶. Puis également le 9 juillet avec un article de João de Neiva, paru dans la rubrique "Carta de Lisboa", défendant la poésie moderne⁶⁷.

Ainsi, les diverses critiques publiées dans les principaux journaux du pays, de même que les extraits d'*Orpheu* inclus dans les articles, ont suffi aux lecteurs pour se faire une idée du contenu de la revue, au moins dans ses versions les plus avant-gardistes ou exhibitionnistes. Ceci a permis à *Orpheu* d'atteindre son premier objectif, celui de faire connaître une nouvelle génération artistique.

Évidemment les réactions de la part des collaborateurs d'*Orpheu* ont été immédiates. Outre les actions d'ordre politique de Leal et Pessoa citées auparavant, Almada Negreiros offre une entrevue à *O Jornal* dans laquelle, pour enflammer le scandale rôdant autour de la revue, il assume une pose délibérée d'homme indifférent et provocateur⁶⁸. De même, Pessoa devient rédacteur pour cette même revue, entre le 5 et le 21 avril, période durant laquelle il publie six textes sociopolitiques, 3 comptes-rendus critiques et un court texte littéraire intitulé "Fábula"⁶⁹. L'un des articles, datant du 6 avril, définit *Orpheu* en comparant sa réception avec celle faite autrefois aux *Lyrical Ballads* de Wordsworth et Coleridge ; concluant pour le

⁶⁵ *O Primeiro de Janeiro*, n° du 13 avril 1915, in N.Júdice, *ibid.*, p.119-120 : "(...) órgão do integralismo em verso — perdão, valhe-me Deus — do *Paulismo* poético (...)".

⁶⁶ *O Primeiro de Janeiro*, n° du 3 et 4 juillet, in rubrique "Cartas do País", in N.Júdice, *ibid.*, pp.120-128.

⁶⁷ *Ibid.*, n° du 9 juillet, in rubrique "Carta de Lisboa", in N.Júdice, *ibid.*, p. 128-132.

⁶⁸ *O Jornal*, n° du 13 avril, in N.Júdice, *ibid.*, p.76.

⁶⁹ F.Pessoa, *Crítica, ensaios, artigos e entrevistas*, op.cit., p.102-120.

lecteur que cette comparaison "ne l'aiderait pas à comprendre et ne changerait rien à la décision de l'avenir"⁷⁰.

Autre réaction, la publication d'un pastiche de style orphique écrit par Augusto da Cunha. Celui-ci décrit une soirée *paulista* qui a lieu durant l'année 87 d'*Orpheu*, et dans lequel Pessoa et Sá-Carneiro sont désignés comme de grands génies et de fulgurants esprits. Ce pastiche exploite le filon du succès mondain, et a été rendu public grâce à la complicité de nombreux collaborateurs de la revue⁷¹. Enfin, une autre revue est également créée, intitulée "Contemporânea". Elle n'a qu'un seul numéro, mais réapparaîtra entre 1922-26. Ses responsables graphiques sont Almada Negreiros et J. Pacheco. Les éloges à son sujet sont unanimes car les collaborateurs paraissent inoffensifs⁷². Par conséquent, les attitudes de chaque collaborateur sont différentes, soit orientées vers le profit du succès mondain, soit vers une contre-offensive, alors que le *Modernismo* entre progressivement dans l'anecdote nationale et que les cafés deviennent le centre de toutes les attentions. Ce dernier point est d'ailleurs attesté par un article du 8 mai, publié dans "O Jornal", présentant un reportage sur l'augmentation du prix du café comme étant "le grand crime" et y décrivant les réunions d'artistes⁷³.

Dès lors, il serait intéressant de mener une étude à l'aide de l'esthétique de la réception définie par H. R. Jauss. L'un des concepts clés est celui d'"horizon d'attente" défini comme l'ensemble des critères (littéraires, politiques, esthétiques,...) à partir desquels un groupe donné de lecteurs comprend et juge une œuvre. En effet, selon H. R. Jauss, une œuvre

⁷⁰ F.Pessoa, *Crítica, ensaios, artigos e entrevistas*, op.cit, p.107-108. Traduction de S. Biberfeld et D. Touati in *Chronique de la vie qui passe*, op.cit., p.279.

⁷¹ N. Júdice, *A Era de Orpheu*, op. cit., p.83-84. Ce pastiche fut publié dans le n°5 de la revue "Atlântico" en 1944. Augusto Cunha (1894-1947), humoriste, a notamment été le co-auteur du livre "Missal de Trovas" avec A. Ferro, pour qui Pessoa rédigea un texte, le 17 avril 1914.

⁷² Ibid., p. 85. *Collaborateurs* : João Correia de Oliveira, Jorge Barradas, Maria Amália Vaz de Carvalho, António Correia de Oliveira, Teixeira de Queirós, Justino de Montalvão, Agostinho de Campos, Vasco de Carvalho, Alfredo Guimarães, António Sardinha et Hipólito Raposo.

⁷³ Ibid., p.85-86.

littéraire ne se présente jamais comme une nouveauté absolue ; des références implicites, des caractéristiques familières sont connues du public comme par exemple, dans *Orpheu*, les éléments Symbolistes-décadentistes⁷⁴. La distance entre ce que l'expérience esthétique de l'œuvre offre de familier et ce qu'elle offre de nouveau est défini par H. R. Jauss par le concept d'"écart esthétique"⁷⁵. Ce dernier peut être mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique s'accompagnant de succès immédiat, rejet ou scandale, à l'image d'*Orpheu*.

En effet, comme nous l'avons vu précédemment, l'"écart esthétique" de la revue est proportionnellement aussi grand que le rejet dont elle a été victime ; la nouveauté a semblé plonger le public dans l'inconnu. Or, un lectorat-modèle est attendu et interpellé dès l'introduction de la revue dont l'ambiguïté, rendant cette notion de lectorat-modèle plus difficile à saisir, illustre le fait que même les collaborateurs d'*Orpheu* se préparaient à être incompris. En outre, même les critiques les plus favorables, évoquées précédemment, s'accrochent en réalité à la nouveauté la plus familière, le *Paulismo*. De fait, ce "-isme" est, comme nous le verrons dans la deuxième partie de cette étude, le plus proche du Symbolisme-décadentisme ce que F. Pessoa a d'ailleurs rapidement dénoncé et regretté. Cette appropriation et interprétation *paulistas* de la revue vont par ailleurs se confirmer à travers la parution des revues *Exílio* et *Centauro* en 1916. Par exemple dans *Exílio*, l'article de F.Pessoa, intitulé "Movimento sensacionista", masque difficilement le fait que les ouvrages traités dans celui-ci soient plus proches du *Paulismo* : *Elogio da Paisagem* de Pedro de Menezes et *As Três princesas mortas num palácio em ruínas* de João Cabral do Nascimento⁷⁶.

Toutefois, la démarche analytique de H. R. Jauss peut également être utilisée sur le temps long, permettant ainsi de découvrir comment le lecteur s'approprié et interprète différemment l'œuvre à travers le temps. Ceci permet alors de mieux comprendre le décalage

⁷⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1990, p.55.

⁷⁵ *Ibid.*, p.58.

⁷⁶ *Exílio*, op.cit., p.46-48.

entre la parution d'*Orpheu* et sa compréhension par le public, ainsi que les diverses phases d'oubli dont elle a été victime. De fait, l'interprétation a évolué jusqu'à nos jours, plutôt futuriste en 1917 avec la revue *Portugal Futurista*, n'égalant pas *Orpheu* dans la revue *Contemporanea*, et s'opposant à elle dans *Presença*, selon Eduardo Lourenço, au point de désigner cette dernière par l'expression de contre-révolution du *Modernismo*⁷⁷.

Un autre fait intéressant est l'évolution esthétique impulsée par le deuxième numéro de la revue, qu'il est sans doute possible de relier à la réception faite par les critiques. En effet, les auteurs d'*Orpheu 2* ont par exemple accentué les références à la folie dont ils étaient accusés, en invitant notamment A. de Lima et R. Leal à collaborer à la revue. De plus, suite aux caractérisations faites par les différents journaux désignant la revue comme futuriste, *Orpheu 2* a opéré une radicalisation formelle et avant-gardiste par la multiplication d'expériences poétiques et d'interventions publiques. Par conséquent, comme le suggère le concept de poétique de la lecture développé notamment par Umberto Eco, la revue utilise divers procédés afin de gérer, d'orienter et de troubler la lecture qui en serait faite. En jouant sur le thème de la folie ainsi que sur la désignation futuriste, le deuxième numéro va dans le sens de la provocation et ne fait qu'accroître l'"écart esthétique" procuré par l'oeuvre, plongeant de cette manière plus profondément encore le lecteur dans l'inconnu et l'incompréhension. Ainsi, l'auteur est devenu à son tour un lecteur, des critiques et des jugements, pour créer de nouveaux effets esthétiques ; et *Orpheu 2* ne tente donc pas d'expliquer ses créations et de familiariser le lecteur aux nouveautés mais, au contraire, de l'en éloigner. Ce procédé peut très bien être relié aux volontés avant-gardistes de renouvellement perpétuel visant à éviter de tomber à leur tour dans l'académisme littéraire, tant dénoncé par le groupe d'*Orpheu*, ou, comme l'écrit H. R. Jauss, de tomber "dans le domaine de l'art culinaire,

⁷⁷ Eduardo Lourenço, *Tempo e Poesia*, in chap. "*Presença* ou a contra-revolução do modernismo português?", gradiva, 2003, p.131-154.

du simple divertissement"⁷⁸. La revue se présente donc au lecteur comme une création inédite ayant pour objectif de le troubler et de le faire se questionner, et non pas de répondre à ses attentes.

Il ne s'agit pas ici de mener une analyse détaillée de l'esthétique de la réception, mais de jeter quelques pistes. En particulier, avec la mise en évidence d'une évolution avant-gardiste opérée par le deuxième numéro d'*Orpheu*, et observée à travers les différentes écoles littéraires proposées par la revue, dont il va être question dans la deuxième partie de notre étude. Avec toutefois une constante oscillation entre avant-garde et modernité, illustrant à la fois l'ardeur et le désistement de ses collaborateurs.

⁷⁸ H.R.Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op.cit., p.58.

2° partie

Modernité et Avant-garde

La création d'une revue a souvent été le premier acte manifeste d'une nouvelle génération. Ceci suppose l'existence d'un groupe littéraire soudé et appliquant une pratique de l'écriture à laquelle chacun adhère⁷⁹. Cependant, la revue *Orpheu* semble rassembler diverses pratiques qui oscillent entre modernité et avant-garde, entre désistement et ardeur, ou plus précisément entre rêve et action. Elle peut donc apparaître comme une transition esthétique vers la poésie contemporaine, où les artistes choisissent soit le retrait par rapport au champ social, soit l'engagement, voire pour certains le choix de vivre les deux attitudes à la fois.

Il s'agit donc ici de tenter de répondre aux questions suivantes : la revue se place-t-elle dans la continuité d'une écriture de la modernité, ou est-elle pleinement avant-gardiste dans la rupture, au regard des différents courants littéraires proposés ? Quelle conséquence l'absence de choix entre ces deux pratiques a-t-elle sur la revue ? Et cette conséquence peut-elle être lue à travers l'exemple de l'écriture et de la représentation des mythes par les différents collaborateurs d'*Orpheu* ?

I – La danse des "-ismes"

- Les "-ismes" importés

Outre les trois esthétiques littéraires, que sont le *Paulismo*, l'*Interseccionismo* et le *Sensacionismo*, proposées par Pessoa, et que nous traiterons dans un deuxième temps, la revue *Orpheu* laisse apparaître plusieurs "-ismes" importés. Et ceci à l'image de l'affirmation suivante écrite par Campos : "Orpheu est la somme et la synthèse de tous les moments littéraires modernes."⁸⁰

⁷⁹ Pierre Lachasse, "Revue littéraires d'avant-garde", in *La Belle époque des revues (1880-1914)*, J. Pluet-Despatin, M. Leymarie, J.-Y. Mollier, éd. De l'IMEC, 2002, p.119-143.

⁸⁰ F. Pessoa, *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação*, ed. Ática, 1966, p.154-155.

Il est possible de relever cinq "-ismes" au sein des trois numéros de la revue. Le premier est évidemment lié à l'héritage symboliste et décadentiste apparaissant dès l'introduction avec le concept de poète comme exilé de la Beauté. C'est un concept que nous retrouvons plus tard, aussi bien dans la revue *Exílio* que dans *Centauro*. Dans cette dernière, figure d'ailleurs un article, signé par L. de Montalvôr, s'intitulant "Tentativa de Ensaio sôbre a decadência"⁸¹. L'héritage dont il est question apparaît aussi avec l'utilisation d'images communes comme le ponant, titre d'un poème de Côrtes-Rodrigues dans le premier numéro, ou encore la brume évoquant le goût pour le vague. De même que certains thèmes comme l'évasion par la drogue ou le voyage, omniprésents dans le poème "Opiário" de Campos figurant dans *Orpheu I*, ou celui de la "volupté de fuir" avec la métaphore du jet d'eau représentant la dualité entre élévation et chute, variante du complexe d'Icare si chère à Sá-Carneiro, et titre d'un poème de R. de Carvalho dont voici un extrait :

*Volupté de fuir — être loin puis être distance,
et retourner immédiatement au quai puis de nouveau partir !
Volupté — désirer et ne pas posséder, être ardeur...
Jets d'eau qui descendent, jets d'eau qui montent...*⁸²

C'est également le cas du drame statique "O Marinheiro" de Pessoa, inséré dans le premier numéro, et dont l'influence symboliste a amplement été étudiée par T. Rita Lopes⁸³. Par ailleurs, Pessoa présente le poème "Opiário", dans une lettre à Adolfo Casais Monteiro du 13 janvier 1935, en ces termes :

⁸¹ *Centauro*, ed. facsimilada, Contexto, Lisboa, 1982, p.7-12. Revue créée en 1916 par Luís de Montalvôr avec l'idée que la marginalité du poète est la condition de sa supériorité. Figurent dans la revue des poèmes inédits de C. Pessanha ; "Quatro Sonetos" de A. Osório de Castro ; "A Aventura dum Satiro ou a Morte de Adonis" de R. Leal ; quatorze sonnets de Pessoa regroupés sous le titre de "Passos da Cruz" ; un poème en prose de Júlio de Vilhena intitulé "Última Nau" ; et "Poemas da Alama doente de Silva Tavares.

⁸² *Orpheu I*, op.cit., p.23 : "Volupia de fugir — ser longe e ser distancia,/ e tornar logo ao cais e de novo partir !/ Volupia — desejar e não possuir, être ardeur.../ Repuxos a descer, repuxos a subir..."

⁸³ T. Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste, héritage et création*, op.cit., p.124-126.

*Lorsque nous avons publié Orpheu, il fallut trouver quelque chose pour compléter le nombre de pages requis. J'eus alors l'idée (...) d'écrire un poème ancien d'Álvaro de Campos — un poème montrant comment pouvait être Álvaro de Campos avant de connaître Caeiro et de tomber sous son influence. C'est ainsi que j'ai écrit Opiário*⁸⁴.

Ainsi se présente Campos décadentiste, comme il le déclare lui-même⁸⁵. De cette manière, un pont est jeté entre l'influence littéraire commune aux collaborateurs d'*Orpheu* et la nouvelle poésie portugaise en construction. Pour finir, cet héritage ne disparaît jamais tout au long des trois numéros de la revue. En effet, il apparaît nettement dans le deuxième numéro sous la plume d'E. Guimarães, dont les titres de deux poèmes sont révélateurs à ce sujet, puisqu'il s'agit de "Sobre o Cysne de Stéphane Mallarmé" et de "Folhas Mortas", avec pour ce dernier la récurrence du vers " et les heures tombent comme feuilles mortes"⁸⁶. Puis, également dans *Orpheu 3* avec en particulier les poèmes "Gládio" de Pessoa et "Névoa" de Castello de Moraes aux titres si suggestifs.

Le deuxième "-isme" pouvant être repéré dans la revue est le Simultanéisme. Sa technique consiste dans la juxtaposition de scènes, de fragments de pensées ou de paroles qui, dans la diégèse, se déroulent au même moment. À l'origine, il fut développé par Sonia et Robert Delaunay, qui souhaitaient interpréter en peinture les formes cubistes avec une orientation plus lyrique, donnant parfois le nom d'orphisme à celle-ci. Il est par ailleurs intéressant de relever une coïncidence entre *Orpheu* et le nom d'orphisme donné par les Delaunay à leur système pictural. C'est une coïncidence d'autant plus intéressante qu'il existe une riche correspondance entre J. Pacheco, Almada Negreiros et le couple Delaunay qui s'était exilé au Portugal dès 1915 en raison de la guerre. En poésie, le Simultanéisme a été

⁸⁴ F. Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*, ed. Inquérito, s.d., p.265-266.

⁸⁵ T. Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le théâtre de l'être*, textes rassemblés, traduits et mis en situation, éd. La Différence, Paris, 1985, p.208 : "Prouvera ao Deus ignoto que eu ficasse sempre aquele/ Poeta decadente, estupidamente pretensioso,/ Que poderia ao menos vir a agradar." ; in F. Pessoa, *Obra Poética*, Rio de Janeiro, 1965, p.370, poème 461.

⁸⁶ *Orpheu 2*, op.cit., p.111 : "Em cada vaso negro ha um lirio nobre e triste/ e as horas tombam como folhas mortas./ Porque não nasci eu um lirio nobre e triste,/ pétala sem perfume entre essas folhas mortas."

expérimenté par Apollinaire avec notamment le poème "Zone", écrit en 1912, dans lequel se mêlent passé et présent, le je et le tu, le vrai et l'illogique, etc.. Très proche de *l'Interseccionismo* de Pessoa et par conséquent des poèmes *interseccionistas* publiés dans *Orpheu 2*; il est également repérable dans les poèmes en prose d'Almada Negreiros, regroupés sous le titre de "Frizos", figurant dans le premier numéro, et en particulier dans celui intitulé "O Echo"⁸⁷.

Le troisième "-isme" est bien évidemment le Futurisme, courant plus directement importé de l'étranger, dont les critiques se sont emparés pour attaquer *Orpheu*. Ce mouvement littéraire et artistique est initié par Marinetti lors de la publication du manifeste futuriste en 1909. Jusqu'à la fin de la guerre, le Futurisme rejette agressivement le passé pour privilégier la modernité de la ville, la société industrielle, la guerre et la vitesse⁸⁸. L'expérience futuriste est notamment perceptible dans les poèmes "Ode Triunfal" et "Ode Marítima" de Campos parus respectivement dans *Orpheu 1* puis *Orpheu 2*; et dans les quatre hors-texte de S. R. Pintor⁸⁹ et les poèmes "Manucure" et "Apoteose" de Sá-Carneiro, figurant tous dans *Orpheu 2*. De fait, elle apparaît par exemple dans l'explosion onomatopéique, avec notamment une référence directe au poème "Zang Tumb Tumb" de Marinetti à la fin du poème "Apoteose". Ou encore, dans les premières expériences typographiques du signifiant telles que le calligramme utilisé dans "Manucure", ou bien dans son évocation à travers les vers suivant, extrait de ce même poème : "Mes yeux consacrés du Nouveau, / Oui! — mes yeux futuristes, mes yeux cubistes, mes yeux interseccionistes."⁹⁰

⁸⁷ *Orpheu 1*, op.cit., p.53-54.

⁸⁸ Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) : il publia en 1912 un manifeste technique de la littérature futuriste intitulé aussi *Destruction de la syntaxe*; en 1913, *L'Imagination sans fils et les Mots en liberté* puis *Music-Hall*; et en 1914, *La Splendeur Géométrique et mécanique et la Sensibilité numérique*. In *Le Futurisme*, préface de Giovanni Lista, éd. L'Âge d'homme, Lausanne, 1980.

⁸⁹ Guilherme Santa Rita (1898-1918) : il fut l'une des figures marquantes du Modernisme pour partie en raison de son caractère extravagant. Pensionnaire de l'État à Paris où il connut Sá-Carneiro et assista aux conférences de Marinetti. À son retour, il tenta de trouver un éditeur pour la traduction portugaise des manifestes futuristes. C'est par lui que beaucoup de mouvements artistiques se sont insinués au Portugal.

⁹⁰ *Orpheu 2*, op.cit., p.101 : "Meus olhos ungidos de Novo,/ Sim! — meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos interseccionistas".

De même lorsque Sá-Carneiro évoque, dans "Apoteose", l'"Assomption de la Beauté numérique", il renvoie au manifeste de Marinetti, *La Splendeur Géométrique et mécanique et la Sensibilité numérique*, datant de 1914. De plus, dans une lettre du 20 juin 1914 adressée à Pessoa, Sá-Carneiro désigne l'"Ode Triunfal" de Campos comme "le chef d'œuvre du futurisme. Bien qu'elle ne soit peut-être pas tout à fait scolairement futuriste"⁹¹. D'ailleurs, l'année suivante, il lui fait part d'une potentielle participation à la revue *Poesia* de Marinetti, au côté de Verhaeren⁹². Cependant, même si l'influence est réelle, Pessoa a rapidement souhaité se démarquer du Futurisme, comme l'indique l'extrait suivant:

Lié à Orpheu il n'y eut qu'un futuriste, Santa-Rita pintor (...) qui était très intelligent et très pittoresque et nous a tous ennuyés avec sa manie de convertir Orpheu en une revue futuriste. (...) Du reste je ne connais que trois futuristes au Portugal — Santa-Rita, Amadeu de Sousa Cardoso (et je ne sais pas bien s'il était à proprement parler futuriste) et José de Almada Negreiros. (...), toutefois il n'était pas futuriste au temps d'Orpheu.

Parmi nous, les premiers de la revue, seul Sá-Carneiro, même s'il n'était pas futuriste, avait une sympathie pour le futurisme — plus, toutefois, pour son côté de scandale et de bruit qu'artistique, en supposant qu'il y en ait dans le futurisme. Quant à moi, je n'ai jamais accepté le futurisme, je n'ai jamais sympathisé avec le futurisme, jamais — même par blague — je n'ai écrit des choses ressemblant à du futurisme⁹³.

D'ailleurs, Pessoa parle du poème "Manucure" comme d'un "poème semi-futuriste (écrit pour faire une blague)"⁹⁴. Ce serait un geste poétique comparable au manifeste *L'Antitradition futuriste* d'Apollinaire, écrit en 1913. Très souvent, le *Sensacionismo* de

⁹¹ *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, op.cit., p.108 : "a obra-prima do Futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolarmente futurista (...)."

⁹² Ibid., lettre du 13 août 1915, p.191.

⁹³ F. Pessoa, *Textos de Intervenção social e cultural*, op.cit., p.73 : "Ligado ao *Orpheu* houve só um futurista (...), Santa-Rita pintor (...) que era inteligentíssimo e muito pitoresco e nos moeu o juízo a todos com a sua mania de converter o *Orpheu* numa revista futurista (...). De resto, sei só de três futuristas em Portugal — Santa-Rita, Amadeu de Sousa Cardoso (e esse não sei bem se era propriamente futurista) e José de Almada Negreiros (...), porém, não era futurista no tempo de *Orpheu* (...)./ De nós, os primeiros da revista, só Sá-Carneiro, embora não fosse futurista, tinha simpatia pelo futurismo — mais, porém, pelo seu lado de escândalo e barulho do que pelo seu lado artístico, supondo que no futurismo o haja. Por mim, nunca aceitei o futurismo, nunca simpatizei com o futurismo, nunca — nem por blague — escrevi coisa que se parecesse com o futurismo".

⁹⁴ F. Pessoa, *Le Banquier anarchiste*, op.cit., traduction de Simone Biberfeld, Dominique Touati et Joaquim Vital, p.290.

Pessoa a été expliqué au regard du mouvement futuriste. L'esthétique non- aristotélicienne lui doit certes quelques-unes de ses orientations, surtout le remplacement du culte traditionnel de la Beauté, en tant qu'harmonie, par celui de l'extériorisation de la force et de l'énergie. Néanmoins, le Sensacionismo se différencie du futurisme car il aspire fondamentalement à une rénovation purement esthétique sans action politique; il rejette le postulat futuriste de détruire le passé, la tradition; puis il s'oppose à la requête futuriste de bannir les principes logiques de construction littéraire d'un poème. De fait, ceci se retrouve dans le poème "Ode Triunfal", publié dans *Orpheu 1*, où le culte de la mécanique se mêle au passé, à l'image des vers suivants:

*Je chante, et je chante le présent, et aussi le passé et le futur,
Car le présent est tout le passé et tout le futur
Et il y a Platon et Virgile dans les machines et les lumières électriques
Seulement parce qu'il y eut un jadis et que Platon et Virgile furent humains,
Et des morceaux d'Alexandre le Grand du siècle peut-être cinquante,
Des atomes qui iront s'enfiévrer dans le cerveau d'Eschyle du siècle cent,
Errent par ces courroies de transmissions et par ces pistons et par ces volants,
Rugissant, grinçant, murmurant, assourdissant, ferrant,
Me faisant un excès de caresses au corps en une seule caresse à l'âme⁹⁵.*

Selon G. R. Lind, l'idéologie contemporaine percevait un désajustement entre la sensibilité, dont la croissance se faisait par génération, et la civilisation, dont la croissance était plus rapide. Alors que Marinetti y voit l'occasion de faire *tabula rasa* du passé, Pessoa désire quant à lui abolir le dogme chrétien et celui de la personnalité, intrinsèquement liés selon lui, freinant la croissance de la sensibilité, pour que puissent se créer des œuvres

⁹⁵ *Orpheu 1*, op.cit., p.77 : " Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro./ Porque o presente é todo o passado e todo o futuro/ E ha Platão e Vergilio dentro das máquinas e das luzes eléctricas/ Só porque houve outrora e foram humanos Vergilio e Platão./ E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta./ Átomos que não de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem./ Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes./ Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo ferreando./ Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma".

importantes⁹⁶. C'est une idée contenue par le *Sensacionismo* de Pessoa qui ainsi, souhaite dramatiser deux façons différentes de réagir à son époque: le dynamisme du futurisme et la passivité du décadentisme. Or, pour lui, ce sont les deux faces d'un même médaillon car "le dynamisme est un courant décadent, et l'éloge et l'apothéose de la force qui le caractérisent ne sont que cette avidité de sensations fortes, cet enthousiasme excessif pour la santé qui a toujours distingué une certaine espèce de décadents"⁹⁷. D'ailleurs, cette idée de médaillon est illustrée dans *Orpheu* par la disposition en miroir des poèmes "Opiário" et "Ode Triunfal" de Campos dans le premier numéro, puis "Elegia" face à "Manucure" et "Apoteose" de Sá-Carneiro dans *Orpheu 2*. Il s'agit donc plus d'une attitude, d'un masque futuriste, que d'une adhésion totale au mouvement.

Les deux derniers "-ismes" sont de moindre importance et plus ponctuels. Il s'agit d'une part du *Vertigismo* de R. Leal illustré par le texte "Atelier — novela vertigica" inclus dans *Orpheu 2*. Son idée clé, s'inspirant du mouvement vorticiste défini par E. Pound dans le manifeste intitulé *Vortex* de 1914, est que "l'Existence est vertigineuse et spirituelle, transcendant est son vertige!"⁹⁸. Il s'agit d'autre part d'une certaine forme de Satanisme présente dans *Orpheu 3* avec le poème "Céna do Ódio" d'Almada Negreiros ; texte violemment anti-bourgeois pour scandaliser ceux qu'*Orpheu* désigne par le terme de "lépidoptère", avec un ton provocateur et une forme syntaxique extravagante, à l'image de cet extrait :

*Plus je pense à toi, plus j'ai Foi et je crois
que Dieu perdit de vue l'Adam de glaise
et à regret en fit un autre en bouse de vache
par manque de glaise et d'inspiration !*⁹⁹

⁹⁶ Georg Rudolf Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Estudos portugueses, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, chap. "O Sensacionismo".

⁹⁷ F. Pessoa, *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação*, op.cit., p.177 : "O dinamismo é uma corrente decadente, e o elogio e a apoteose da força, que o caracteriza, é apenas aquela ânsia de sensações fortes, aquele entusiasmo excessivo pela saúde que sempre distinguiu certas espécies de decadentes".

⁹⁸ *Orpheu 2*, op.cit., p.119 : "É vertiginosa a Existência e espiritual, transcendente é a vertigem dela!".

⁹⁹ *Orpheu 3*, op.cit., p.202 : "Quanto mais penso em ti, mais tenho Fé e creio/ que Deus perdeu de vista o Adão de Barro/ e com pena fez outro de bósta de boi/ por lhe faltar o barro e a inspiração!". Selon Almada Negreiros,

- **Les trois "-ismes" portugais**

Outre ces divers courants esthétique, il existe les trois "-ismes" théorisés par Pessoa et expérimentés par certains collaborateurs d'*Orpheu*: le *Paulismo*, l'*Interseccionismo* et le *Sensacionismo*.

Le *Paulismo* provient du premier mot, *pauís*, apparaissant dans les poèmes regroupés sous le titre "Impressões do Crepúsculo", publiés dans la revue *Renascença* en février 1914¹⁰⁰. Pessoa désigne également cette technique d'écriture par l'expression "*Sensacionismo* à une dimension", ou par le terme de *Succedentismo*. Elle se définit alors comme une succession d'images exprimant les états d'âme ou des sensations sur un même plan, car c'est ainsi qu'ils se succèdent dans la conscience. Pessoa l'a schématiquement représentée par une ligne droite entrecoupée à intervalles réguliers de traits obliques. Cette esthétique apparaît comme une tentative de mener l'expérience symboliste et décadentiste jusqu'à ses limites, mais aussi comme réalisation finale du concept du "vague" développé par Pessoa dans la revue *A Águia* en 1912. D'ailleurs, Pessoa a donné en 1916 une idée plus précise de cette esthétique en ces termes:

Au Portugal aujourd'hui se débattent deux courants, mieux, ils ne se débattent par pour l'instant, mais dans tous les cas leur existence est antagonique.

L'un est celui de la Renascença Portuguesa, l'autre est double (...). Il se divise entre le sensacionismo, dont le chef est A.Caeiro, et le paulismo, dont le principal représentant est F. Pessoa (...). Les deux sont cosmopolites, car chacun est issu d'un des deux grands courants européens actuels (...); le paulismo appartient au courant dont la première manifestation claire fut le symbolisme (...). Le paulismo est un énorme progrès sur tout le symbolisme et le néo-symbolisme venant de l'extérieur¹⁰¹.

l'expression "lépidoptère" a été créée par Sá-Carneiro, tout comme la généralisation de Júlio Dantas comme paradigme du conventionnalisme.

¹⁰⁰ F. Pessoa, *Poesia 1902-1917*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2005, p.213-214.

¹⁰¹ F. Pessoa, *Pág. Int. e de Auto-Int.*, op.cit., p.126 : "Em Portugal hoje debatem-se duas correntes, antes, não se debatem por enquanto, mas em todo o caso a sua existência é antigónica./ Uma é a da *Renascença Portuguesa*, a outra é dupla (...). Divide-se no sensacionismo, de que é chefe o Sr. Alberto Caeiro, e no paulismo, cujo representante principal é o Sr. Fernando Pessoa (...). Ambas são cosmopolitas, porquanto cada qual parte de uma das duas grandes correntes europeias actuais (...); o paulismo pertence à corrente cuja primeira manifestação nítida foi o simbolismo (...). O paulismo é um enorme progresso sobre todo o simbolismo e neo-simbolismo de lá fora".

Selon Pessoa, le poète *paulista* se définit comme "un poète du rêve" qui "est généralement un visuel, un visuel esthétique", car "le rêve concerne généralement la vue"¹⁰². Or, comme tout état d'âme est un paysage et que ce dernier est statique, le poète ne peut être que le spectateur de ces visions discontinues. L'esthétique *paulista* repose également sur un procédé dont le développement peut être suivi dans les lettres échangées entre Pessoa et Sá-Carneiro, de 1912 et 1913. Tous deux le désignent par le terme d'*ampliação*. Il s'agit par ce procédé de ne pas fuir le réel dans le rêve, mais de l'irréaliser dans le rêve, pour ainsi faire entrer "ce monde bruyant, la nature, tout, dans ce même rêve"¹⁰³. Le réel était donc pris comme point de départ à dépasser dans une finalité inverse à celle de la matérialisation du réel. Dans une lettre adressée à Pessoa, Sá-Carneiro définit l'*ampliação* comme "une projection dans l'infini, dans l'azur, dans l'irréalité — immédiatement, dans l'au-delà — par l'exagération finale de la réalité"¹⁰⁴.

La deuxième esthétique de Pessoa est l'*Interseccionismo*, aussi appelée "*Sensacionismo* à deux dimensions". Elle semble se définir comme un *Paulismo* auquel Pessoa a ajouté le concept de complexité défini également en 1912. Il s'agit par cette esthétique d'exprimer les sensations à la fois intérieures et extérieures, car "à chaque instant de notre activité mentale il se passe en nous un double phénomène de perception : au moment où nous avons conscience d'un état d'âme, nous avons devant nous, impressionnant nos sens tournés vers l'extérieur, un paysage quelconque, si nous entendons par paysage (...) tout ce qui forme le monde extérieur à un moment donné de notre perception", écrit T. Rita Lopes. Or comme tout état d'âme est pour Pessoa un paysage, alors le poème doit rendre l'intersection de deux paysages¹⁰⁵. De cette manière Pessoa pense dépasser le Symbolisme, selon lui

¹⁰² F. Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, ed. Ática, 1966, p.158 : "O poeta de sonho é geralmente um visual, um visual estético. O sonho é da vista geralmente".

¹⁰³ Ibid., p.159.

¹⁰⁴ *Cartas de Mario de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, op.cit., p.48 : "(...) um lançamento no infinito, no azul, na irrealidade — logo, no além — pela exageração última da realidade".

¹⁰⁵ T.Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste, héritage et création*, op.cit, p.154.

exclusivement subjectif, par ce qu'il nomme l'objectivation. Ainsi, les poèmes se composent d'une superposition d'images; et, à la différence du *Paulismo*, le poète ne subit plus ses états d'âme de manière statique, mais devient "un jongleur d'images"¹⁰⁶. Par conséquent, ce procédé correspond à l'idée contemporaine de désintégration de l'individu, d'une conscience d'une Totalité fragmentée dans laquelle la perception du corps serait la somme de ses différents angles. Ceci rejoint d'ailleurs les procédés contemporains du Cubisme, du Simultanéisme ainsi que les théories relativistes, alors même qu'apparaissent les prémices du cinéma.

Enfin, le *Sensacionismo* représente pour Pessoa la troisième dimension de son esthétique, intégrant les deux précédentes. Tout d'abord, ce "-isme" n'est ni une école, ni un courant, ni un mouvement, mais "d'une part une attitude, et d'autre part un enrichissement de tous les courants qui l'ont précédé"¹⁰⁷. Pessoa précise ensuite sa définition en ces termes :

*Le Sensacionismo diffère de toutes les attitudes littéraires car il est ouvert, et non limité. Alors que toutes les écoles littéraires partent d'un certain nombre de principes, s'appuient sur des bases déterminées, le Sensacionismo ne s'appuie sur aucune base (...). Le Sensacionismo est ainsi car, pour le Sensacionista, chaque idée, chaque sensation à exprimer doit l'être d'une manière différente de celle qui en exprime une autre*¹⁰⁸.

Néanmoins, il repose sur trois règles fondamentales pour Pessoa dans l'art. La première est l'adéquation entre une sensation, une idée et l'attitude ou le style adopté par le poète, comme le suggère l'extrait précédent, puisque "le poète, en chacun des ses divers états mentaux, s'y intègre de telle manière qu'il se dépersonnalise entièrement, de sorte que, vivant analytiquement cet état d'âme, il fait de lui comme l'expression d'un autre personnage, et,

¹⁰⁶ T.Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste, héritage et création*, op.cit., p.155.

¹⁰⁷ F. Pessoa, *Pág. Int. e de Auto-Int.*, op.cit., p.210 : "em parte uma atitude, e em parte um acréscimo a todas as correntes que o precederam".

¹⁰⁸ Ibid., p.159 : "O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito. Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma (...). O Sensacionismo é assim porque, para o Sensacionista, cada ideia, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira diferente daquela que exprime outra".

ainsi, le style même tend à varier"¹⁰⁹. La deuxième règle est celle de la construction ou de l'objectivation du poème. En effet, tout art étant création, il est "subordonné au principe fondamental de toutes les créations : celui de créer un tout objectif; aussi faut-il créer un tout semblable aux autres tous existant dans la Nature" dotés d'une "harmonie interne et organique"¹¹⁰. De cette manière, Pessoa souhaite faire du poème une entité vivante. Enfin, la troisième règle découle de la précédente, car le poème ainsi considéré, l'artiste doit être aussi ouvert que la Nature pour parvenir à être "pluriel comme l'univers"¹¹¹. À la différence du *Paulismo* et de l'*Interseccionismo*, visions fugaces traduites en images cinématographiques et statiques malgré le relief donné par une deuxième dimension, le *Sensacionismo* offre une dynamique au poème objet en projetant les sensations en éventails ou en halos différents, et non plus de manière linéaire. Par ce procédé, le véritable poète est celui qui écrit dans "le plus de genres possibles avec le plus de contradictions et de choses dissemblables"¹¹². C'est donc par le biais de ce "-isme" que le procédé hétéronymique de Pessoa prend tout son sens.

Suite à ces définitions, il est maintenant temps d'analyser la mise en scène de ces trois esthétiques par la revue *Orpheu*. Alors que le *Paulisme* apparaît au public dès février 1914, les deux autres naissent dans l'esprit de Pessoa le même jour où apparaît A.Caeiro, le maître hétéronymique de Pessoa. D'ailleurs, voici de quelle manière Pessoa présente cette naissance dans une lettre adressée à Adolfo Casais Monteiro, le 13 janvier 1935 :

¹⁰⁹ F.Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op.cit., p.185 : "o poeta que em cada um dos seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se depersonaliza, de sorte que, vivendo analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar".

¹¹⁰ F. Pessoa, *Pág. Int. e de Aut-Int.*, op.cit., p.160-61 : "a arte (...) está portanto subordinada ao princípio fundamental de toda a criação: criar um todo objetivo, para o que é preciso criar um todo parecido com os todos que há na Natureza (...) harmonia interna e orgânica".

¹¹¹ F. Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op.cit., p.181 : "sê plural como o universo!".

¹¹² Ibid., in "Ultimatum", poème publié dans la revue *Portugal Futurista* en 1917, p.96 : "O maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais géneros com mais contradicções e dissemelhanças".

Je suis également disciple de Caeiro, et je me souviens encore du jour — 13 Mars 1914 — lorsque, ayant "entendu pour la première fois" (c'est-à-dire, ayant terminé d'écrire, d'un seul trait d'esprit) un grand nombre des premiers poèmes du "Guardador de Rebanhos", j'ai immédiatement écrit, d'affilée, les six poèmes-intersections qui composent "Chuva Oblíqua" ("Orpheu 2") ; résultat manifeste et logique de l'influence de Caeiro sur le tempérament de Fernando Pessoa.¹¹³

Par conséquent, Pessoa ne cesse de devancer ce qui vient d'être publié. Par ailleurs, dans une lettre adressée à Côrtes-Rodrigues le 19 janvier 1915, il semble déjà se lasser du *Paulismo* et de l'*Interseccionismo* en ces termes :

L'ambition grossière de briller pour briller, et celle (...), d'un plébéisme artistique insupportable, de vouloir épater me sont passées. Je ne m'attache déjà plus à l'idée d'un lancement de l'Interseccionismo avec ardeur ou un quelconque enthousiasme (...). Je ne publierai pas le Manifeste "scandaleux" (...). Je dis insincères les choses faites pour étonner (...). C'est pourquoi les Pauis ne sont pas sérieux, et le Manifeste intersectionniste ne le serait pas (...). Dans toutes ces compositions mon attitude envers le public est celle d'un clown.¹¹⁴

Or, cette "crise psychique", comme la désigne Pessoa à son ami, a lieu avant même la publication d'*Orpheu*. Cependant, une fois l'euphorie revenue, il s'empresse de demander à Côrtes-Rodrigues "d'envoyer les plus *interseccionistas*" de ses poèmes, "des choses du genre de "Outro" (...) et des choses analogues"¹¹⁵. En réalité, Pessoa se lasse déjà du *Paulismo*, repris par Guisado, Côrtes-Rodrigues ou Ferro, qui à ses yeux se transforme en un modèle académique et en un succès mondain pouvant corrompre les plus jeunes collaborateurs. D'ailleurs, en octobre 1914 dans la lettre à Côrtes-Rodrigues où il évoque une anthologie

¹¹³ F. Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op.cit., p.182 : "Sou também discípulo de Caeiro, e ainda me lembro do dia — 13 de Março de 1914 — quando, tendo "ouvido pela primeira vez" (isto é, tendo acabado de escrever, de um só hausto de espito) grande número dos primeiros poemas do *Guardador de Rebanhos*, imediatamente escrevi, a fio, os seis poemas-intersecções que compõem a *Chuva Oblíqua* ("Orpheu 2"); manifesto e lógico resultado da influência de Caeiro sobre o temperamento de Fernando Pessoa".

¹¹⁴ F. Pessoa, *Correspondência 1905-22*, op.cit., lettre du 19 janvier 1915 : "Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e essa (...), de um plebéismo artístico insuportável, de querer *épater*. Não me agarro já à ideia do lançamento do Interseccionismo com ardor ou entusiasmo algum (...). Não publicarei o Manifesto "escandaloso" (...). Chamo insinceras às coisas feitas para fazer pasmar (...). E por isso não são sérios os *Pauis*, nem o seria o *Manifesto* interseccionista (...). Em qualquer desta composições a minha atitude para com o público é a de um palhaço".

¹¹⁵ *Ibid.*, lettre du 19 février 1915 : "Mande o mais interseccionista que tiver — nõ as Odes Proféticas po exemplo. Mande coisas género Outro (...) e coisas análogas. NÃO NOS FALTA".

interseccionista, "nouveau genre de *paulismo*", il en exclut les plus jeunes, comme Ferro, car ils sont "encore très enfants, socialement et *paulicamente*"¹¹⁶.

Malgré cette nouvelle motivation de Pessoa, exprimée très tôt, pour orienter la revue vers l'*Interseccionismo*, le premier numéro se caractérise beaucoup plus par un esprit finisséculaire de l'Art pour l'Art d'une part, et d'autre part par une orientation nettement *paulista* de nombreux poèmes. Et ceci bien que la revue comporte déjà le poème *sensacionista* de Campos, "Ode Triunfal", avec par conséquent la mise en place du procédé *sensacionista* de l'hétéronymie ; ainsi que quelques poèmes s'approchant de l'*Interseccionismo* de Sá-Carneiro, Côrtes-Rodrigues et Guisado.

De plus, la réception faite par les critiques n'a fait que renforcer la caractérisation *paulista* de la revue, puis a empêché la divulgation du *Sensacionismo* en l'amalgamant immédiatement au Futurisme. Le deuxième numéro renforce alors la ligne avant-gardiste avec l'apparition du terme *interseccionistas* pour préciser la nature des poèmes composant "Chuva Oblíqua", avec des expériences poétiques et des artistes futuristes, puis avec un nouveau poème *sensacionista* de Campos, l'"Ode Marítima". Malgré tout, la revue reste encore très éclectique, avec des textes symbolistes et décadentistes comme ceux de Â. de Lima ou de E. Guimarães, avec encore des textes *paulista* comme "Elegia" de Sá-Carneiro ou "Narciso" de Luís de Montalvôr.

Enfin, le troisième numéro, que Pessoa souhaitait plus *sensacionista* afin d'effacer les qualificatifs de *paulista* et futuriste, apparaît comme un évident recul esthétique par rapport aux deux précédents numéros. Malgré le poème "Céna do Ódio", dans lequel Almada Negreiros se présente en tant que "poète *sensacionista* et narcisse d'Égypte", la revue est moins éclectique, avec une très nette prédominance du ton *paulista* à l'image de "Apoz o Rapto" de Albino de Menezes. D'ailleurs, les livres que Pessoa classe dans le mouvement

¹¹⁶ F. Pessoa, *Correspondência 1905-22*, op.cit., lettre du 04 octobre 1914 : "Verdade seja que descobri um novo género de paulismo (...). Decidimos não incluir na "Antologia", por ainda muito crianças, social e paulicamente, o Ferro, o Mourão, etc.".

sensacionista, pour un article publié dans la revue "Exílio" en 1916, illustrent le fait que Pessoa ne parvienne pas à se détacher du *Paulismo*¹¹⁷. De fait, le projet d'un *Orpheu 3* ne voit finalement pas le jour en raison de la désertion des principaux collaborateurs, sans doute gênés par le scandale politique, et en raison du départ soudain de Sá-Carneiro pour Paris.

En résumé, les trois esthétiques théorisées par Pessoa sont nées un an avant la publication d'*Orpheu* ; et l'une d'elles a même été connue du public littéraire dès 1914 : le *Paulismo*. Noyées au milieu de tous les "-ismes" présents dans la revue, la divulgation des deux autres esthétiques, surtout le *Sensacionismo*, n'a jamais été concluante pour Pessoa. Et cela d'autant plus qu'elles ont été faiblement suivies par les autres collaborateurs d'*Orpheu*. Or, la revue apparaît aujourd'hui comme l'étendard du *Modernismo* portugais, qui pourtant se caractérise à première vue par un tourbillon de "-ismes" différents, symbole peut-être de la dynamique avant-gardiste.

¹¹⁷ *Exílio*, op.cit., p.46-48. L'article porte le titre de "Movimento Sensacionista", et Pessoa y traite du recueil *Elogio da Paisagem* de Pedro de Meneses, pseudonyme de Guisado ; et du recueil *As três princesas mortas num palácio em ruínas* de João Cabral do Nascimento.

II — *Modernismo* et avant-garde

- **La part d'avant-garde dans *Orpheu***

La notion d'avant-garde repose sur l'idée de "mouvement" en art, c'est-à-dire des regroupements par affinités esthétiques, distincts les uns des autres. L'origine du terme est encore très discutée bien que la logique performative et institutionnelle de l'avant-garde soit déjà présente à l'époque symboliste. Il est donc intéressant d'analyser ici la revue *Orpheu* en fonction de la notion d'avant-garde.

Tout d'abord, selon F. Noudelmann, "l'avant-garde est une version radicale de la modernité"¹¹⁸. Radicalité dont il a déjà été question précédemment pour caractériser la tonalité prise par le deuxième numéro de la revue. De plus, l'avant-garde se situe dans une recherche constante de la nouveauté accompagnée d'une volonté d'expérimentation, ceci tout en évitant les dogmes esthétiques allant à l'encontre de l'idée avant-gardiste d'anticipation. Comme exemple d'expérimentation du langage dans *Orpheu*, il y a notamment les poèmes d'Â. de Lima avec l'utilisation de vocables rares, l'apparition de termes anormaux oscillant entre jeu et ingénuité, et sur le plan syntaxique un recours aux suspensions, aux ellipses avec parfois une absence totale de lieu temporel, à l'image de cet extrait de "Cantico — Semi-Rami", publié dans *Orpheu 2* :

— *E já Fui... a Galante com Requite*
Para dar-me, Esquivando-me em Acinte
De P'rigos da Ventura, Cyspresinte
— *Sensitiva... Ao Brisar, do Sol Oriente...*
— *A Nubente... Temente e Desejosa!*¹¹⁹

¹¹⁸ François Noudelmann, *Avant-gardes et modernités*, Hachette, Paris, 2000, p.8.

¹¹⁹ *Orpheu 2*, op.cit., p.86. Pour la rime phonétique, métamorphose du mot "orienté" en "Orinte", et néologisme du mot "cipreste". Le poème a été conservé en portugais pour mieux illustrer mon propos.

Toujours dans le langage, l'expérimentation se lit également dans le fait que chaque auteur utilise sa propre orthographe alors que celle-ci n'a été normalisée, c'est-à-dire institutionnalisée, que très récemment, en 1911. Il y a aussi une expérimentation formelle au sein de la revue avec notamment la poésie en prose, genre peu répandu au Portugal, apparaissant dès le premier numéro dans les "Frizos" d'Almada Negreiros. D'ailleurs, trois des huit contributions du troisième numéro sont des poèmes en prose. De même, l'utilisation du vers libre évolue dans les trois numéros de la revue. *Orpheu 1* est encore marqué par l'utilisation de formes poétiques classiques, comme les sonnets de Guisado. Puis, ces formes diminuent progressivement dans *Orpheu 2* pour quasiment disparaître dans *Orpheu 3*, où seuls les poèmes de Sá-Carneiro s'inscrivent le plus dans un classicisme poétique.

Une des tendances inhérentes aux avant-gardes est "un type nouveau d'humour révolté et désacralisant (...) qui se situe à la frontière entre le jeu et le sentiment tragique de l'existence", écrit A. Dominguez Leiva¹²⁰. Cette caractéristique rejoint la poétique du paradoxe propre à *Orpheu*, illustrée notamment par le paradoxe entre l'euphorie du monde moderne et l'inadaptation à celui-ci, entre la fébrilité et la conscience de l'inutilité de cette agitation. Ceci rejoint, par ailleurs le sous-titre de notre étude, "entre ardeur et désistement", que Pessoa et Sá-Carneiro symbolisent à eux seuls, mais que la revue symbolise elle-même à travers son éclectisme. Un autre paradoxe concerne l'équilibre toujours instable entre diverses expériences vécues comme penser et vivre, penser et sentir ou penser et aimer, exprimant le divorce entre l'intellect et la vie. La notion de paradoxe rejoint celle de relativisme esthétique et idéologique de Pessoa, se définissant par le fait de "jouer avec les idées"¹²¹. D'ailleurs, l'un des aspects flagrant du relativisme esthétique est la dispersion de Pessoa entre différents courants littéraires, en plus de la dispersion hétéronymique. L'un des procédés propre à la

¹²⁰ Antonio Dominguez Leiva, "Le dionysiaque, moteur pulsionnel des avant-gardes ? ", in *Les mythes des avant-gardes*, études réunies par V. Léonard-Roques et J-C. Valtat, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003, p.82-83.

¹²¹ F. Pessoa, *Pág. Int. e de Auto-Int.*, op.cit, p.XV : "Brincar com as ideias".

poétique du paradoxe est l'ironie qui, selon le poète russe Alexandre Blok, est le fait de "s'absenter" mais aussi d'avoir une conscience lucide du réel car l'ironie résulte d'un processus dialectique et s'affirme comme une synthèse des antithèses¹²². Ainsi, lorsque Sá-Carneiro se présente comme "la Sphinge Grasse" ou "le gros-plein-de-soupe" dans le poème "Aqueloutro", il signifie l'expression ironique et consciente de son existence tragi-comique¹²³.

L'avant-gardisme marque également l'avènement et l'institutionnalisation progressive du sujet "brisé", conscience contemporaine d'un être divisé, qui exprime " non pas l'inverse du *Cogito* cartésien, mais la destruction de la question même à laquelle le *Cogito* était censé apporter un réponse absolue", écrit Paul Ricoeur¹²⁴. Par conséquent, le sujet se reconnaît comme oscillant, dramatique, et en dialogue avec lui-même et avec l'Autre. Ceci rejoint entièrement la poétique de la fragmentation, de la dissémination qui s'exprime dans *Orpheu*. Les collaborateurs de la revue ont lancé divers recours pour exprimer cette conscience d'une totalité multiple et atomisée qu'Almada Negreiros formule par son fameux "1+1=1"¹²⁵. Parmi eux, il est tout d'abord possible de relever le recours à la pseudonymie avec Violante de Cysneiros dans *Orpheu* 2, à l'hétéronymie pour Pessoa, et à la création de personnages littéraires comme celui de Coelho Pacheco dans *Orpheu* 3 par Pessoa, ou celui de Zagoriansky par Sá-Carneiro¹²⁶. Ensuite, il y a également le recours à différentes images, comme celle du pont par Guisado, ou encore Sá-Carneiro avec son poème intitulé "7" figurant dans le premier numéro de la revue :

¹²² Cité par Vladimir Jankélévitch in *L'ironie*, Flammarion, Paris, 1964, p.21.

¹²³ Mário de Sá-Carneiro, *Poésies complètes*, traduites par D. Touati et Michel Chandeigne, éd. La Différence, Paris, 1987, p.288-289.

¹²⁴ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p.25.

¹²⁵ Almada Negreiros, *Obras Completas*, vol.V, Ensaios, op.cit.

¹²⁶ Pour le personnage littéraire de Zagoriansky cf., in Mário de Sá-Carneiro, *Obras Poética Completa*, organização (...) de António Quadros, 2^o ed. Europa-América, 2001, p.336.

*Je ne suis pas moi ni ne suis l'autre,
Je suis quelque chose d'intermédiaire :
Pilier du pont d'ennui
Qui va de moi à l'Autre.¹²⁷*

De fait, l'image du pont associé à l'intersection je-autre est constante dans la revue. Autres images, celles du masque et du miroir avec par exemple le poème en prose de Luís de Montalvôr dans *Orpheu 2*, intitulé "Narciso"¹²⁸. Ou bien encore la nouvelle de Raul Leal intitulée "Atelier", dont le protagoniste est un peintre qui se nomme Luar, anagramme en chiasme de Raul¹²⁹. De même, la confrontation entre passé-présent ou ici-ailleurs apparaît comme un recours pour exprimer la fragmentation de l'individu, en tant que procédé *interseccionista*. D'ailleurs, l'image concrète du Tout circulaire, qui ne peut être appréhendé que fragmenté en temps successifs, apparaît dans le dernier poème composant "Chuva Oblíqua" avec l'image du ballon de l'enfant¹³⁰.

Habituellement, la notion d'avant-garde s'accompagne de manifestes et d'interventions culturelles diverses. Or, la revue *Orpheu* se caractérise par une totale absence de manifeste écrit, même si un projet est annoncé, comme il a été dit précédemment, en paratexte du deuxième numéro. En fait, les trois esthétiques théorisées par Pessoa ont comme seuls manifestes les poèmes. Le *Paulismo* avec les poèmes de "Impressões do Crepúsculo" publiés en 1914, puis avec ceux des différents collaborateurs de la revue. L'*Interseccionismo* avec les poèmes composant "Chuva Oblíqua" de Pessoa dans *Orpheu 2*. Enfin, le *Sensacionismo* à travers les deux odes produites par A. de Campos dans les deux premiers numéros de la revue. Néanmoins, le véritable manifeste de cette esthétique n'a été publié qu'en 1917, dans la revue

¹²⁷ *Orpheu 1*, op.cit., p.14 : "Eu não sou eu nem sou o outro,/ Sou qualquer coisa de intermédio:/ Pilar da ponte do tédio/ Que vai de mim para o Outro."

¹²⁸ *Orpheu 2*, op.cit., p.153-158.

¹²⁹ Ibid., p.113-120.

¹³⁰ Ibid., p163-164.

Portugal Futurista, encore sous la forme d'un long poème intitulé "Ultimatum"¹³¹. Même les interventions culturelles annoncées dans le deuxième numéro n'ont jamais été réalisées. Il y a donc une volonté avant-gardiste qui n'aboutit pourtant jamais ou de manière partielle, comme une ardeur freinée par le désistement.

Enfin, une contradiction propre aux avant-gardes se retrouve également dans *Orpheu*, celle d'une oscillation entre, d'un côté, l'affirmation d'une autonomie irréductible du champ esthétique et, de l'autre, le désir que les pratiques esthétiques rejoignent les champs sociaux et politiques, pour s'y abolir en les métamorphosant¹³². Ceci est visible parmi les collaborateurs de la revue, entre ceux qui choisissent d'une part le *Paulismo*, visiblement plus apte pour eux à rejoindre la notion de l'Art pour l'Art ; et ceux qui souhaitent d'autre part intervenir dans les champs sociaux et politiques par l'action et le mouvement esthétique perpétuel. *Orpheu 1* est plutôt favorable aux premiers, tandis que *Orpheu 2* est marqué par un désir d'intervention et d'expérimentation plus grand. C'est la cause sans doute de la dispersion des collaborateurs les plus importants pour le troisième numéro, ce dernier étant marqué par la participation de jeunes auteurs influencés par le *Paulismo*.

Ceci confirme la distinction entre la notion d'avant-garde et de modernité, affirmée notamment par A. Compagnon qui voit l'avant-garde comme "une lutte contre le conformisme et la convention; une croisade de la créativité contre le cliché" radicalisées, même s'ils ont en commun la recherche de la nouveauté¹³³. De même, H. Meschonnic perçoit l'existence :

"(...) d'une relation toujours directe sinon causale, entre l'art, la littérature et la société, pour l'avant-garde au sens de la solidarité des révolutions (...). Là est la différence fondamentale entre l'avant-garde et la modernité. Leur radicale opposition (...). Les auteurs "modernes" (...) rejettent toute

¹³¹ F. Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op.cit., p.86-98. Le terme d'Ultimatum était alors préféré à celui de Manifeste pour exploiter sans doute la valeur sentimentale existant depuis la mobilisation nationale et patriotique de 1890.

¹³² "Postface" de J-C Valtat, in *Les mythes des avant-gardes*, études réunies par V. Léonard-Roques et J-C. Valtat, op.cit., p.8.

¹³³ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p.80-81.

*perspective historique et politique comme étant parfaitement étrangère et inadéquate à la création d'un ordre esthétique, alors que les écrivains d'avant-garde, quant à eux, prétendent que leurs œuvres ont une portée sociale précise et même dans certains cas, un sens politique*¹³⁴.

De fait, une partie d'*Orpheu* souhaite s'attaquer aux "lépidoptères", au bourgeois par le biais de leurs écrits avec par exemple le poème "A Cena do Ódio" d'Almada Negreiros qui devait être publié dans *Orpheu 3* ; ou bien en attaquant des figures emblématiques de cette société bourgeoise, comme l'illustre ce quatrain de Sá-Carneiro extrait du poème "Serradura" :

Feuillet de "Capital"
Par notre cher Júlio Dantas —
Ou quelque chose parmi tant d'autres
*D'une antipathie égale...*¹³⁵

Ces attaques se font également par le biais d'interventions individuelles, comme il a été dit précédemment à propos d'*Orpheu 2*, avec la polémique politique déclenchée par A. de Campos et R. Leal. D'ailleurs, cet interventionnisme politique et social est déjà présent dans les articles de Pessoa datant de 1912, le premier ayant pour titre "A nova Poesia Portuguesa sociologicamente considerada". Dans cet article, Pessoa déclare : "le courant littéraire (...) précède toujours le courant social aux époques sublimes d'une nation"¹³⁶. Cependant, une partie des collaborateurs ne souhaitent pas intervenir, comme Guisado, R. de Carvalho ou encore L. de Montalvôr. Du reste, ce dernier relie dans son introduction de la revue *Orpheu* la notion d'exil à celle de Beauté, image fidèle à l'idée de l'Art pour l'Art. Ceci l'amène à écrire le paragraphe qui suit :

¹³⁴ Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Gallimard, Paris, coll. "Folio Essais", 1993, p.91.

¹³⁵ *Orpheu 3*, op.cit., p.175 : "Folhetim da "Capital"/ Pelo nosso Júlio Dantas —/ Ou qualquer coisa entre tantas/ Duma antipatia igual...".

¹³⁶ F. Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op.cit., p.23-24 : "Porque a corrente literária, (...), precede sempre a corrente social nas épocas sublimes de uma nação".

Bien représentatifs de sa structure, ceux qui la forment dans ORPHEU vont concourir à un même niveau de compétences pour un même rythme, en élévation, unité et discrétion, d'où va dépendre l'harmonie esthétique qui sera le modèle de leur spécialité¹³⁷.

En outre, il est intéressant de noter que certains collaborateurs vont jusqu'à pratiquer les deux attitudes à la fois. C'est en particulier le cas de Pessoa avec l'hétéronyme A. de Campos ; mais aussi de Sá-Carneiro dont l'attitude oscille entre la "blague" anti-lépidoptère et la désolidarisation publique lorsque le scandale politique est trop grand. Ceci est à l'image de la dualité structurelle confrontant le poème "Elegia" aux poèmes plus avant-gardiste "Manucure" et "Apoteose", insérés dans *Orpheu* 2. Quant à ses poèmes inclus dans le premier numéro, regroupés sous le titre de "Para Os Indícios de Oiro", ils se présentent dans une alternance entre poèmes de facture plutôt symboliste en pages impaires et poèmes modernistes en pages paires.

- **Synthèse et régénération culturelle**

En réalité, le terme de *Modernismo* ayant été appliqué à *Orpheu* par la génération *Precencista*, il est sans doute préférable de parler de *Sensacionismo* pour définir la revue, même si Pessoa n'a jamais réussi à imposer cette esthétique ni dans le champ littéraire, ni à ses collaborateurs. Tout d'abord, Pessoa présente à de nombreuses reprises la revue comme un courant littéraire et non une école, car "il n'y avait ni chefs ni maître (...). Aussi bien moi que Sá-Carneiro, nous étions des individualistes absolus"¹³⁸. Puis, dans un texte devant servir de préface à une anthologie du *Sensacionismo*, Pessoa présente la génération d'*Orpheu* en ces termes : "Fernando Pessoa et Mário de Sá-Carneiro sont plus proches des symbolistes. Álvaro

¹³⁷ *Orpheu* 1, op.cit., p.6 : "Bem representativos da sua estrutura, os que a formam em ORPHEU, concorrerão a dentro do mesmo nível de competências para o mesmo ritmo, em elevação, unidade e discreção, de onde dependerá a harmonia estética que será o typo da sua especialidade". Cf annexe p.120-121.

¹³⁸ F. Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op.cit., p.73 : "não havia chefes nem mestres (...). Tanto eu como Sá-Carneiro éramos individualistas absolutos".

de Campos et Almada Negreiros ont plus de parenté avec la moderne manière de sentir et d'écrire. Les autres sont intermédiaires"¹³⁹.

Ceci illustre parfaitement les propos précédents sur la distinction entre modernité et avant-garde. Il en est de même lorsque Pessoa écrit : "Orpheu est la somme et la synthèse de tous les mouvements littéraires modernes"¹⁴⁰. D'ailleurs, cette idée de synthèse fait partie, selon G. R. Lind, des trois bases fondamentales du *Sensacionismo*, avec celles du cosmopolitisme et de l'universalisme. L'idée de synthèse est par ailleurs illustrée par l'ouverture de la revue à divers courants littéraires, symbolisée par la danse des "-ismes" ; mais également à divers genres littéraires comme le théâtre ou la nouvelle, ou bien encore à différents modes d'expressions artistiques avec la publication des hors-texte et la collaboration de peintres. Quant à l'idée de cosmopolitisme, elle a déjà été observée dans la première partie de cette étude comme l'une des raisons de la création d'*Orpheu*. Pour Pessoa, l'objectif de la revue est de "créer un art cosmopolite dans le temps et l'espace" car "l'art véritablement moderne doit être dénationalisé au maximum — accumuler en son sein toutes les parties du monde (...). Et, cette fusion faite spontanément, il en résultera un art-tout-les-arts"¹⁴¹. Ceci rejoint l'idée de synthèse, et de "tout sentir de toutes les façons" exprimé par A. de Campos¹⁴². En outre, ce désir de cosmopolitisme avait un objectif social et politique que Pessoa décrit en ces termes :

Le mouvement saudosiste devait précéder le mouvement de synthèse final. Les saudosistes représentent la création effective d'une Weltanschauung portugaise; le mouvement sera accompli quand cette Weltanschauung, une fois atteinte et définie, entrera en activité européenne par le contact avec des cultures étrangères. C'est la tâche que s'est donné le Sensacionismo, et ses artistes ont déjà fait

¹³⁹ F. Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op.cit., p.82 : "Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro estão mais próximos dos simbolistas. Álvaro de Campos e Almada Negreiros são mais afins da moderna maneira de sentir e de escrever. Os outros são intermédios".

¹⁴⁰ Ibid., p.86 : "O Orpheu é a soma e a síntese de todos os movimentos literários modernos".

¹⁴¹ Ibid., p.67 : "Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço (...). Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada — acumular dentro de si todas as partes do mundo (...). E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes".

¹⁴² F. Pessoa, *Pág. Int. e de Auto-Int.*, op.cit., p.124 : "sentir tudo de todas as maneiras".

*beaucoup (...). Nous sommes des Portugais qui écrivent pour l'Europe, pour l'ensemble de la civilisation; nous ne sommes rien encore, mais même ce que nous faisons maintenant sera un jour universellement connu et reconnu*¹⁴³.

Ceci rejoint également l'idée d'universalité que Pessoa souhaite atteindre par le biais du *Sensacionismo*. Car, selon lui, cette esthétique doit "pour transmettre ce que nous sentons, et c'est cela que nous cherchons à faire dans l'art (...), décomposer la sensation, en rejetant ce qui est purement personnel, et en profitant de ce qui, sans perte d'individualité, est toutefois susceptible de généralité"¹⁴⁴.

Par conséquent, c'est sur ces trois bases fondamentales que semble se reposer l'essence même d'*Orpheu* voulue par Pessoa. En effet, elle regroupe en son sein à la fois la modernité baudelairienne refusant de privilégier le moderne ou l'ancien, la modernité symboliste exprimant l'inadéquation au monde moderne par le retrait, la "modernité anti-moderniste" des décadentistes, mais également l'avant-garde qui opte pour un choix délibéré du moderne et pour une valorisation systématique de l'innovation. C'est donc cet aspect hétéroclite qui exprime la tonalité *sensacionista* de la revue, symbole d'une poétique de la rupture accueillant toutefois la tradition, dans la perspective d'une régénération culturelle portugaise.

Cependant, malgré les conseils insistants de Pessoa pour que ses camarades utilisent le procédé hétéronymique, malgré le projet d'une anthologie *sensacionista* évoquée précédemment, Pessoa finit par avouer :

Le Sensacionismo n'a que trois poètes et un précurseur inconscient. Cesário Verde l'a esquissé, sans le vouloir. Alberto Caeiro, le maître glorieux (...) l'a fondé. Le Dr Ricardo Reis l'a rendu logiquement néoclassique. L'étrange et intense poète qu'est Álvaro de Campos le modernise, le

¹⁴³ *Œuvres de Fernando Pessoa, tome VIII, Le Violon Enchanté*, publiées sous la dir. de R. Bréchon et E. Prado Coelho, éd. Christian Bourgeois, 1992, traduction de O. Amiel, D. Goy-Blanquet et P. Quillier, p.381.

¹⁴⁴ F. Pessoa, *Pág. de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, op.cit., p. 70 : "Para transmitir a outrem o que sentimos, e é isso que na arte buscamos fazer, temos que decompor a sensação, rejeitando nela o que é puramente pessoa, aproveitando nela o que, sem deixar de ser individual, é todavia susceptível de generalidade".

*paroxyse (...). Ces quatre, ces trois noms sont tout le mouvement. Mais ces trois noms valent toute une époque littéraire*¹⁴⁵.

De fait, il manque à la revue un manifeste *sensacionista* pour peut-être parvenir à convaincre ses collaborateurs de la suivre dans cette voie esthétique. Par ailleurs, l'absence de choix dans l'orientation esthétique de la revue s'exprime par l'échec ainsi que par la tonalité nettement *paulista*, et donc moins avant-gardiste, du troisième numéro d'*Orpheu*. Alors que Pessoa ne désire pas choisir, mais mettre en pratique tous les types d'écriture, les autres collaborateurs ont refusé de suivre cet "unanimité" esthétique, à leurs yeux inapproprié. Et cela, aussi bien pour les défenseurs d'une continuité de la modernité que pour ceux proposant la rupture avant-gardiste, ce qui a sans doute divisé définitivement les collaborateurs d'*Orpheu*.

En conclusion, la notion d'avant-garde ne peut donc à elle seule définir le *Modernismo*, ou, plus précisément pour *Orpheu*, le *Sensacionismo*. En effet, il s'agit pour la revue d'exprimer tout les modes d'expression artistique, dans une perspective de régénération et non de rupture. D'ailleurs, cette absence de choix entre la rupture et la tradition n'a-t-elle pas été une raison supplémentaire de l'échec d'*Orpheu* ? Dès lors, il s'agit maintenant de voir comment apparaît cette absence de choix due à une volonté de synthèse, dont il a été question ici, à travers un exemple, l'écriture du mythe.

¹⁴⁵ F. Pessoa, *Pág. Int. e de Auto-Int.*, op.cit, p.168-169 : "Tem só 3 poetas e tem um precursor inconsciente. Esboçou-o levemente, sem querer, Cesário Verde. Fundou-o Alberto Caeiro, o mestre glorioso (...). Tornou-o, logicamente, neoclássico o Dr. Ricardo Reis. Moderniza-o, paroxiza-o (...) o estranho e intenso poeta que é Álvaro de Campos. Estes quatro — estes três nomes são todo o movimento. Mas estes três nomes valem toda uma época literária".

III — Le mythe : entre modernité et avant-garde

Selon Lévi-Strauss, "il n'existe pas de terme véritable à l'analyse mythique, pas d'unité secrète (...). Les thèmes se dédoublent à l'infini (...). Par conséquent, l'unité du mythe n'est que tendancielle et projective, elle ne reflète jamais un état ou un moment du mythe"¹⁴⁶. Ceci rejoint l'image mallarméenne du poète tissant à l'infini sur un même mythe, un même canevas, des variétés de langages et de paroles différentes. Cette broderie est évoquée dans ce quatrain de Sá-Carneiro, extrait de "Sete Canções de Declínio", publié dans *Orpheu 3* :

*Vague légende facettée
D'imprévu et de mirages —
Un grand livre d'images,
Une nappe brodée...¹⁴⁷*

Il n'est pas question ici d'étudier le mythe en soi, mais d'analyser comment les idées de synthèse et d'universalité, abordées précédemment, entre une écriture de la modernité plus traditionnelle et une écriture plus avant-gardiste, se lisent à travers la représentation de certains mythes, dans *Orpheu*.

Evidemment, le premier mythe pouvant illustrer cette recherche de synthèse est celui d'Orphée. Il est tout d'abord réactualisé de manière traditionnelle, ce qui est visible par certains traits caractéristiques du Symbolisme-décadentisme, comme l'utilisation lexicale du "ph" dans le titre et l'illustration de J. Pacheco. En dehors de ceux-ci, la revue revendique également un caractère mystique et initiatique du travail poétique comme forme de

¹⁴⁶ Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques I, Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p.13.

¹⁴⁷ *Orpheu 3*, op.cit., p.169 : "Vaga lenda facetada/ A imprevisto e miragens —/ Um grande livro de imagens,/ Uma toalha bordada...".

connaissance, lié à l'idée de religion orphique ainsi qu'au symbolisme français. En effet, Mallarmé concevait le livre unique comme une explication orphique du monde ; et la poésie comme un mystère accessible à de rares individualités. Or, ce sont des termes que l'on retrouve dans l'introduction écrite par Montalvôr, cadrant donc tout à fait avec cette idée du mythe d'Orphée. Le Décadentisme est aussi présent dans la revue avec évidemment la symbolique d'Orphée-musicien que l'on peut associer au célèbre vers de Verlaine, "De la musique avant toute chose (...)" extrait du poème intitulé "Art poétique"¹⁴⁸. De même, le premier poème d'*Orpheu I* intitulé "Taciturno", écrit par Sá-Carneiro, semble faire référence à ce second célèbre vers de Verlaine, " Je suis l'Empire à la fin de la décadence", extrait du poème "Langueur"¹⁴⁹, notamment lorsque Sá-Carneiro écrit : "Il y a de pourpres fins d'Empire en mon renoncement"¹⁵⁰. L'héritage symboliste-décadentiste est également visible à travers un certain nombre de traits poétiques. Par exemple, dans les récurrences lexicales évoquées précédemment, en plus des mots relevant d'un chromatisme commun comme le roux ou le pourpre ; ou encore certains thèmes communs comme l'évasion par le songe, les drogues ou l'incapacité de posséder.

Cependant, il existe des traits proprement modernistes et novateurs dans la représentation de ce mythe. Par exemple, sur un plan supérieur, Orphée représenterait la poursuite d'un idéal transcendant, qui n'est jamais atteint par celui qui n'a pas radicalement et effectivement renoncé à sa propre vanité et à la multiplicité des désirs. Il symboliserait donc le manque de force d'âme car il ne parvient pas à échapper à la contradiction de ses aspirations au sublime et à la banalité, au divin et à Eurydice : il meurt déchiqueté par les Bacchantes de n'avoir pas eu le courage de choisir. Or, ceci illustre bien les poétiques modernistes du paradoxe et de la fragmentation évoquées plus haut. En effet, les différents

¹⁴⁸ Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y.G. Le Dantec, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1962, p.326. Poème extrait du recueil *Jadis et Naguère*.

¹⁴⁹ Ibid., p.370. Extrait du même recueil.

¹⁵⁰ *Orpheu I*, op.cit., p.9 : "Ha rôxos fins de Imperio en meu renunciar".

poèmes de la revue traitent à la fois du sublime et du quotidien avec une impossibilité de sortir des paradoxes. D'un côté, Sá-Carneiro écrit sans cesse sur cette dualité par divers procédés aboutissant à une impasse et au suicide ; de l'autre, Pessoa utilise l'hétéronymie comme solution à l'impossibilité de choisir et comme possible synthèse des paradoxes. Ceci rejoint également l'idée orphique d'harmonie, aussi bien religieuse que poétique. En effet, selon Valéry, Orphée symbolise le travail poétique car il organise par la parole et par le chant l'univers entier, selon des lois harmonieuses, à l'aide de sa lyre. Or, le *Sensacionismo* avait pour but de "tout sentir de toutes les manières" afin d'atteindre une unité et de bâtir un univers. De plus, comme il a été dit précédemment, l'harmonie est également illustrée par la réunion de différents courants littéraires et formes d'arts.

Pour finir, le mythe d'Orphée évoque aussi l'idée de quête et d'exploit maritime, ce qui rejoint l'aspect singulièrement mythique des découvertes maritimes portugaises. C'est ici que l'avant-gardisme démystificateur s'exprime le plus, surtout à travers A de Campos. En effet, dans le poème "Ode Marítima", il démystifie le mythe maritime en décrivant l'aspect quotidien et cruel des aventures maritimes à côté du sublime et du rêve. D'ailleurs, le poème "Opiário" évoque clairement cette démystification avec les vers suivant :

*J'appartiens à un genre de portugais
Qui après que l'Inde ait été découverte
Restèrent sans travail (...)¹⁵¹.*

Malgré tout, poétique du paradoxe et synthèse obligent, ce procédé est contrebalancé par la pièce de théâtre intitulée "O Marinheiro" de Pessoa, avec une éloge symboliste de la patrie lointaine ; mais aussi par de nombreuses autres productions de Pessoa axées sur le mythe maritime portugais.

¹⁵¹ *Orpheu I*, op.cit., p.74 : "Pertengo a um genero de portugueses/ Que depois de estar a India descoberta/ Ficaram sem trabalho (...)".

D'autres mythes apparaissent également dans la revue, étayant l'idée de synthèse. C'est tout d'abord le cas des mythes de Narcisse et d'Icare, largement étudiés dans la poésie de Sá-Carneiro qui les fusionne de façon originale dans ses écrits. Toute sa production poétique s'en nourrit pour exprimer la fragmentation, la dispersion de l'individu que son expression avant-gardiste a radicalisée. Sá-Carneiro y exprime la dissociation vécue entre le "je", banal et vulgaire, et "un autre" qui serait le "je" idéalisé, les deux étant impossibles à réunir. Face à cette impossibilité, différentes issues sont énoncées par le poète, comme dans ce quatrain du poème "Serradura" :

*Cela ne peut être ainsi...
Mais comment trouver un remède ?
— Pour mettre fin à cet intermède
J'ai imaginé de sombrer dans la folie¹⁵².*

D'ailleurs, la radicalité de l'expression de ce dédoublement a fait violemment réagir les critiques contemporains, avec en particulier le poème intitulé "7", inclus dans le premier numéro, déjà retranscrit précédemment¹⁵³. Pour Sá-Carneiro, le seul moyen d'échapper à la réalité est l'élévation, l'envol à l'image d'Icare, envol qui, comme pour ce dernier, se termine inexorablement par la chute. Elle est exprimée par le poète de manière cynique et pathétique dans ses derniers poèmes, et notamment dans cet extrait de "Sete Canções do Declínio" :

*Mon enthousiasme d'or et de lune
Devait finir par déborder...
— Mon Âme est tombée au milieu de la rue,
Et je ne puis aller la ramasser!¹⁵⁴*

¹⁵² *Orpheu 3*, p.175 : "Isto assim não pode ser.../ Mas como achar um remedio ?/ — Pra acabar este intermedio/ Lembrei-me de endoidecer".

¹⁵³ Poème retranscrit et traduit dans ce mémoire, p.49.

¹⁵⁴ *Orpheu 3*, op. cit., p.172 : "Meu alvoroço d'oiro e de lua/ Tinha por fim que transbordar.../ — Caiu-me a Alma ao meio da rua,/ E não a posso ir apanhar!"

De plus, cette fusion des mythes s'accompagnent également d'une synthèse des styles où se mêlent le symbolisme-décadentisme aux procédés littéraires *paulistas*, *interseccionistas*, et même futuristes, avec notamment cet extrait du poème "Apoteose" :

Je me lève...
— *Défaite !*
Au fond, dans un plus grand excès, il y a des miroirs qui reflètent
Tout ce qui vibre dans l'Air :
Encore plus beau à travers eux,
Les traits plus subtils encore...
— *Ô songe débridé, ô clair de lune erroné,*
Jamais en mes vers je ne pourrai chanter
Ma soif ardente, jusqu'à l'ivresse et l'Or,
De cette inaccessible Beauté,
Cette pure Beauté !

Je déboule de moi-même par un escalier
En me tordant les mains,
Je m'oublie totalement de l'idée que j'étais en train de me les vernir...
Et, grinçant des dents, les yeux révulsés,
Sans chapeau, comme un possédé:
Je me décide!
*Je cours alors dans la rue en petits bonds et en cris*¹⁵⁵.

Les mythes de Narcisse et d'Icare sont aussi utilisés dans la revue par deux autres poètes, mais cette fois-ci de façon isolée et plus traditionnelle. Le premier est R. de Carvalho avec les poèmes "O Elogio dos Repuxos", évoquant le complexe d'Icare, puis "Reflexos" pour le mythe de Narcisse, tout deux ayant très nettement une tonalité poétique symboliste, et insérés dans le premier numéro de la revue. Le deuxième poète est L. de Montalvôr, avec le

¹⁵⁵ *Orpheu* 2, op.cit., p.106-107 : "Levanto-me.../ — Derrota !/ Ao fundo, em maior excesso, ha espelhos que reflectem/ Tudo quanto oscila pelo Ar:/ Mais belo através dêles,/ A mais subtil destaque.../ — O' sonho desprendido, ó luar errado,/ Nunca em meus versos poderei cantar,/ Como anseara, até ao espasmo e ao Oiro,/ Toda essa Beleza inatingível,/ Essa Beleza pura !// Rólo de mim por uma escada abaixo.../ Minhas mãos aperreio,/ Esqueço-me de todo da ideia de que as pintava.../ E os dentes a ranger, os olhos desviados,/ Sem chapéu, como um possesso:/ Decido-me !/ Corro então para a rua aos pinotes e aos gritos".

poème "Narciso" inséré dans *Orpheu 2*. Malgré une timide transgression de la logique du mythe, où le "je" face au courant ne voit plus son propre reflet mais où, au contraire, c'est lui qui devient une image du courant qu'il voit, le poème reste encore une simple figure de style symboliste avec des allusions à Mallarmé et des citations d'E. de Castro.

Deux autres textes s'opposent également sur un même fond mythique pour une même perspective de synthèse au sein de la revue. Le premier est celui d'Augusto Ferreira Gomes intitulé "Por esse Crepúsculo a Morte de um Fauno", et publié dans *Orpheu 3*. Il y aborde le mythe du Faune, identifié aussi à celui de Pan, de manière encore très traditionnelle en évoquant notamment la mort de Pan comme symbole de la mort du paganisme, thème souvent traité par les Symbolistes-décadentistes. S'y ajoutent un lexique, des images, des thèmes faisant aussi clairement référence à ces deux courants littéraires. Et ce, malgré une forme poétique alors originale, le poème en prose ; malgré aussi un procédé original, qu'il serait sans doute possible de relier au concept d'*ekphrâsis*, annoncé en incipit du poème par la phrase suivante : "Description d'une frise en malachite et or, trouvée dans les ruines de la maison de Caius Syrus, à Pompéi."¹⁵⁶

Quant au second texte, "Sèvres Partido" d'Almada Negreiros, il va plus loin que le précédent. En effet, il s'agit également d'un poème en prose reposant sur le concept d'*ekphrâsis* puisque, comme l'indique le titre, le support du récit est une illustration bucolique d'une porcelaine de Sèvres brisée. Le texte s'appuie à la fois sur la légende du berger Daphnis qui passe pour l'inventeur de la poésie bucolique, sur les pastorales de Daphnis et Chloé dont le ballet créé par Ravel avait été représenté, en 1912, à Paris par la compagnie des ballets russes, mais aussi sur des références au mythe du Faune. Almada Negreiros procède donc à une fusion de différentes fictions dans une perspective parodique propre aux avant-gardes, dont le dialogue intertextuel est tendu entre une volonté de distanciation et un imaginaire de la

¹⁵⁶ *Orpheu 3*, op.cit., p.191 : "Descrição de um frizo a malachite e oiro, encontrado nas ruínas da casa de Caius Syrus, em Pompeia".

re-fondation. D'autant plus que la parodie a non seulement une "visée polémique et oppositionnelle mais figure aussi une nouvelle humanité" dans une pratique paradoxale de l'écriture, comme l'écrit D. Sangsue¹⁵⁷.

Pour finir, un dernier mythe apparaît en filigrane de la revue : celui des Danaïdes. Symbole de l'absurde, ce mythe rejoint aussi l'aspect désacralisant de l'avant-garde, avec ses tournures ironiques fondées sur la dérision de soi-même et du monde. D'ailleurs, dans une lettre adressée à J. Pacheco, Pessoa, sous la plume d'A. de Campos, écrit la phrase suivante : "Le reste c'est le mythe des Danaïdes, ou un quelconque autre mythe — car tout le mythe est celui des Danaïdes, et toute pensée (...) remplit éternellement un tonneau éternellement vide"¹⁵⁸.

Le thème de l'absurdité apparaît de façon flagrante dans le poème d C. Pacheco, personnage littéraire de Pessoa, intitulé "Para Além Doutro Oceano" et inséré dans le dernier numéro de la revue, mais aussi dans ces vers d'A. de Campos extrait du poème "Ode Triunfal":

*Dans la noria du potager de ma maison
L'âne tourne en rond, tourne en rond,
Et le mystère du monde est de cette taille là¹⁵⁹.*

Un sens de l'absurde frisant le cynisme cruel, comme dans ces vers tirés du même poème :

*La merveilleuse beauté des corruptions politiques,
Délicieux scandales financiers et diplomatiques,*

¹⁵⁷ Daniel Sangsue, *La Parodie*, Hachette, Paris, 1994, p.75.

¹⁵⁸ F. Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op.cit., p.239 : "O resto é o mito das Danaides, ou outro qualquer mito — porque todo o mito é o das Danaides, e todo o pensamento (...) enche eternamente um tonel eternamente vazio".

¹⁵⁹ *Orpheu I*, op.cit., p.81 : "Na nora do quintal da minha casa/ O burro anda á roda, anda á roda,/ É o mistério do mundo é do tamanho disto".

*Agressions politiques dans les rues,
Et de temps en temps la comète d'un régicide
Qui illumine de Prodige et de Fanfare les cieux
Usuels et lucides de la Civilisation quotidienne !¹⁶⁰*

Ce thème se retrouve aussi chez d'autres auteurs combiné à une autodérision grinçante, comme sous la plume de Sá-Carneiro, dans le poème "Cinco Horas" inclut dans le troisième numéro, avec le quatrain suivant :

*(Quelle histoire d'Or si belle
Dans ma vie avorta :
Je fus le héros d'une nouvelle
Qu'aucun auteur n'employa...)¹⁶¹*

En somme, la manière dont est abordé le mythe par la revue semble aller dans le sens d'une synthèse, avec à la fois des représentations du mythe traditionnelles, avant-gardistes ou combinant les deux pratiques d'écritures. D'autres mythes auraient pu servir d'exemples, comme ceux de Dédale, de Babel, par les expérimentations diverses sur le langage visant à trouver l'universalité et la primitivité du langage. Il en est de même de celui de la civilisation moderne où, pour reprendre les mots de Barthes, "l'automobile est l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques : je veux dire une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier"¹⁶². Puis, pour finir, nous trouvons de nombreuses références à Dieu dont certaines font écho à l'idée contemporaine de sa mort, tout en remplaçant l'artiste, démiurge de son œuvre, au centre de la création.

¹⁶⁰ *Orpheu 1*, op.cit., p.79 : "A maravilhosa belesa das corrupções políticas,/ Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,/ Agressões políticas nas ruas,/ E de vez em quando o comêta dum regicídio/ Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus/ Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana !"

¹⁶¹ *Orpheu 3*, op.cit., p.174 : "(Que história d'Oiro tão bela/ Na minha vida abortou:/ Eu fui heroi de novela/ Que autor nenhum empregou...)".

¹⁶² Roland Barthes, *Mythologies*, éd. Du Seuil, coll. Essais, 1970, p.140.

De fait, la place donnée au mythe semble si importante dans *Orpheu* qu'il serait légitime de se poser une question déjà étudiée par W. Asholt sur "l'avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire ?"¹⁶³. Ce dernier a constaté comme caractéristiques communes des avant-gardes la destruction et la démystification des mythes en soulignant que, par cet acte, elles risquaient à leur tour d'en devenir un. Ce risque est aussi dû, selon lui, à une récupération rapide des avant-gardes par les institutions littéraires aboutissant au "mythe artificiel" de R. Barthes. Ainsi, le mythe avant-gardiste "existe et continue à exister comme un spectre, un fantôme qui hante les écrivains et les artistes"¹⁶⁴. Il nous semble que cette idée de spectre peut être mise en parallèle avec la renommée actuelle de la revue *Orpheu*, au titre mythique, devenue à son tour un mythe de la littérature, ceci grâce, par exemple, à "l'unanimité" violente des critiques à son encontre, transformant en quelque sorte la revue en un martyr littéraire. Ceci reflète aussi l'incommunicabilité entre les artistes et le public de l'époque, à l'image du silence entourant C. Verde, C. Pessanha, de la marginalisation de Pessoa, ou encore de l'enfermement littéraire et réel d'Ângelo de Lima ou R. Leal, transformant également ces auteurs en êtres incompris. Enfin, le mythe s'est certainement nourri de la confusion croissante entre la vie des auteurs et leurs œuvres ; d'autant plus que planait sur chacun d'eux l'idée de mort et en particulier de suicide. En 1908, Unanimo y voyait un acte de passion et de bravoure sublime, et W. Benjamin le présentait comme le symbole de la condition moderne de l'homme. Or, Sá-Carneiro se suicide à Paris le 26 avril 1916, et S. R. Pintor en 1918. Quant à L. de Montalvôr, son accident de voiture en 1947 est encore perçu par certains comme un suicide. Il y a donc une aura de mort mais aussi de folie qui entoure la revue, sans doute propice à son devenir mythique.

Selon J. Bessière, le mythe est un signe de l'archéologie caractérisé, entre autres, par la notion d'anachronisme. Lorsque la reprise du mythe est une simple réactualisation

¹⁶³ Wolfgang Asholt, "L'avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire ?", in *Les mythes des avant-gardes*, études réunies par V. Léonard-Roques et J-C. Valtat, op.cit.

¹⁶⁴ Ibid., p.27.

symbolique, il s'offre comme une "fiction" renouvelée. Mais l'usage délibéré de l'anachronisme peut être perçu comme une caractéristique du modernisme, qui nie la réactualisation du mythe tout en l'utilisant. Ceci rejoint, par exemple, le procédé *interseccionista* de l'un des poèmes de "Chuva Oblíqua", dans lequel se croisent le présent et le passé du mythe de Sphinx, à l'image de l'extrait suivant :

*Le Grand Sphinx d'Egypte rêve à l'intérieur de ce papier...
J'écris — et il m'apparaît à travers mes mains transparentes
Et au coin du papier s'érigent les pyramides...*

*J'écris — je me trouble de voir le bec de ma plume
Être le profil du roi Cheops...
Soudain je m'arrête...
Tout s'est assombri... Je tombe dans un abîme fait de temps...
Je suis enterré sous les pyramides en train d'écrire des vers à la lumière claire de cette lampe
Et tout l'Egypte m'écrase de sa hauteur à travers les traits que je fais avec la plume...¹⁶⁵*

Ainsi, les récits offrent une pluralité d'histoires autorisant toutes citations, sans hiérarchie, des témoins du temps où se mêlent le passé et le présent. D'ailleurs, Pessoa écrit : "l'histoire et le temps sont ce qui se lit comme en un spectacle, dès lors que l'écriture, qui est l'écriture actuelle d'un poète actuel, est à la fois l'écriture présente et l'actualisation de plusieurs temps"¹⁶⁶.

Par conséquent, la représentation du temps et de l'histoire au sein de la revue, comme ici le mythe, semble s'offrir au lecteur comme un spectacle. Après avoir illustré le fait que la représentation du mythe dans *Orpheu* rejoignait les notions de synthèse et d'universalité, puis

¹⁶⁵ *Orpheu* 2, op.cit., p.162 : "A Grande Esphyngue do Egypto sonha por este papel dentro.../ Escrevo — e ella aparece-me atravez da minha mão transparente/ E ao canto do papel erguem-se as pyramides...// Escrevo — perturbo-me de vêr o bico da minha penna/ Ser o perfil do rei Cheops.../ De repente paro.../ Escureceu tudo... Caio por um abysmo feito de tempo.../ Estou soterrado sob as pyramides a escrever versos á luz clara d'este candieiro/ E todo o Egypto me esmaga de alto atravez dos traços que faço com a penna..."

¹⁶⁶ Cité par Jean Bessière, in "Mythe, anachronisme, modernisme", in *Les mythes des avant-gardes*, études réunies par V. Léonard-Roques et J-C. Valtat, op.cit., p.38.

avoir émis l'idée que la revue est devenue à son tour un mythe, il s'agit maintenant d'analyser la notion de spectacle en fonction de l'importance du théâtre pour cette génération, mais également en fonction de la mise en scène au sein d'*Orpheu* d'une figure et d'un thème littéraire : la femme et la folie.

3° partie

Orpheu: une revue-spectacle

Orpheu semble offrir la vie en spectacle par diverses mises en scènes et procédés littéraires ; car, comme l'affirme Pessoa, il est lui-même "la scène unique où passent divers auteurs représentant diverses pièces (...)"¹⁶⁷ du théâtre qu'est la vie. Alors que vers 1913 le théâtre symboliste est déjà en France écarté, A. de Campos écrit à propos du drame statique "O Marinheiro", publié dans *Orpheu 1* : "rien de plus lointain n'existe en littérature. En comparaison, la meilleure nébulosité et subtilité de Maeterlinck devient grossière et charnelle"¹⁶⁸. De fait, le théâtre occupait une place importante dans la vie culturelle portugaise, et plus particulièrement ici pour la génération d'*Orpheu*. Ceci a d'ailleurs amené T. Rita Lopes à conclure que l'œuvre de Pessoa ne pouvait être interprété que dans le cadre d'une poésie dramatique¹⁶⁹.

Par conséquent, il s'agit d'aborder ici la place occupée par la notion de spectacle en fonction de l'importance donnée au théâtre et à ses procédés, mais également en fonction de certaines images, par exemple celle du saltimbanque. Puis nous décrirons de quelles manières sont mis en scène le thème de la folie et la figure de la femme au sein de la revue.

I – Théâtre et spectacle dans *Orpheu*

- **L'importance du théâtre**

L'idée que la vie soit un spectacle, une pièce de théâtre est très présente dans les productions de la revue ; d'ailleurs, voici comment Sá-Carneiro formule cette idée dans ce quatrain extrait du poème "Sete Canções de Declínio", figurant dans *Orpheu 3* :

¹⁶⁷ F. Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op.cit., p.180 : "Sou a cena única onde passam vários autores representando várias peças".

¹⁶⁸ Ibid., p.82 : "Nada de mais remoto existe em literatura. A melhor nebulosidade e subtileza de Maeterlinck é grosseira e carnal em comparação".

¹⁶⁹ T. Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste, héritage et création*, op.cit , p.113-114.

— *En un programme de théâtre*
Se succède ma vie
Escalier d'or descendu
*En bonds, quatre à quatre !...*¹⁷⁰

De plus, comme l'a si justement souligné T. Rita Lopes, le théâtre occupe une place particulière parmi les collaborateurs d'*Orpheu*. Déjà, en 1913, Pessoa, Sá-Carneiro et Almada Negreiros avaient collaboré à la revue *Teatro*, dirigée par Boavida Portugal ; avec, pour objectif, de "détruire" tout ce qui représentait le théâtre conventionnel. Il s'agit donc maintenant d'analyser la place qu'occupe le théâtre chez ces trois auteurs au regard de la revue *Orpheu*.

Tout d'abord, Sá-Carneiro, dès l'âge de quinze ans, avait écrit son premier drame en un acte intitulé *O Vencido*, puis trois autres pièces : *Irmãos*, *Alma*, et *Amizade* publiée en 1912. Il a également joué dans deux pièces en tant que membre d'une troupe théâtrale d'amateurs portant le nom de "Teatro Livre". Toutefois, ces créations théâtrales restent encore très traditionnelles dans leur écriture, et il faut attendre la publication d'un article intitulé "O Teatro-Arte", dans la revue *O Rebate* en 1913, pour que Sá-Carneiro manifeste sa passion et sa vision nouvelle du théâtre et, plus particulièrement, de la dramaturgie¹⁷¹. Selon cet article, le "véritable théâtre-Art" est "un art plastique" dont la matière première est le mot, et qui se construit sur une architecture extérieure, le corps ou "charpente", puis une architecture intérieure, l'âme telle "une grande ombre qui se sent et que l'on ne voit pas". Ceci, lui permet alors de conclure son raisonnement en ces termes :

¹⁷⁰ *Orpheu* 3, op.cit., p.168 : " — Num programa de teatro/ suceda-se a minha vida/ Escada de Oiro descida/ Aos pinotes, quatro a quatro!....".

¹⁷¹ Cf annexe III, p.V-VI.

Pour faire de la poésie, il n'est pas nécessaire d'écrire en vers. Et bien : pour faire un drame, il n'est pas nécessaire d'écrire en dialogue — ni même d'écrire.

Madame Bovary et Primo Basílio (...) sont des œuvres dramatiques légitimes. Leur art est pleinement plastique.

Toutefois, ce n'est pas tout :

*La Victoire de Samothrace et la Cathédrale Notre-Dame de Paris sont des œuvres dramatiques, et des plus grandes, des plus grandioses, des plus pures.*¹⁷²

Par conséquent, Sá-Carneiro poursuit l'idéal symboliste d'un théâtre sans action et pouvant se retrouver dans les autres genres littéraires, tout en y ajoutant les arts de l'architecture et de la sculpture. Ceci illustre tout à fait la rupture entre ses productions théâtrales de jeunesse et les œuvres réalisées par la suite, où les personnages sont remplacés par des êtres évoluant dans le décor du conte ou du poème. D'ailleurs, ce procédé dramaturgique est utilisé dans les poèmes publiés dans *Orpheu*, à travers une poétique du dédoublement mettant en scène un "Moi" et un "Autre" de moi-même. Selon T. Rita Lopes, ce procédé évolue dans la création de Sá-Carneiro. Avec une première phase, présente dans les deux premiers numéros de la revue jusqu'à "Elegia", dans laquelle il décrit sa quête de l'"Autre" au milieu d'un décor théâtral symboliste : "Je me parcours en salons sans fenêtres ni portes, longues salles du trône aux épaisses densités"¹⁷³. Puis, apparaît une seconde phase dans ses poèmes, que T. Rita Lopes appelle "intermèdes pré-dramatiques"¹⁷⁴, dans laquelle les décors deviennent maussades et réels et les poèmes plus actifs dans un dialogue qui s'instaure parfois entre le "Moi" et cet "Autre". Toutefois, les productions poétiques de Sá-Carneiro n'ont pas atteint la même dimension dramaturgique que celle de Pessoa. En outre, ce goût pour le théâtre est aussi perceptible dans l'utilisation de nombreux termes liés à ce genre, aussi

¹⁷² Article publié dans *O Rebate* le 28 novembre 1913, in N. Júdice, *A Era do Orpheu*, op.cit., p 31-32 : " Para se fazer poesia não é preciso escrever em verso. Pois bem: para escrever drama não é preciso escrever em diálogo — **nem sequer escrever.**/ *A Madame Bovary* e o *Primo Basílio* (...) são legítimas obras dramáticas. **A sua arte é plenamente plástica.**/ Não é tudo, porém:/ Obras dramáticas, e das maiores, das mais grandiosas, das mais puras, são a *Vitória de Samotrácia* e a *Catedral de Nossa Senhora de Paris*". Cf annexe p.122-23.

¹⁷³ *Orpheu I*, op. cit., p.9 : "Percorro-me em salões sem janelas nem portas,/ Longas salas de trôno a espessas densidades".

¹⁷⁴ T. Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste, héritage et création*, op.cit., p.99.

bien dans ses créations littéraires que dans ses correspondances. Un autre fait intéressant dans l'article cité plus haut est l'éloge fait aux revues de Music-Hall faisant inévitablement penser au manifeste, d'ailleurs intitulé *Le Music Hall*, de Marinetti, publié en 1913. Ceci rejoint une nouvelle fois l'idée de synthèse, évoquée précédemment, entre un art de la continuité et celui de la nouveauté par la rupture.

Un deuxième auteur peut également être présenté pour illustrer la relation entre le théâtre et la revue ; il s'agit d'Almada Negreiros. Tout d'abord, il ne percevait la création artistique que comme la synthèse de tous les arts. Ainsi, il était à la fois écrivain, chorégraphe, peintre, etc. ; car, selon lui, "tous les arts sont toutes les pièces de la même chose"¹⁷⁵. En outre, après sa collaboration à *Orpheu*, il a aussi écrit quelques pièces comme *Deseja-se mulher* en 1928, et *O Mito de Psique*. Déjà, dans le poème intitulé "A Cena do Ódio", inséré dans le troisième numéro de la revue, apparaît dans le titre un terme propre au théâtre, celui de "scène" annonçant le poème comme un long monologue théâtral. Ensuite, dans les poèmes en prose, intitulés "Frizos" et inclus dans le premier numéro de la revue, son écriture rejoint l'art pictural puisque la majorité d'entre eux semblent décrire des peintures ou de petites illustrations. Ceci, est d'ailleurs parfois exprimé de manière explicite, comme dans le poème "Sèvres Partido", ou bien encore dans le poème intitulé "A Taça de Chã" qui s'achève par cette phrase : "L'estampe de la soucoupe est identique"¹⁷⁶.

Mais, au-delà de cet univers pictural, les poèmes évoquent également des décors de théâtre où s'animent, dans un récit dynamique, un certain nombre de protagonistes issus du théâtre classique ou du monde du spectacle en général. Par exemple, "Mima Fataxa" fait référence aux spectacles de mimes, le poème "Ruinas" à la pièce de théâtre *Roméo et Juliette*, puis "Ciumes" et "A Sésta" à l'univers de la *Comedia dell'Arte* avec les personnages de Pierrot et de Colombine. Ce dernier exemple rejoint par ailleurs la mythologie du saltimbanque

¹⁷⁵ F. Almada Negreiros, *Obras completas*, Teatro, vol. VII, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p.13 : "Todas as artes são todas as peças da mesma coisa".

¹⁷⁶ *Orpheu I*, op.cit., p.59 : "A estampa do pires é igual".

développée artistiquement à la fin du XIX^e siècle, que D. Maingueneau définit comme une figure paratopique dans laquelle l'artiste se reconnaît, et qui s'appuie sur la dimension du masque et du spectacle¹⁷⁷. D'ailleurs, l'emblème de la génération d'*Orpheu* peint par Almada Negreiros est Arlequin, également personnage de sa pièce intitulée *Pierrot e Arlequim*, drame fondé sur l'idée que "chacun porte en soi un Pierrot et un Arlequin"¹⁷⁸. La dimension du masque ainsi que la référence à Pierrot apparaissent également dans le quatrain qui suit de Sá-Carneiro, extrait du poème "Elegia" :

*Je fus quelqu'un qui se trompa
Et trouva plus beau de s'être égaré...
Je maintiens le trône masqué
Où je me fis sacrer Pierrot*¹⁷⁹.

De plus, la mythologie du saltimbanque évoque aussi l'image du cirque avec ses clowns et ses acrobates. Ces images sont énoncées dans le poème du personnage littéraire de Pessoa-C. Pacheco intitulé "Para Além Doutro Oceano". Et voici ce qu'il écrit à leur sujet : "Les artistes de cirque sont supérieurs à moi/ Car ils savent faire des bonds et des sauts mortels à cheval/ Et font des sauts uniquement pour le plaisir."¹⁸⁰

- **Le drame en "personnes" chez Pessoa et les masques**

L'importante dimension donnée au masque peut également être reliée au procédé du *fingimento* utilisé par Pessoa, et dont il va maintenant être question. Il a par ailleurs exprimé

¹⁷⁷ D. Maingueneau, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, op.cit., p.101.

¹⁷⁸ Almada Negreiros, *Obras completas, Teatro*, op.cit., p.66 : "cada um tem em si um Pierrot e um Arlequim".

¹⁷⁹ *Orpheu 2*, op.cit., p.97 : "Eu fui alguém que se enganou/ E achou mais belo ter errado.../ Mantenho o trôno mascarado/ Aonde me sagrei Pierrot".

¹⁸⁰ *Orpheu 3*, op.cit., p.220 : "Os artistas de circo são superiores a mim/ Porque sabem fazer pinos e saltos mortais a cavalo/E dão saltos só por os dar".

ce procédé dans le célèbre poème "Autopsicografia"¹⁸¹. Il y définit le poète comme un *fingidor*, terme difficile à traduire mais rejoignant l'acte de feindre, de simuler à l'aide du masque, qui peut se traduire notamment par la pseudonymie, et surtout chez Pessoa par l'hétéronymie. Tout d'abord, comme l'a souligné T.Rita Lopes, Pessoa se définit lui-même comme un dramaturge caché "derrière les masques involontaires du poète, du raisonneur et autres"¹⁸². Il précise notamment cette idée dans une lettre datant du 11 décembre 1931 et adressée à Gaspar Simões, en ces termes :

Le point central de ma personnalité, en tant qu'artiste, c'est que je suis un poète dramatique; j'ai sans cesse, dans tout ce que j'écris, l'exaltation intime du poète et de la dépersonnalisation du dramaturge. Je m'envole autre — c'est tout (...). Il [le critique] sait que, en tant que poète, je sens ; que, en tant que poète dramatique, je sens en me détachant de moi-même ; que, en tant que dramaturge, je convertis automatiquement ce que je sens en une expression étrangère à ce que j'ai senti, en construisant dans l'émotion une personne inexistante qui la sentirait vraiment et qui ainsi sentirait, dérivées de moi, d'autres émotions que moi, celui qui n'est que moi, j'ai oublié de sentir¹⁸³.

Cette volonté d'être avant tout un dramaturge se traduit notamment par l'insertion du drame statique "O Marinheiro" dans le premier numéro de la revue. En outre, Pessoa a également écrit des fragments de plus de quinze autres pièces retrouvées dans sa fameuse "malle". Comme le drame intitulé *Fausto* sous la forme de trois volumes, mais aussi des inédits comme *Salomé*, *A Morte de um Príncipe*, et bien d'autres encore que T. Rita Lopes a relevés en détails¹⁸⁴. Toutefois, sa création dramatique la plus importante est celle qu'il intitule lui-même "Fictions d'interlude", mettant en scène ses différents hétéronymes dans le vaste théâtre qu'est l'œuvre de Pessoa. L'hétéronymie joue donc un rôle important dans l'art

¹⁸¹ T.Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le théâtre de l'être*, éd. La Différence, Paris, 1985, p.15. Traduction : "Le poète ne sait que feindre./ Il feint si complètement/ Qu'il va même jusqu'à feindre/ La vraie douleur qu'il ressent". Traduction de T. Rita Lopes.

¹⁸² F. Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*, ed. Inquérito, s.d., p.275 : "por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja".

¹⁸³ José Blanco, *Pessoa en personne*, lettres et documents choisis, traduction de S. Biberfeld, éd. La Différence, Paris, 1986, p.279.

¹⁸⁴ T.Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste, héritage et création*, op.cit, p.126-143.

dramatique qu'il recherche, et qu'il distingue tout d'abord de la pseudonymie par les termes suivants :

*L'œuvre pseudonyme est celle de l'auteur "en sa propre personne", moins la signature de son nom; l'œuvre hétéronyme est celle de l'auteur "hors de sa personne"; elle est celle d'une individualité totalement fabriquée par lui, comme le seraient les répliques d'un personnage issu d'une pièce de théâtre quelconque écrite de sa main*¹⁸⁵.

Ainsi, l'hétéronymie se présente comme un drame en "personnes", c'est-à-dire que les personnages remplacent les actes. Autrement dit, l'hétéronyme possède quelque chose de plus que le personnage de théâtre, "quelque chose qui fait de lui une personne dramatique, mais sans action"¹⁸⁶. Ou plus précisément, au lieu d'écrire des "drames en actes et en action", Pessoa souhaite créer des "drames en âmes"¹⁸⁷. Ceci peut sans doute également corroborer l'analyse de Ricœur constatant que "le rapport entre intrigue et personnage paraît alors s'inverser", dans un passage du drame en actions au drame en personnages dans lequel l'action serait subordonnée à ces derniers, moteur d'une identité narrative dynamique, à l'image de l'ipséité¹⁸⁸. Or, Pessoa a déjà, au sein d'*Orpheu*, commencé à mettre en scène ce drame, avec dans les deux numéros de la revue la collaboration de Pessoa mais aussi d'A. de Campos. Dans *Orpheu 1*, le drame symboliste de Pessoa fait face à ses textes hétéronymiques; lesquels à leur tour se divisent en deux textes distincts, le poème "Opiário" décadentiste faisant face à l'"Ode Triunfal" *sensacionista*. Ce qui symbolise la démultiplication à l'infini du procédé de la dépersonnalisation à l'intérieur d'un même hétéronyme, A. de Campos. Dans *Orpheu 2*, ce sont les poèmes *interseccionistas* de Pessoa qui cette fois-ci font face, comme un dialogue, à

¹⁸⁵ F. Pessoa, *Crítica, ensaios, artigos e entrevistas*, op.cit., p.404 : "A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora da sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu."

¹⁸⁶ José Gil, *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, éd. La Différence, Paris, 1988, p.208.

¹⁸⁷ F. Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op. cit., p.181 : "escrevendo, em vez de dramas em actos e acção, dramas em almas".

¹⁸⁸ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op.cit., p.167-177.

"Ode Marítima" de Campos-*sensacionista*. Cette mise en scène n'apparaît plus sous cette forme dans le dernier numéro de la revue, sans doute parce qu'il en manque certaines pages attribuées hypothétiquement à A. de Campos. Néanmoins, y apparaît le personnage littéraire de Pessoa, C. Pacheco, dont le texte laisserait entrevoir un entrelacement d'influences hétéronymiques. Autrement dit, certains critiques ont cru déceler des passages propres à A. Caeiro comme l'extrait qui suit :

*Un chef-d'œuvre n'est pas plus qu'une œuvre quelconque
Et une œuvre quelconque est donc un chef-d'œuvre
Si ce raisonnement est faux elle n'est pas fausse la volonté
Que j'ai qu'il soit en effet véritable
Et pour l'usage de ma pensée cela me suffit¹⁸⁹.*

Ou bien encore, des passages où la formulation fait également penser à A. de Campos, comme dans l'extrait qui suit : "Ma pensée travaille de nombreuses fois silencieusement/ Avec la même douceur qu'une machine graissée qui se meut sans faire de bruit."¹⁹⁰

Par conséquent, ce texte, d'ailleurs dédié à A. Caeiro, semble, sous la forme du pastiche, présenter un certain nombre d'hétéronymes au lecteur. Au-delà de la forme que prend la mise en scène du travail hétéronymique dans la revue, le procédé dramatique est également présent dans l'architecture de chaque texte. Par exemple, la pièce "O Marinheiro" peut, selon T.Rita Lopes, être aisément déconstruite sous la forme d'un poème où le dialogue formel aurait disparu. De même, les odes signées par A. de Campos peuvent être lues sous la forme d'un dialogue, traduisant la tension dramatique exprimée par "Lui" et un "Autre" que lui-même désire être. Par exemple, dans le poème "Ode Marítima", publié dans le deuxième numéro, le sujet est tiraillé entre l'envie d'être un pirate sanguinaire et la réalité de sa vie, ce

¹⁸⁹ *Orpheu* 3, op.cit., p.221 : "Uma obra prima não passa de ser uma obra qualquer/ E portanto uma obra qualquer é uma obra prima/ Se este raciocínio é falso não é falsa a vontade/ Que eu tenho de que ele seja de facto verdadeiro/ E para os usos do meu pensar isso me basta".

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.217 : "O meu pensamento muitas vezes trabalha silenciosamente/ Com a mesma doçura duma maquina untada que se move sem fazer barulho".

qu'il exprime notamment par l'utilisation de parenthèses à l'intérieur du texte, comme dans l'extrait qui suit :

Je pense qu'il serait intéressant

De pendre les enfants devant les yeux de leur mère

(Mais je me sens, sans le vouloir, leur mère)

D'enterrer vivants dans les îles désertes les enfants de quatre ans

En y emmenant les parents en bateau pour qu'ils le voient

(Mais je frissonne, en me souvenant d'un enfant que je n'ai pas et qui dort tranquillement à la maison)¹⁹¹.

- **L'aspect dionysaque de la revue**

Un autre thème peut également être abordé pour illustrer la part de spectacle et de théâtralité incluse dans *Orpheu* ; il s'agit de son aspect dionysiaque. En 1872, Nietzsche avait proposé une critique radicale de la *mimesis* dans son ouvrage intitulé *Naissance de la tragédie* ; il y oppose dans son analyse Apollon à Dionysos. Selon lui, Apollon incarne l'individu solitaire en tant que dieu des cités, de la civilisation et du discours, ce qui peut faire penser au poète isolé dans sa tour d'ivoire. Tandis que Dionysos symbolise le principe de fusion des Hommes entre eux et, avec la nature, puis en tant que dieu de la Nature dans sa toute puissance sexuelle, thème émaillant la revue et que nous analyserons plus tard, il incarne l'ordre de la musique et le principe d'harmonie différent de celui du langage, ce qui peut aussi faire penser aux poètes décadentistes. D'ailleurs, selon J. Brun, "la lacération de Dionysos se traduit également dans le langage (...) que l'on ramène à des onomatopées et à des cris qui prétendent être un post-langage de l'éclatement de la phrase, du mot voire de la lettre (...). Arrachés au sens qui les portaient, les mots se mettent à entrer dans la danse de Dionysos et le

¹⁹¹ *Orpheu* 2, op.cit., p.148 : "Lembro-me de que seria interessante/ Enforçar os filhos á vista das mães/ (Mas sinto-me sem querer as mães dêles)/ Enterrar vivas nas ilhas desertas as crianças de quatro anos/ Levando os pais em barcos até lá para vêrem/ (Mas estremeço, lembrando-me dum filho que não tenho e está dormindo tranquilo em casa)".

discours explose"¹⁹². Ceci fait donc penser à la rupture du langage avant-gardiste, et notamment pour *Orpheu* au Futurisme et au *Sensacionismo*. Cette opposition entre le discours et la musique avait fourni à Nietzsche l'occasion d'une critique du dialogue dont le développement expliquait, selon lui, la décadence du théâtre. Ceci a constitué l'axe majeur de l'esthétique dramatique moderne, à l'image de Pessoa qui fait disparaître la forme du dialogue dans son œuvre dramatique ; ou bien encore, comme Sá-Carneiro qui perçoit la présence de l'art dramatique dans tous les arts, allant de la littérature jusqu'à l'architecture. Or, Dionysos représente également le jeu théâtral, la danse et le sentiment tragique, thèmes présents dans la revue, ce qui illustre parfaitement le fait que la revue soit une mise en scène, un spectacle de la vie.

De plus, si Apollon représente la pensée logique et dialectique comme productrice de belles images offrant du plaisir au lecteur et faisant triompher l'apparence, Dionysos, quant à lui, conduit par la pensée du mythe à l'anéantissement orgiaque, à la destruction du monde des apparences, puis à l'enthousiasme plongeant le spectateur dans un état lyrique et d'ivresse qui est créateur d'art. Les deux symboliques apparaissent dans la revue, d'un côté les poèmes conservant des formes aux règles classiques comme les sonnets de Guisado ou les poèmes de R. de Carvalho et bien sûr la pièce "O Marinheiro", et de l'autre des formes libres abandonnant la rime comme les deux odes de Campos. D'ailleurs, l'architecture de l'ensemble des poèmes de Sá-Carneiro dans *Orpheu 1* met, face à face, pages paires et impaires, les poèmes de formes plus ou moins classique et ceux dont la forme explose totalement. De même, l'idée d'enthousiasme et d'ivresse est constante dans la revue, et leur relation avec l'acte de création évoque le *Vertigismo* de R. Leal, développé dans son texte "Atelier" publié dans *Orpheu 2*, et que nous analyserons dans la partie suivante.

¹⁹² Jean Brun, *Le retour de Dionysos*, éd. Les Bergers et les Mages, 1976, p.100.

Enfin, si Apollon s'inscrit dans l'Histoire, Dionysos, lui, s'inscrit dans l'éternité et dans le mythe. Toutefois, comme il a été dit précédemment, le mythe, et en particulier celui d'Orphée, joue un rôle important dans la revue et illustre l'idée de synthèse et d'harmonie des genres et des courants littéraires, des arts, mais aussi de l'aspect dionysiaque et apollinien de l'art. En effet, les éléments de ressemblance entre les mystères orphiques et le christianisme avaient beaucoup intéressé les artistes et les penseurs du XIX^e siècle. Selon Creuzer, dans l'ouvrage *Symbolique des religions de l'Antiquité* publié en 1825, Orphée symbolise la lutte entre culte ancien et moderne, entre Apollon et Dionysos et entre le principe féminin et masculin. Cette idée fut ensuite reprise par E. Schuré dans l'ouvrage *Les Grands Initiés*, dans lequel l'orphisme apparaît comme l'aube du christianisme et la fin des conflits cités précédemment grâce à l'harmonie symbolisée par Orphée¹⁹³. Par conséquent, le choix de son titre semble résolument orienter la revue vers l'idée d'harmonie et de synthèse, moteur du courant *sensacionista* et de la génération d'*Orpheu*.

Pour conclure, il a été possible de mettre en lumière les notions de spectacle et de théâtralité au sein de la revue grâce à trois de ses collaborateurs. Cela a permis également d'analyser succinctement le procédé dramatique de Pessoa à travers l'hétéronymie. Evidemment, une étude plus approfondie peut sans doute révéler des détails supplémentaires à partir des autres collaborateurs. Ensuite, l'analyse de l'aspect dionysiaque ou apollinien de la revue a aussi permis d'illustrer les notions citées plus haut, dans la perspective d'une esthétique moderne du théâtre. Ceci nous a de nouveau amené à mieux comprendre l'aspect synthétique que souhaite atteindre la revue, et surtout Pessoa, à travers la fusion entre la symbolique d'Apollon et de Dionysos. En outre, Dionysos évoque également la folie en tant

¹⁹³ Françoise Grauby, *La création mythique à l'époque du Symbolisme*, éd. Librairie Nizet, 1994, p.153-157.

que symbole de la dépersonnalisation et de l'ivresse. Il s'agit donc maintenant d'analyser de quelle manière est mise en scène la folie au sein de la revue *Orpheu*.

II — Le spectacle de la folie

- Folie et sujet "brisé"

Les termes de fou, aliéné ou insensé avaient rapidement été utilisés par les critiques pour attaquer la revue *Orpheu*. La folie semble d'ailleurs avoir été mise en scène dans le deuxième numéro avec la collaboration d'A. de Lima et R. Leal, publiquement connus pour leur état de démence, afin d'accentuer entre autres choses le scandale entourant la revue. Toutefois, le thème de la folie était alors très en vogue et, comme le suggère D. Maingueneau, le fou est également une figure paratopique, marginale en laquelle l'artiste peut évidemment se reconnaître¹⁹⁴.

Déjà dans l'Antiquité, les prophètes, les artistes et les philosophes étaient perçus comme des individus capables d'extase, de déraison et d'élan artistique. Dans sa *Poétique*, Aristote affirmait par ailleurs qu'il n'y a point de génie sans un grain de folie ou, plus précisément, que : "l'art poétique appartient aux êtres bien doués ou portés au délire"¹⁹⁵. Cette idée fut ranimée à la Renaissance avec notamment l'ouvrage d'Erasme intitulé *Éloge de la Folie*. Mais, selon M. Foucault, l'histoire culturelle de l'Occident serait celle d'une conquête progressive par la Raison dont le tournant capital aurait été le *Cogito* cartésien, impliquant un "je pense donc je ne suis pas fou". Ainsi, l'être de la folie serait renvoyé au non-être par ce qu'il nomme le "grand renfermement"¹⁹⁶.

Cependant, le XIX^e siècle a vu apparaître une réponse à la domination du rationalisme, avec notamment en philosophie des auteurs comme Kierkegaard et Nietzsche, puis en psychologie un auteur comme Freud, entamant la conception traditionnelle de la subjectivité. Désormais, le sujet est "brisé", dispersé et le privilège de la conscience lui est

¹⁹⁴ D.Maingueneau, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, op.cit., p.86-87.

¹⁹⁵ Aristote, *La Poétique*, traduction et notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot, éd. Du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1980, p.93.

¹⁹⁶ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, éd. 10/18, Paris, 1964.

progressivement dénié. Ceci a amené Nietzsche à affirmer : "Nous qui tenons l'artiste subjectif pour un mauvais artiste et qui exigeons dans l'art, en tout genre et à tous les niveaux, que d'abord et surtout l'on triomphe du subjectif, qu'on se délivre du je"¹⁹⁷. Ceci illustre donc la poétique de la fragmentation, de la dispersion de l'être évoquée précédemment et présente dans *Orpheu*. Cela se traduit notamment par des expressions telles que "Abîme d'un Autre Être", "J'agonise d'Être-moi" ou "Mon Être est Ne-pas-Être en un Autre-Être" extraites des poèmes de Côrtes-Rodrigues¹⁹⁸, et surtout le fameux "je ne suis pas moi" de Sá-Carneiro, extrait du scandaleux poème intitulé "7"¹⁹⁹. En outre, la poétique de l'altérité rejoint sur certains points l'idée, évoquée précédemment, du retour spectral de Dionysos dans la littérature, ce que J. Habermas a notamment relié au concept d'avant-garde, en expliquant son ivresse singulière par l'abandon du principe d'identité et par le rejet extatique de la raison. Il va jusqu'à affirmer à propos de l'avant-garde : "en tant qu'ouverture sur le dionysiaque, le domaine esthétique est hypostasié comme l'autre de la raison"²⁰⁰. Toujours dans cette fragmentation de l'individu, le motif du miroir et du reflet apparaît également dans la revue, que ce soit à travers le lexique ou du mythe de Narcisse, titre du poème de Montalvôr inséré dans *Orpheu 2*²⁰¹. Dans le reflet, non seulement le sujet ne rencontre pas l'Autre, mais il manque aussi sa propre rencontre car ce n'est plus qu'un reflet inversé ou imaginaire. Il y a donc une forte interrogation sur l'être au sein de la revue pouvant parfois amener l'auteur à souhaiter devenir fou, à l'image de Sá-Carneiro. Dans cette interrogation, le sujet se dédouble, se disperse et prend des distances par rapport à lui-même. Ainsi, comme l'écrit Sh. Felman, le

¹⁹⁷ Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. Ph. Lacoue-Labarthe, Gallimard, 1986, p.43.

¹⁹⁸ *Orpheu 1*, op.cit., p.64-67 : "Abysmo d'Outro Ser" extrait du poème "Poente"; "Agoniso de Ser-me" extrait du poème "Agonia"; et "O meu Ser é Não-Ser em Outro-Ser" extrait du poème "Outro".

¹⁹⁹ Ibid., p.14 : "Eu não sou eu (...)".

²⁰⁰ J. Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, Gallimard, N.R.F, Paris, 1988, p.118.

²⁰¹ *Orpheu 2*, op.cit., p.153-158.

"je" acteur se place sous le regard du "je" spectateur, transformant la douleur en un spectacle de la douleur où "le sujet re-présente et se re-présente sa souffrance"²⁰².

Par conséquent, l'espace de cette poétique est en quelque sorte l'espace du théâtre où l'identité même est altérité tandis que l'identification est aliénation. Et c'est dans cette non-existence et impotence, "ressentie comme une diminution de l'effort pour exister", que "commence le règne proprement dit de la souffrance" ou de la folie, comme l'écrit P. Ricoeur²⁰³.

- **Folie et langage**

En terme de langage, la folie est aussi perceptible dans les textes d'*Orpheu*. Tout d'abord, selon Gérard de Nerval, le fou n'est que celui qui est pris dans le vertige de sa propre lecture. Ainsi, la démence est avant tout folie du livre et aventure du texte. La folie a donc un rôle dans l'œuvre comme conséquence du rôle du livre dans la vie de l'auteur. La thématique est très présente dans la revue avec la récurrence de termes tels que tourner, roue, valser ou tourbillon. De plus, elle fait immédiatement penser au *Vertigismo* de R.Leal où l'écriture se nourrit du vertige de la folie dans une folie de l'écriture, avec des phrases interminables et déstructurées accompagnées d'une abondance d'adverbes; à l'image de l'extrait suivant :

*Et l'angoisse dans laquelle se débat Luar est horrible, il n'a jamais rêvé d'une telle douleur! Comme chiffons de nuages ténébreux dans une danse macabre, des figures vagues et obscures de l'âme de Luar s'élèvent, se tordant vigoureusement toutes et toutes se débattant vertigineusement dans une folie géniale, la folie de l'Existence, de l'Esprit..., et dans ce vertige suprême où la torture et la convulsion se mélangent follement, se confondent, un point de lumière sinistre, dans une vague expression de songe, au fond s'esquisse à travers la lividité de la mort et comme indifférent au tourbillon lugubre de la douleur que seule l'âme de Luar a su créer!*²⁰⁴

²⁰² Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, Le Seuil, Paris, 1978, chap. II: la répétition: folie du lyrisme.

²⁰³ P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p.371.

²⁰⁴ *Orpheu 2*, op.cit., p.117 : "E é horrível a angústia em que Luar se debate, ele jámais sonhou uma dôr assim ! Como farrapos de nuvens tenebrosas numa dança macabra, figuras vagas e obscuras da alma de Luar se erguem, dolorosamente se contorcendo todas e todas vertiginosamente se debatendo numa loucura genial, a loucura de

Comme nous l'avons vu précédemment, il y a également une destruction de la norme linguistique dans les poèmes d'Ângelo de Lima construisant ainsi sa propre norme. S. Felman évoque à ce sujet l'idée d'"alphabet magique" avec l'apparition d'un langage nouveau, originelle visant à retrouver l'Autre. La folie devient alors un mode de connaissance transgressive ; toutefois, cela ne débouche que sur l'abandon du langage humain et l'accroissement du fossé avec les autres, tel un cercle vicieux de l'imaginaire constituant le noyau de la folie. D'ailleurs, A. de Lima conclut sa collaboration par le poème suivant :

— *Ces Vers Anciens Que Je Disais*
Au Rythme Que Marque le Cœur
Rappellent Encore ?... — Rappelleront un Jour...
— *Dans les Souvenirs Dispersés Recueillis*
À peine, en la Pieuse Dévotion
D'un Quelconque Livre de Choses Oubliées ?...
— *Est-ce que celui Qui Maintenant Chante... Vit... Existe*
Plus Jamais ne se souviendra — Eternellement ?...
— *Et, Venant du Non-Être, Va, Finalement,*
*Dormir dans le Néant... Majestueux et Triste ?...*²⁰⁵

Néanmoins, S. Felman avance également l'idée que le lien entre la folie et la chose littéraire consiste en une irréductible résistance à l'interprétation. Ainsi, elle propose une définition de la littéralité qui emphatise la capacité que le verbe littéraire possède, à plus ou moins haut degré, de contrarier et de rendre difficile l'interprétation. Chez A. de Lima, la parole créatrice pose donc la question de la lisibilité avec un point de vue du lecteur et de l'auteur forcément divers. Il semble ainsi vouloir produire le sens et donner une forme à la

Existencia, do Espírito..., e nessa vertigem suprema em que a tortura e a convulsão doidamente se misturam, se confundem, um ponto de luz sinistra, numa expressão vaga de sonho, ao fundo se esboça através da lividez da morte e como indiferente ao turbilhão lúgubre de dôr que só a alma de Luar soube criar !". Luar est un personnage du récit mais aussi l'anagramme de "Raul" Leal.

²⁰⁵ *Orpheu 2*, op.cit., p.93 : —Estes Versos Antigos Que Eu Dizia/ Ao Compasso Que Marca o Coração/ Lembram Ainda ?...— Lembrarão um Dia.../ — Nas Memórias Dispersas Recolhidas/ Sequer, na Piedosa Devoção/ D'Algum Livro de Cousas Esquecidas ?.../ — Accaso o Que Ora Canta... Vive... Existe/ Nunca Mais Lembrará — Eternamente ?.../ E, Vindo do Não-Ser, Vae, Finalmente,/ Dormir no Nada... Magestoso e Triste?..."

"folle course" de la pensée par la "souffrance" de la folie²⁰⁶. D'ailleurs, son texte intitulé "A Autobiografia" témoigne d'un désir d'ajustement à la norme, en tant que drame d'intégration ou de non-intégration²⁰⁷. En somme, pour A. de Lima, l'acte de création devient une façon de refuser Thanatos malgré les médicaments, afin que le "cœur palpitant" du poète continue à résister²⁰⁸.

De plus, les poèmes inclus dans la revue semblent très marqués par le procédé de la répétition, soit d'un même mot, soit d'une phrase, à la manière d'une idée fixe et lancinante. D'après S. Felman, ce procédé peut se définir comme l'expression d'une "folie du lyrisme", car c'est à travers le rythme que le lyrisme associe traditionnellement une certaine forme de répétition et une certaine forme d'identité. C'est comme si l'auteur essayait de se retrouver lui-même à l'aide d'une forte affirmation répétitive du sujet et, pour A. de Lima, par la folie des majuscules. Ce procédé s'exprime donc dans *Orpheu* de différentes manières, soit au travers d'onomatopées, de cris dans les poèmes futuristes et *sensacionistas*, soit par des débuts de vers se répétant de façon insistante comme dans le poème "Manucure" de Sá-Carneiro²⁰⁹, soit par la redondance de vers ou de termes dans le corps du poème comme "cygne blanc et triste" ou "feuilles mortes" dans les poèmes d'E. Guimaraens²¹⁰, ou bien encore les termes "volupté" et "jets d'eau" dans le poème intitulé "Elogio dos Repuxos" de R. de Carvalho²¹¹.

Cette aventure littéraire de l'altérité par la folie, traduite à travers une déconstruction du langage, rejoint l'idée de la folie comme chemin possible pour conduire à la sagesse en réalisant la dénonciation par la déraison de nombreuses contradictions. C'est une découverte du Logos par l'illogisme, ce qui rejoint parfaitement la poétique du paradoxe et de l'absurde évoquée plus haut et propre à *Orpheu*.

²⁰⁶ A. de Lima, *Poesias Completas*, Assírio & Alvim, organisation, préface et notes par F. Guimarães, Lisbonne, 2003, p.55 : "Douda Correria" et "sofreado" extrait du poème "Para-me de repente o Pensamento...".

²⁰⁷ Ibid., p.105-108.

²⁰⁸ Ibid., p.74. Thème du poème intitulé "Epitáfio".

²⁰⁹ *Orpheu 2*, op.cit., p.98-101.

²¹⁰ Ibid., p.111-112.

²¹¹ *Orpheu 1*, op.cit., p.19-25.

- **Folie et génie**

Tout cela ramène donc l'analyse au rapprochement déjà opéré par Aristote entre les notions de folie et de génie. Celui-ci était au XIX^e siècle sujet à de nombreuses interprétations et ouvrages. En témoignent au Portugal le livre de Mendes Corrêa intitulé *O Génio e o Talento na Patologia* datant de 1911, ou bien encore celui de J. Coelho Moreira Nunes intitulé *O Simbolismo como manifestação de Degenerescência* datant de 1899. Mais deux ouvrages ont surtout marqué l'esprit des contemporains, *Genio e Follia* de Cesare Lombroso publié en 1877, puis *Dégénérescence* de Max Nordau publié en 1893. Pour le premier, tous les génies sont d'une façon quelconque des fous, des dégénérés ; le débat portant sur son ouvrage a perduré jusque dans les années 1910. D'ailleurs, des notes de Pessoa ont été retrouvées dans lesquelles il relevait dans sa personnalité toutes les particularités inquiétantes comme les névroses mentionnées par Lombroso, ce qui avait poussé Pessoa à écrire, en 1908, les mots suivants :

Une de mes complications mentales — plus horrible que ce que les mots peuvent exprimer — est la peur de la folie, laquelle, en soi, est déjà de la folie. Je me trouve en partie dans l'état que Rollinat dénonce comme sien dans le poème initial... de ses "Névroses". Des impulsions, tantôt criminelles, tantôt démentes, qui arrivent, au milieu de ma souffrance crucifiante, à une tendance horrible à l'action, une terrible muscularité, je veux dire ressentie dans les muscles, — ce sont des choses fréquentes en moi, et leur horreur et leur intensité — maintenant plus grandes que jamais en nombre comme en intensité— sont indescriptibles²¹².

Toutefois, vers 1910, la peur de Pessoa semble balayée par la lecture de M. Nordau. Ce dernier s'oppose à Lombroso, pour qui les dégénérés sociaux et les génies étaient un moteur de progrès pour l'humanité, en affirmant le caractère dégénératif de tous les arts

²¹² F.Pessoa, *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003, p.91 : "Umas das minhas complicações mentais — mais horrível do que as palavras podem exprimir — é o medo da loucura, o qual, em si, já é loucura. Encontro-me em parte no estado que Rollinat denuncia como seu no poema inicial...das suas *Névroses*. Impulsos, alguns deles, criminosos, loucos outros, que chegam, por entre o meu sofrimento excruciante, a uma tendência horrível para a acção, uma terrível muscularidade, sentida nos músculos, quero eu dizer — eis coisas frequentes em mim, e o seu horror e intensidade — agora maiores do que nunca em número como em intensidade — são indescrevíveis".

modernes, comme le Symbolisme et le Décadentisme. Selon F. Guimarães, tout en ne reniant pas le lien entre folie et génie, Pessoa commence alors, après cette lecture, à orienter et à théoriser toute son esthétique, aboutissant au *Sensacionismo*, avec, notamment, le concept d'intellectualisation des sensations ou objectivation permettant, d'après lui, d'aboutir à une expression de l'obscurité sans tomber dans l'obscurité de l'expression que dénonce M. Nordau dans son ouvrage. Ainsi, Pessoa n'a plus peur de la folie et la juge même nécessaire au génie créateur, allant aussi jusqu'à se diagnostiquer lui-même ainsi que Sá-Carneiro dans les termes suivant :

Sá-Carneiro a beaucoup aimé que je le définisse comme un hystéro-épileptique et moi-même comme un hystérouneurasthénique ; je penche plus, d'ailleurs, vers la seconde classification que vers la première. Lorsqu'il s'est agi, toutefois, de classer parmi les psychonévroses des créatures d'une santé mentale aussi indécente que Alfredo Guisado ou Côrtes-Rodrigues, la psychiatrie — ou, du moins, la mienne — fut insuffisante. "Ce sont des jeunes de talent, mais malheureusement ils sont normaux", s'est alors plaint Sá-Carneiro.²¹³

Le rapprochement entre folie et génie s'étend à une collusion entre l'art et la récente science psychiatrique qui est omniprésente à l'époque. Elle se lit par ailleurs à travers les critiques adressées à l'encontre d'*Orpheu*, comme en témoigne cet extrait : "Ce que l'on peut conclure de la littérature des désignées poèmes écrits par Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho (...) et autres est qu'ils appartiennent à une catégorie d'individus que la science a défini et classé à l'intérieur de asiles, mais qui peuvent sans plus de danger être à l'extérieur de ces derniers..."²¹⁴ Plus loin, dans cette même critique, l'auteur fait référence à l'étude

²¹³ F.Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op.cit., p.72 : "Sá-Carneiro gostou muito que eu o definisse como um histero-epiléptico e a mim mesmo como um histeroneurasténico; dou mais, aliás, pela segunda classificação do que pela primeira. Quando se tratou, porém, de encaixar entre as psiconevroses criaturas de uma saúde mental tão indecente como o Alfredo Guisado ou o Côrtes-Rodrigues, a psiquiatria — ou, pelo menos, a minha — foi abaixo. "São rapazes de muito talento, mas infelizmente são normais", queixou-se então o Sá-Carneiro".

²¹⁴ Article paru dans *A Capital*, daté du 30 juin, intitulé "Os poetas de *Orpheu* foram já cientificamente estudados por Júlio Dantas há 15 anos ao ocupar-se dos *artistas* de Rilhafoles" in N. Júdice, *A Era de Orpheu*, op.cit., p.61 : "O que se conclui da literatura dos chamados poemas subscritos por Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho

menée par J. Dantas, intitulée *Pintores e Poetas de Rilhafoles*. L'art des fous est une découverte récente, ou plus précisément l'intérêt porté à celui-ci augmente depuis la fin du XIX^e siècle, alors que dans le même temps se développe la psychiatrie et se transforme l'expression artistique qui refuse toute forme d'académisme. Des ouvrages paraissent alors sur ce sujet tels que *Les Ecrits et les Dessins dans les maladies mentales et nerveuses* du Dr Jean Rogues de Fursac en 1905, ou bien encore *L'Art chez les fous* de Marcel Reja en 1907. Par conséquent, le fait de "reconnaître une valeur à l'expression de la folie équivalait alors à consommer la rupture avec l'esthétique"²¹⁵ ; et le spectacle de la folie offert par *Orpheu* est une manière d'exprimer leur rupture avec les "lépidoptères" de l'art.

- **Hystérie et *fingimento***

À l'époque, un autre débat sur la psychiatrie avait lieu, portant sur la pathologie de l'hystérie. Sans entrer dans tous les détails, les études menées par Babinsky sur ce sujet l'ont amené à conclure que l'hystérie pouvait être considérée comme une création de la pratique psychiatrique, produit de la thérapie par l'hypnose mise en place par Charcot auparavant. Alors, Babinsky interprétait les symptômes de l'hystérie comme fictifs, des simulations issues de l'interaction entre le patient et le psychiatre, produit d'une volonté subconsciente. Ce qui est intéressant ici est cette idée de simulacre alors que Pessoa se diagnostique en partie comme hystérique, et que son esthétique de l'hétéronymie repose essentiellement sur le procédé du *fingimento*. Il ne nie pas le caractère pathologique de ce procédé, comme le prouve l'extrait suivant :

Je ne nie pas, toutefois — je favorise même —, l'explication psychiatrique, mais on doit comprendre que toute activité supérieure de l'esprit, étant anormale, est aussi susceptible

(...) e outros é que eles pertencem a uma categoria de indivíduos que a ciência definiu e classificou dentro dos manicômios, mas que podem sem maior perigo andar fora deles..."

²¹⁵ Philippe Brénot, *Le génie et la folie*, Plon, 1997, p.161.

*d'interprétation psychiatrique. Il ne m'est pas difficile d'admettre que je sois fou, mais j'exige que l'on comprenne que je ne suis pas différemment fou de Shakespeare, quelque soit la valeur relative des produits du côté sain de notre folie*²¹⁶.

D'ailleurs, la distinction qu'opère G. Deleuze entre la copie et le simulacre est à ce sujet très intéressante. Selon lui, dans le cas de la copie, "la ressemblance ne doit pas s'entendre comme un rapport extérieur : elle va moins d'une chose à une autre que d'une chose à une Idée, puisque c'est l'Idée qui comprend les relations et proportions constitutives de l'essence interne. Intérieure et spirituelle, la ressemblance est la mesure d'une prétention : la copie ne ressemble vraiment à quelque chose que dans la mesure où elle ressemble à l'idée de la chose"²¹⁷. Tandis que le simulacre reproduit ce qui lui est hétérogène, "il est construit sur une disparité, une différence, il intériorise une dissimilitude. Si le simulacre a encore un modèle, c'est un autre modèle, un modèle de l'Autre dont découle une dissemblance intériorisée"²¹⁸. En somme, dans le simulacre l'original disparaît "car aucun modèle ne résiste au vertige du simulacre" par la subversion de la représentation²¹⁹. Le procédé permet donc de remettre en cause la capacité de jugement et de différenciation entre l'original et la copie, entre le modèle et la représentation, et plus précisément ici entre le normal et la pathologie.

Cette distinction peut sans doute correspondre au procédé du *fingimento*, moteur de l'hétéronymie. En effet, l'original disparaît aussi puisque, selon Pessoa, "pour créer je me suis détruis. Je me suis tellement extériorisé en moi, qu'en moi je n'existe pas sinon

²¹⁶ F.Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op.cit., p.181-182 : "Não nego, porém — favoreço, até —, a explicação psiquiátrica, mas deve compreender-se que toda a actividade superior do espírito, porque é anormal, é igualmente susceptível de interpretação psiquiátrica. Não me custa admitir que eu seja louco, mas exijo que se compreenda que não sou louco diferentemente de Shakespeare, qualquer que seja o valor relativo dos produtos do lado são da nossa loucura".

²¹⁷ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, éd. Minuit, Paris, 1989, p.296.

²¹⁸ Ibid.,p.297.

²¹⁹ Ibid.,p.303.

extérieurement"²²⁰. Ou bien plus nettement encore, lorsqu'il écrit à propos de ces "Fictions d'Interlude" :

Je simule ? Je ne simule pas. Si je voulais simuler, pourquoi écrirais-je cela ? Ces choses se sont passées, je le garantis ; je ne sais pas où elles se sont passées, mais ce fut comme toute chose qui se passe dans ce monde, dans des maisons réelles, dont les fenêtres ouvrent sur des paysages réellement visibles. Je n'y ai jamais été — mais est-ce bien moi qui écrit ?²²¹

D'ailleurs, Sá-Carneiro n'hésite pas à écrire dans une lettre adressée à Pessoa, datée du 31 août 1915 : "dans le domaine de la combativité (...), c'est Campos qui existe, Pessoa n'étant que son pseudonyme"²²². La perte de l'original est ainsi par ces mots consumée.

En résumé, dans un contexte où la littérature psychiatrique s'interroge sur les liens entre les notions de génie et de folie, et où cette récente science progresse dans l'étude du subconscient avec notamment les études menées sur la pathologie de l'hystérie, la revue *Orpheu* offre au lecteur un spectacle de la folie à travers son langage et une poétique de la fragmentation d'Être, affirmant ainsi leur rupture esthétique. Le dernier point étudié, l'hystérie, a très longtemps été associé de manière péjorative à la femme. Or, la figure féminine, malgré l'absence d'écrivaine au sein de la revue, est également l'objet d'une mise en scène dans *Orpheu*.

²²⁰ F.Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op.cit., p.180 : "Para criar destruí-me. Tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente".

²²¹ F.Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op.cit., p.183-184 : "Finjo? Não finjo. Se quisesse fingir, para que escreveria isto? Estas cousas passaram-se, garanto; onde se passaram não sei, mas foi tanto quanto neste mundo qualquer cousa se passa, em casas reais, cujas janelas abrem sobre paisagens realmente visíveis. Nunca lá estive — mas acaso sou eu quem escreve?".

²²² *Cartas de Mario de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, op.cit., p.205.

III – La mise en scène des figures de la femme

- **La Femme comme "embrayage paratopique"**

Selon D. Maingueneau, la femme, comme l'artiste, appartient à la société sans lui appartenir vraiment²²³, car, comme lui, elle est victime de l'ordre social et possède le pouvoir d'éveiller l'Idéal. C'est-à-dire qu'ils occupent des lieux mais qu'ils en excèdent toujours, qu'ils évoluent dans un « demi-monde » et qu'ils opèrent une transition entre les espaces. D. Maingueneau définit ainsi la paratopie de certains auteurs qui utilisent, entre autres, la femme comme "embrayage paratopique" dans leurs créations artistiques. Or, la figure de la femme a eu beaucoup de force dans les productions culturelles européennes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. En particulier, la figure de la femme fatale, invincible, qui souligne la similitude entre la femme et l'artiste associé à deux autres figures paratopiques, le bohémien et le saltimbanque. Ce dernier voit son importance croître au tournant du siècle et met en avant la dimension du fard, du déguisement et du spectacle dont il a été déjà question auparavant.

Ainsi, l'artiste qui pactise avec le féminin, acceptant le fard et l'errance, ne peut pas se définir hors de sa relation meurtrière à la figure de l'homme, figure paternelle de l'autorité et du lignage. Le geste meurtrier est donc, dans toutes ces créations, donné en spectacle par la figure de la femme fatale au profit d'une nouvelle instance, l'auteur. Ceci précède la genèse de l'œuvre et de l'auteur qui, pour réparer le tort causé au Père, utilise dans un second temps l'arme de la femme fatale, la séduction, contre elle, pour l'asservir à son tour à la loi d'une mesure et d'une écriture. Et, paradoxalement, à travers la répétition obstinée de ce récit fatal, l'auteur manifeste son indépendance à l'égard de la femme, puis l'emprisonne avec la dure loi de son propre code, l'écriture. De cette manière, l'auteur crée la scène inaugurale qui le

²²³ D.Maingueneau, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, op.cit., p.100-102.

légitime en représentant l'échec de la relation entre l'homme et la femme, et se présente à la fois comme le Père et l'enfant de son œuvre.

Dans *Orpheu*, la femme apparaît notamment dans le deuxième numéro sous le nom "d'un anonyme ou une anonyme qui dit s'appeler Violante de Cysneiros", en réalité pseudonyme choisi par Côrtes-Rodrigues²²⁴. Ce masque souligne le lien paratopique unissant l'artiste à la figure de la femme ; mais il manifeste aussi l'indépendance de l'artiste à l'égard de celle-ci. Tous les poèmes ont pour titre des dédicaces faites respectivement à A. de Campos, Pessoa, Sá-Carneiro, Guisado ainsi qu'à Côrtes-Rodrigues lui-même, et reprennent tous les thèmes développés par leurs poèmes dans le premier numéro. Ici, Côrtes-Rodrigues va plus loin que le fait de créer une œuvre portant sur la figure de la femme ; il en "devient" une, ce que Pessoa a d'ailleurs jugé comme une tentative hétéronymique, car, à propos de Côrtes-Rodrigues, il écrit : "les poèmes de la personnalité qu'il s'était inventé (...), sont une subtile merveille de création dramatique"²²⁵. En outre, l'ambiguïté volontairement déclarée de l'identité masculine ou féminine de l'auteur dans le titre, est balayée par l'intitulé du dernier poème, "A mim propria de há dois annos", dont voici la traduction :

*Mes mains sont fines,
Sont des fuseaux blancs d'hermine,
Dans lesquels tu as filé et ne files plus
Le Songe de ta tendresse.*

*Mes mains sont fines,
Roses sont les ongles,
Et sur elles tous les jours*

²²⁴ *Orpheu* 2, op.cit., p.121 : "Poemas dum anónimo ou anónima que diz chamar-se Violante de Cysneiros". Au recto de la page, la rédaction de la revue précise: "Apareceram-nos na Redacção estes belos poemas, que um anónimo engenho realisou. Publicamo-los, porque disso são dignos, importando-nos pouco a personalidade vital de que possam emanar. Toda a obra de arte é a justificação de si-propria".

²²⁵ F.Pessoa, *Le Banquier anarchiste*, op.cit., in article "Nous, Ceux d'Orpheu" publié dans la revue SW en novembre 1935, p.450. Traduction de S.Biberfeld D.Touati et J.Vital.

Je mets la crème que tu mettais.

*Lorsque Je reste à les polir
Passe près d'eux en ardeur
Ta bouche qui sourit...*

*Mais mes doigts en i
Disent la longue distance
Qui va de Moi vers Toi²²⁶.*

De même, A. de Lima, dans le deuxième numéro, illustre par ses poèmes la figure symboliste de la femme invincible, de la Mère et de la reine, source de pouvoir, avec, par exemple, les poèmes "Cantico — Semi-Rami" ou "Neitha-Kri"²²⁷. L'héritage symboliste-décadentiste est également perceptible dans les poèmes de Guisado intitulés "Princesa louca", "Mãos de cega I et II" qui rappellent les figures féminines de Maeterlinck ; avec les thèmes de la folie et de l'aveuglement face au réel à travers la femme, "embrayage paratopique" de la propre poétique de l'auteur. Enfin, le traitement moderniste de la figure féminine, par la revue est très prégnant dans "Frizos" d'Almada Negreiros²²⁸. En effet, sur les douze poèmes en prose, onze ont pour thème la femme, avec pour chacun d'entre eux un regard différent. Apparaissent notamment les figures d'une geisha, d'Eve, d'une amazone, de *Mima Fataxa*, ou bien encore celle de Colombine. Cette dernière entre directement en relation avec la figure paratopique du saltimbanque développée plus haut. Cependant, la nouveauté moderniste réside dans le fait qu'il s'opère un retournement du geste meurtrier à l'encontre de Colombine qui, finalement, n'est pas séduite mais meurt, comme dans le poème "Ciumes", ou bien par l'image du sommeil dans "A Sésta". Le point commun de tous ses poèmes en prose est que

²²⁶ *Orpheu 2*, op.cit., p.127 : "As minhas mãos são esguias,/ São fusos brancos d'arminho,/ Onde filaste e não fias/ O sonho do teu carinho./ As minhas mãos são esguias,/ Côm de rosa são as unhas,/ E nellas todos os dias/ Ponho a pomada que punhas./ Quando Eu as fico polindo/ Perpassa nellas em ancia/ A tua boca sorrindo.../ Mas os meus dedos em i/ Dizem a longa distancia/ Que vae de Mim para Ti".

²²⁷ *Ibid.*, p.87-90. Sémiramis : reine légendaire d'Assyrie et de Babylonie, femme du gouverneur Omnés puis du roi Ninus. Elle aurait guerroyé jusqu'aux Indes, et aurait élevé de somptueuses constructions à Babylone, dont les célèbres jardins suspendus.

²²⁸ *Orpheu 1*, op.cit., p.51-59.

l'auteur fait plus que manifester son indépendance à l'égard de la femme : il en revendique la possession.

- **La figure de la femme fatale dans *Orpheu***

Intéressons-nous maintenant plus particulièrement à une figure de femme fatale, celle du mythe de Salomé. C'est au XIX^e siècle que la figure de Salomé est réintroduite par Heine dans *Atta Troll*. Dès lors, le mythe de Salomé a permis de représenter deux pôles : l'humiliation devant Dieu et l'attraction vers un idéal de mensonge et d'artifice. Cette figure a influencé beaucoup d'artistes symbolistes qui ont eu le mérite de définir davantage un mythe aux contours très flous. Elle finit par incarner l'image même de la princesse orientale au tempérament fougueux, teintée du mystère de l'amour destructeur, dont le rapport avec le religieux est que ses caprices et sa danse défient Dieu. Son nom évoque donc les péchés de l'univers, le sadisme, la domination tissée dans un incroyable cortège de pierreries byzantines. Ces images sont notamment illustrées au XIX^e siècle par *Salammbô* et *Hérodiades* de Flaubert, *A Rebours* de Huysmans, *Moralités légendaires* de Laforgue ou encore *Hérodiade* de Mallarmé. L'œuvre la plus intéressante pour notre sujet est la pièce écrite par O. Wilde en 1891, intitulée *Salomé*. Par son goût du scandale et de la provocation, il reprend ce mythe alors à la mode ; et il base sa pièce sur l'idée du déséquilibre culturel précédant le christianisme en opposant Salomé, qui crie son amour sur un plan humain, à Jokanaan dont l'amour est tourné vers Dieu. Après avoir été censurée, la pièce finit par être connue dans toute l'Europe dès 1901, suite à une représentation donnée à Berlin. R. Strauss en compose un opéra en 1905 ; elle est jouée par les ballets russes au théâtre du Châtelet en 1912, rendant ainsi fameuse la danse des sept voiles, ce que Sá-Carneiro évoque explicitement dans un passage du poème "Manucure", dans le deuxième numéro de la revue²²⁹. Chantée, dansée,

²²⁹ *Orpheu 1*, op.cit., p.100 : "Que grinaldas vermelhas, que léques, se a dançarina russa,/ Meia-nu, agita as mãos pintadas de Salomé/ Num grande palco a Ouro!".

peinte, Salomé s'impose comme le sujet officialisant ainsi la déviance et permettant des frissons qui restent alors malgré tout confortablement autorisés. Dans *Orpheu*, trois auteurs reprennent ce mythe dans des perspectives différentes.

Le premier est A. P. Guisado avec trois sonnets intitulés "Salomé I" et "II", puis "Morte de Salomé", figurants dans *Orpheu* 2. L'influence du Symbolisme portugais, et notamment celle d'E. de Castro, y est présente avec le fait que Salomé soit le centre d'une atmosphère de sensations diffuses au sein d'un scénario exotique. De plus, la figure de Salomé reste encore dans l'univers biblique. Il s'agit donc d'une interprétation *paulista*, rappelant certaines racines parnassiennes dans la forme, où règne une atmosphère d'indécision et de dispersion du « je » sur la même scène que le propre Dieu invoqué. C'est un filigrane de sensations qui se croisent avec les images d'une danse comme mouvement pure, exotique et mystique. Ainsi, la dimension pulsionnelle de Salomé est dissoute dans les reflets croisés de la subjectivité sans fil ni fin du *paulismo*, ultime conséquence du Symbolisme-décadentisme. À l'image de la deuxième partie de son poème, intitulé "Salomé II", dont voici la traduction :

*Dieu, long quai en moi, d'où d'autres nefs en naviguant
Conduisent vers le lointain mon non-exister.
Hâlée, Salomé, parmi des vitraux dansant.
Arcades-sensations franchissant son Sentir.*

*Elle fixe des paysages-Ardeur en ses mains épuisées,
Paysages rêvant de châteaux jamais érigés.
Et les lèvres parcourant en feu ses sens,
Désirent des princes-Couleur descendant des arcades.*

*Il y a entre elle et Dieu le corps de Jean.
Et en son regard, dormant un bronze d'oraison,
L'ombre de la danse est une inclinaison de palme.*

*Son Corps danse encore. Et Dieu dans ses ballets.
Ballets-ailes, loin, en chapiteaux brodés,*

Le deuxième auteur est Sá-Carneiro avec, dans *Orpheu 1*, les poèmes intitulés "Salomé" et "Certa voz na noite ruivamente...", rythmés par la danse. Cette dernière est interprétée comme un art primitif, ancêtre du langage, antérieure à la voix et à l'écriture. Selon Derrida, dans *La Double Séance*, la danse est le discours en train de s'inscrire, à la fois page et plume, page blanche qui n'est autre que le corps de Salomé. De plus, la figuration perverse du féminin héritée du Symbolisme est encore présente, avec par ailleurs une intertextualité entre ces poèmes et celui de Camilo Pessanha intitulé "Esvelta surge". Cependant, Sá-Carneiro amplifie cette figuration par le procédé de l'*ampliação*, pour donner corps aux sensations intérieures du « je » poétique, dans une projection de sa part féminine conflictuelle et agressive. Cette part féminine est explicitement évoquée dans son fameux poème intitulé "Feminina", ou bien encore dans le poème "Manucure" du deuxième numéro d'*Orpheu*. C'est donc l'expression du désir de l'Autre sans lequel il ne peut survivre, ni écrire ; un désir proche de la mort où "la folle veut me mourir", par l'élimination du masculin²³¹. Or, dans une lettre du 13 juillet 1914 adressée à Pessoa, Sá-Carneiro présente le thème de la fille étrange, bizarre et vicieuse comme une allégorie de sa propre poétique que l'on retrouve dans les deux poèmes cités précédemment²³². D'ailleurs, cette poétique fait écho au thème de la dépersonnalisation, du dédoublement très utilisé dans *Orpheu*. Pour finir, au sujet de l'idée du déséquilibre culturel précédant le christianisme traitée par O. Wilde dans sa pièce, Sá-Carneiro va plus loin en suggérant que le baiser de Salomé aurait sauvé Jean Baptiste en le détournant de l'amour

²³⁰ *Orpheu 1*, op.cit., p.47 : "Deus, longo cais em mim, donde outras naus singrando/ Conduzem para o Longe o meu não existir./ Morena, Salomé, entre vitrais bailando./ Arcadas-sensações transpondo o seu Sentir.// Fita paisagens-Ansia em suas mãos cansadas./ Paisagens a sonhar castelos nunca erguidos./ E os lábios percorrendo em lume os seus sentidos./ Scismam príncipes-Côr descendo das arcadas.// Há entre Ela e Deus o corpo de João./ E em seu olhar, dormindo um bronze de oração./ É sombra do bailado um inclinar de palma.// Baila seu Corpo ainda. E Deus nos seus bailados./ Bailados-asas, longe, em capiteis bordados./ Gestos de Deus caindo entre molduras-Alma !"

²³¹ Ibid., p.10 : "A doida quer morrer-me". Extrait du poème "Salomé" de Sá-Carneiro.

²³² *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, op.cit., p.126-127.

divin, avec les vers suivants extraits de "Salomé" : "Elle se mordore à pleurer — il y a des sexes dans ses sanglots.../ Je m'érige en son, j'oscille, et pars, et vais me brûler/ Dans la bouche impériale qui a humanisé un Saint..."²³³

Le dernier auteur est Almada Negreiros, avec son poème en prose intitulé "Mima Fataxa", interprétation originale en rupture avec le mythe de Salomé. Le récit évoque l'âme d'un homme ensorcelé par la reine des gitanes, Mima Fataxa. Ce nouveau nom reprend la thématique de Salomé, puisque le prénom "Mima" évoque le mime, et que le nom de "fataxa" semble être composé des mots *fatal* et *achar*, c'est à dire "trouver la mort". La danse est exprimée, dans le poème, avec Fataxa qui séduit par "le rythme encanaillé de ses hanches désunies"²³⁴. Le lexique des ornements archétypaux de la princesse orientale est toujours présent, avec notamment les termes de "reine", "royal", ainsi que toute une phrase faisant allusion à la peau hâlée de Mima Fataxa. Toutefois, les mots suivants, "sandales", "grelots", "bas", "robes" et "ruban", renversent totalement le lexique, habituellement plus précieux, attribué aux ornements de Salomé. L'érotisme est certes évoqué, mais pas à travers la nudité. En effet, c'est à travers les yeux voyeurs de l'homme séduit, et projetant ses fantasmes dans les actes de Mima Fataxa, que l'érotisme transparait, à l'image de l'extrait qui suit :

*Qui l'aurait vu grimper aux mûriers et les dévêtir de mûres qui lui ensanglantaient les lèvres, les joues et les doigts sans faire attention au vent qui lui soulève les jupes, aurait eu comme Lui un sourire de désirs, aurait comme Lui feint la sieste sous le joli mûrier.*²³⁵

Autre originalité, qui toutefois rejoint la Salomé de Heine, Almada Negreiros mêle mort et sorcellerie avec, par exemple, la répétition du terme "ensorceler" dans le poème ; mais

²³³ *Orpheu I*, op.cit., p.10 : "Mordoura-se a chorar — há sexos no seu pranto.../ Ergo-me em som, oscilo, e parto, e vou arder-me/ Na bôca imperial que humanizou um Santo..."

²³⁴ Ibid., p.54 : "o ritmo encanilhado das ancas desconjuntadas".

²³⁵ Ibid., p.55 : "Quem a visse trepar nas amoreiras e despi-las das amóras que lhe ensanguentavam os lábios e as faces e os dedos sem cuidar no vento que lhe levanta as saias, teria tido como Elle um sorriso de desejos, iria como Elle fingir a sésta por debaixo da linda amoreira".

aussi, les mots "enchanter", "ensorceleuse", "chaudron", "chèvre", "chat" et "lune". Ainsi, l'évocation, dans le poème, du rendez-vous au cimetière et de la cueillette des mûres semble mimer à la fois un rituel de sorcellerie et une danse macabre. Pour finir, le geste meurtrier évoqué par D. Maingueneau, n'est plus attribué ici au "je" de l'auteur, mais au "Il" impersonnel. De cette manière, l'auteur n'affirme plus uniquement son indépendance à l'égard de la femme, mais une domination totale sur le jeu mortel de la séduction par le pouvoir du langage et du récit. Ce renversement relève déjà de la démystification, procédé littéraire recherché par divers courants modernistes plus avant-gardistes, à l'image aussi de certains précurseurs tels que Jules Laforgue dans *Moralités légendaires*.

- **L'érotisme dans *Orpheu***

Cette dernière analyse permet de s'intéresser maintenant au traitement et à la mise en scène opérés par la revue *Orpheu* du thème de l'érotisme et de la sexualité tout au long des trois numéros.

Orpheu 1 donne à voir au lecteur la sensualité, à travers la danse érotique de Salomé, mais aussi, avec la sensualité ingénue des poèmes en prose d'Almada Negreiros comme "Míma Fataxa", ou bien encore "Primavera". En effet, dans ce dernier, l'auteur reprend le thème des pastorales avec le personnage de la bergère qui rencontre tour à tour un "Seigneur Majorat", un "Seigneur Prieur", un "meunier" puis un "bouvier" dans une atmosphère de péchés érotiques. La bergère conclut le poème par l'exclamation suivante : "Comme je désirerais pouvoir aller avec tous !" ²³⁶. Ensuite, l'auteur évoque la perte de sa virginité par l'image du papillon blanc, en ces termes : "Elle ne sait pas ce qu'elle sent en elle qui importune son bien-être./ Le papillon blanc se serait-il enfui en elle ?" ²³⁷

²³⁶ *Orpheu 1*, op.cit., p.58 : "Como desejava poder ir com todos !".

²³⁷ Ibid., p.58 : "Não sabe o que sente dentro de si que a importuna de bem-estar./ Teria a borbolêta branca fugido para dentro d'ella ?".

Dans ce même numéro, A. de Campos va plus loin sur ce thème dans le poème intitulé "Ode Triunfal", lorsqu'il écrit qu'il désire être le "souteneur" des "membres de clubs aristocratiques", "des chefs de famille", "des bourgeoises, mères et filles", et "des pédérastes". C'est une provocation sur le thème de la sexualité dont l'amoralisme est poussé jusqu'aux extrêmes avec, dans ce même poème, l'extrait suivant : "Et dont les filles à huit ans — et je trouve beau et j'aime cela !/ Masturbent des hommes à l'aspect décent dans les dessous d'escalier."²³⁸

Orpheu 2 voit, au sujet de la sexualité, le ton provocateur s'accroître, avec notamment l'explosion des frontières entre le genre masculin et féminin. En effet, l'homosexualité est donnée plus explicitement en spectacle, avec tout d'abord l'ambiguïté du poème "Manucure" de Sá-Carneiro, le désir d'être femme dans les poèmes d'A. de Lima, ou encore la tentative d'une "écriture de la femme" par Côrtes-Rodrigues. Mais le récit le plus explicite sur ce sujet est la nouvelle de R. Leal, "Atelier". L'homosexualité est mise en scène à travers deux personnages, Luar, anagramme de Raul, et l'artiste-peintre ; ce dernier déclare alors :

*" (...) Oui je te désire, ton ardeur est, aujourd'hui, la mienne; sans tes profonds baisers je ne peux survivre, ma chair s'introduira dans la tienne pour que dans ton âme elle se spiritualise entièrement !..." Et il cherche sa bouche.*²³⁹

D'ailleurs, l'homosexualité fera un retour fracassant dans l'univers littéraire moderniste, lorsque Pessoa prendra la défense du livre d'António Botto, intitulé *Canções*, en 1922 dans la "Polémique de Sodome".

C'est après la publication du deuxième numéro de la revue que le journal "A Capital" l'accuse de pornographie dans l'un de ses articles, surtout à l'encontre du poème d'A. de

²³⁸ *Orpheu 1*, op.cit., p.81 : "E cujas filhas aos oito anos — e eu acho isto belo e amo-o ! —/ Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada".

²³⁹ *Orpheu 2*, op.cit., p.118 : " (...) Quero-te pois, a tua ancia é, hoje, a minha; sem os teus beijos profundos não posso passar, a minha carne na tua se entranhará para que na tua alma se espiritualise toda !... É procura-lhe a boca".

Campos intitulé "Ode Marítima". En effet, l'ode donne à voir un masochisme violent, à travers lequel l'auteur désire être à la fois les pirates et leurs victimes. Son masochisme se traduit par l'envie d'être "fouetté", "torturé", "humilié" :

*Être dans mon corps passif la femme-toutes-les-femmes
Qui ont été violées, tuées, blessées, déchirées par les pirates !
Être dans mon être subjugué la femelle qui doit être leur !
Et sentir tout cela — toutes ces choses d'un seul coup — dans la colonne vertébrale !²⁴⁰*

Enfin, le troisième numéro devait encore poursuivre dans cette veine provocatrice de la sexualité, avec surtout deux textes. Le premier est le long monologue dramatique, intitulé "Cena do Odio", écrit par Almada Negreiros. Dès le premier vers, l'auteur "s'érige en Pédéraste" ; ensuite, le masochisme du texte précédent laisse ici sa place au sadisme. C'est un spectacle cruel et violent, dirigé contre la bourgeoisie, avec des termes comme "châtiment", "haine", "esclave", etc. De plus, l'auteur règle également ses comptes avec la prétendue sexualité "normale", uniquement orientée vers la reproduction :

*Et tu t'es marié avec Elle,
car ton idéal est lié à Elle,
et maintenant tu nettoies à la brosse la calvitie en sueur
quémendant le piston de Piston, l'examineur
de ton dix-neuvième fils
dix-neuf fois stupide!
(Ton histoire sexuelle avec Féliberthe
est le cas le plus exemplaire de constance et de fidélité,
depuis ton premier-né sot
jusqu'au dix-neuvième idiot.)
Même dans le mariage je te maudis, infâme couvreur!
Espèce de vers de vase des marécages
dont le corps s'est atrophié*

²⁴⁰ *Orpheu* 2, op.cit., p.142 : "Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres/ Que fôram violadas, mortas, feridas, rasgadas plos piratas!/ Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser dêles!/ E sentir tudo isso — todas estas cousas duma só vez — pela espinha!".

*d'avoir tant pataugé de plaisirs,
et le sexe éléphantisé fut tout son corps!*²⁴¹

Le second texte est une "composition" poétique sous forme de prose intitulé "Apoz o Rapto", écrite par Albino de Menezes. Le récit décrit "la première nuit de noces" dans un décor crépusculaire, où les images d'une nature composée de "jardins", de "fleurs" ou de "montagne" s'entrecroisent avec une atmosphère morbide évoquée à l'aide de termes comme "cimetièrre", "veuve", "abandon" ou "funèbre". La dernière page du récit décrit, dans un érotisme sulfureux et vertigineux, la perte de la virginité par la femme, présentée comme sensation "d'être pour la première fois une femme"²⁴². Malgré un arrière plan bucolique, cette première nuit d'amour est associée à la mort, à la tristesse et à un érotisme violent et dominateur, amenant le lecteur à voir dans le titre, "Apoz o Rapto", l'idée de vol, voire de viol.

En conclusion, la figure de la femme joue un rôle important dans le rapport créatif entre l'auteur, son œuvre et la société. La mise en scène de la femme évoque donc cette relation, et les divers procédés utilisés à cette fin par les collaborateurs d'*Orpheu* permettent de mettre en relief leur degré de rupture avec la tradition littéraire, notamment Symboliste-décadentiste. En outre, l'arrière-plan général de toutes les mises en scènes évoquées est un halo de mort ou bien symbolise l'éclatement des limites du réel. Que ce soit l'image de la femme fatale et le spectacle de sa danse macabre, ou les différentes perversions et "déviances"

²⁴¹ *Orpheu* 3, op.cit., p.203 : "E casaste-te com Ella,/ porque o teu ideal vem pegado a Ella,/ e agora á brocha limpas a calva em pinga/ á cóca de cunhas p'ró Cunha examinador/ do teu decimo nono filho/ dezenove vezes parvo!/ (E' o caso mais exemplar de constancia e fidelidade/ a tua historia sexual co'a Felisberta,/ desde o teu primogenito tanso/ 'té ao decimo nono idiota.)/ 'Té no matrimonio te maldigo, infame cobridor!/ Especie de verme das lamas dos pantanos/ que, de tanto se encharcar em gósos,/ o seu corpo se atrofiou/ e o sexo elefantisado foi todo o seu corpo!".

²⁴² Ibid., p.181 : "Vae o teu corpo conhecer a musculatura do meu braço e o teu peito fremir sob a pressão vigorosa do meu arcaboço potente em que o sangue escandescer hilaridades, gergalhando em ruidos desconformes um triunfo de rapaz. Certo esse momento um simples carinho não basta a impulsar-te a realização d'um delirioso prazer. Uma sêde mais forte de beijos te irá de logo trespassando, certa necessidade te ha-de ir a dominar pelo desejo hallucinado de pela primeira vez seres mulher".

sexuelles placées sous les projecteurs, tout rejoint le complexe d'Eros et Thanatos partageant les individus entre les pulsions de vie et les pulsions de mort. Or, cette tension, ce va-et-vient illustrent également l'idée dramatique d'ardeur et de désistement, caractérisation oscillante de la revue *Orpheu*. Ardeur, fébrilité des auteurs pour la vie, et notamment pour la vie moderne qui les entoure, puis désistement face à cette même vie dont la seule issue semble être la mort ou la folie, à l'image de Sá-Carneiro et Ângelo de Lima.

Conclusion

Bien que le faible tirage de la revue et le contexte général ne laissent rien présager de tel, la revue *Orpheu* a très vite fait sensation dans le milieu académique littéraire portugais de son temps. À travers elle, le mouvement esthétique désigné par le terme de *Modernismo* a alors foudroyé sur place tous ceux que les collaborateurs d'*Orpheu* désignaient par le terme de "lépidoptères". C'est la revue *Presença* qui a diffusé le terme de *Modernismo*, avec notamment la thèse écrite en 1925 par J. Régio sur ce sujet, par opposition au *Saudosismo*. Le terme a été confirmé ensuite par Almada Negreiros en 1926 dans sa conférence intitulée "Modernismo". Toute cette agitation littéraire n'a duré que jusqu'à l'automne 1915, soit à peine dix mois. Néanmoins, ce laps de temps a suffi pour produire l'effet de rupture esthétique que prônait déjà F. Pessoa dans ses articles, publiés dans la revue *A Águia* en 1912, annonçant une nouvelle poésie portugaise.

Évidemment, le terme de rupture fait tout de suite penser à la notion d'avant-garde qui, comme nous l'avons vu, est présente au sein de la revue ; elle s'illustre notamment dans la façon dont *Orpheu* a géré sa réception en orientant le deuxième numéro vers une démarche radicale et provocatrice vis-à-vis du public. En plus de la dimension subversive, la revue présente un renouvellement permanent et concomitant des courants esthétiques proposés, ce qui répond parfaitement aux impératifs avant-gardistes tel que celui d'anticipation. Elle propose aussi bien des "-ismes" importés, tels que le Futurisme ou le Simultanéisme, que nationaux, avec la divulgation quasi-simultanée des trois "-ismes" théorisés par F. Pessoa : le *Paulismo*, l'*Interseccionismo* et le *Sensacionismo*. En outre, *Orpheu* offre au lecteur toute une série d'expérimentations formelles et de recherches dans le domaine du langage avec une démarche radicale. À ceci s'ajoute également une poésie du paradoxe, avec un recours

chronique au procédé de l'ironie parfois désigné par le terme de "blague", ainsi qu'une poétique de la fragmentation de l'individu et du sujet "brisé", toutes deux propres aux avant-gardes de l'époque.

Cependant, nous avons également mis en lumière que la voie avant-gardiste n'était pas pleinement assumée par tous les collaborateurs d'*Orpheu*. En effet, la revue oscille constamment entre une rupture avant-gardiste et une continuité dans la modernité, sans jamais parvenir à choisir. Ce qui illustre bien l'idée d'ardeur et d'action propre aux avant-gardes, puis celles de désistement et de rêve que nous pouvons relier au retrait prôné par les Symbolistes-décadentistes par rapport au monde moderne. Ce manque d'unanimité est flagrant lorsque le groupe éclate lors des divers scandales qui ont entouré la publication et la réception du deuxième numéro de la revue. De plus, certaines individualités du groupe ont opté pour l'idée de vivre ces deux réalités — l'ardeur et le désistement — simultanément, à l'image des symptômes hystéro-neurasthéniques si chers à F. Pessoa. Lui-même réalise cela par l'intermédiaire du procédé hétéronymique, avec le recours à A. de Campos dans la revue, alors que Sá-Carneiro l'exprime par la diversité esthétique de ses poèmes, comme en témoignent les poèmes futuristes, intitulés "Manucure" et "Apoteose"²⁴³, figurant dans le deuxième numéro de la revue.

De fait, pour F. Pessoa, aucun choix ne pouvait exister hormis celui d'une synthèse des deux voies citées dans le paragraphe précédent, ce qui rejoint les deux autres idées fondamentales du *Sensacionismo*, le cosmopolitisme et l'universalisme. L'idée de synthèse est par ailleurs présente dans la façon dont est représenté le mythe par les collaborateurs d'*Orpheu*, avec notamment les exemples des mythes d'Orphée et de Narcisse.

En outre, la notion de synthèse est lisible dans la théâtralisation de la vie et du Moi que souhaite offrir la revue, et qui rejoint la confusion avant-gardiste entre la vie et l'œuvre de

²⁴³ *Orpheu* 2, op.cit., p.98-107.

l'auteur. Cette théâtralisation passe notamment par le recours à la figure du masque (pseudonymie, hétéronymie), ainsi qu'à la poétique de la fragmentation, le tout dans une même oscillation entre ardeur et désistement, recouvrant ici l'aspect dionysiaque et apollinien de la création artistique. L'idée de mise en scène est également illustrée par deux autres exemples abordés dans notre étude.

Le premier est le thème de la folie. La littérature psychiatrique était alors très en vogue dans le monde littéraire, offrant ainsi de nombreuses études sur la relation entre les notions de génie et de folie, mais aussi sur la pathologie de l'hystérie que nous avons pu relier au procédé, élaboré par F. Pessoa, du *fingimento*. Au sein d'*Orpheu*, la folie est liée à la notion de sujet "brisé". Puis, elle est également perceptible dans le travail d'écriture, par la déconstruction et la (re)création du langage que souhaite opérer la revue.

Le deuxième exemple est celui de la figure de la femme, en tant qu'"embrayage paratopique". Sa mise en scène dans la revue nous a permis de constater le degré de rupture esthétique créé par *Orpheu*, s'exprimant par la figure de la femme fatale, notamment à travers la représentation du mythe de Salomé, et par l'érotisme émanant des trois numéros de la revue. Ces deux exemples montrent bien la caractéristique oscillante de la revue, ainsi que sa tension vers un idéal de synthèse et d'harmonie.

Par conséquent, si *Orpheu* a atteint ses premiers objectifs, comme celui du scandale, de la divulgation d'une nouvelle génération d'artistes, ainsi que la création d'une revue originale se démarquant de ses contemporaines, par sa forme et son contenu — devenu, aujourd'hui, à son tour un mythe —, elle n'a pas réussi à survivre, matériellement, au-delà de ce premier succès.

En réalité, en dehors de l'aspect financier, son arrêt brutal peut être relié à l'absence de choix, de la part de tous les collaborateurs, entre une ligne avant-gardiste, en rupture totale avec le passé littéraire, et celle de la continuité dans la filiation du courant Symboliste-

décadentiste. De fait, la troisième voie tant souhaitée par F. Pessoa avec le *Sensacionismo*, celle d'une synthèse de tous les arts et de tous les genres et courants littéraires, n'a jamais réussi à convaincre et à entraîner derrière lui le reste du groupe ; d'autant plus que F. Pessoa était devenu, malgré lui, le chef de file du *Paulismo*. Or, ce courant esthétique a été rapidement adopté par les plus jeunes écrivains en raison de son succès devenu très vite mondain, et parce qu'il s'est beaucoup plus inscrit dans une certaine continuité esthétique. Il est donc plus simple, pour de jeunes auteurs, de s'approprier ce courant et de le diffuser puisque, d'après le concept de H. R. Jauss, "l'écart esthétique" contenu dans le *Paulismo* était moins important que celui provoqué par le *Sensacionismo*.

Par ailleurs, une étude approfondie des revues ayant émergé dans le sillage d'*Orpheu*, aussi bien provinciales qu'issues des grandes villes, illustrerait sans doute cette division entre d'un côté l'avant-garde et l'ardeur, avec notamment la revue *Portugal Futurista* en 1917, et de l'autre la modernité et le désistement, avec *Exílio* ou *Centauro* en 1916. *Orpheu* se propose en réalité de ne faire qu'un dans la diversité. Ou, plus précisément, la revue souhaite élaborer une poétique de la rupture tout en accueillant la tradition.

Pour finir, *Orpheu* s'inscrit parfaitement dans une époque où les revues littéraires qui prônent une rupture esthétique abondent. Notamment à Paris, avec les revues *Maintenant* d'Arthur Cravan en 1915, *Sic* de Pierre Albert-Birot en 1916, les diverses revues dadaïstes et surréalistes, et surtout la revue *Le Grand Jeu* lancée par René Daumal à la fin des années vingt, dont certains thèmes, comme celui de la folie, peuvent être rapprochés de ceux d'*Orpheu*. Toute cette effervescence offre une raison supplémentaire de produire un travail de traduction d'*Orpheu* en français, afin d'élargir le spectre des revues européennes ayant éclos dans cette atmosphère avant-gardiste, et de faciliter ainsi certaines études comparatistes.

Bibliographie

1) Corpus :

- *Orpheu*, éd. facsimilada, Contexto, Lisboa, 1989.
 - Autres éditions :
- *Orpheu: revista trimestral de literatura*, Ática, Lisboa, 1984.
- *Orpheu 3: provas de páginas*, Nova Renascença, Porto, 1984.
 - Autres revues consultées :
- *Centauro*, éd. facsimilada, Contexto, Lisboa, 1982.
- *Exílio*, éd. facsimilada, Contexto, Lisboa, 1982.

2) Ouvrages concernant les auteurs du corpus :

- Oeuvres des auteurs consultés :
- Almada Negreiros J. de, *Poemas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2001.
 - , *Obras completas*, vol.V, ensaios, biblioteca de autores portugueses, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1992.
 - , *Obras completas*, vol. VII, teatro, biblioteca de autores portugueses, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993.
- Lima A. de, *Poesias completas*, organização, prefácio e notas de F. Guimarães, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.
- Pessoa F., *Poesia 1902-1917*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.
 - , *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.
 - , *Crítica, ensaios, artigos e entrevistas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000.
 - , *Ficções do Interlúdio 1914-1935*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1998.
 - , *Correspondência 1905-1922*, Assio & Alvim, Lisboa, 1999.
 - , *Chronique de la vie qui passe*, Textes réunis, annotés et présentés par José Blanco, La Différence, coll. 10/18, 2000.
 - , *Le banquier anarchiste*, Textes réunis, annotés et présentés par José Blanco, La Différence, coll. 10/18, 1998.
 - , *Œuvres de Fernando Pessoa, tome VIII, Le Violon Enchanté*, publiées sous la dir. de R. Bréchon et E. Prado Coelho, éd. Christian Bourgeois, 1992.

, *Textos de Intervenção Social e Cultural, a ficção dos heterónimos*, introduções, organização e notas de A. Quadros, éd. Europa-América, s.d.

, *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação*, Ática, Lisboa, 1966.

, *Páginas de Doutrina Estética*, éd. Inquérito, Lisboa, s.d.

, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Ática, Lisboa, 1966.

— Sá-Carneiro M. de, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2001.

, *Obra poética completa 1903-1916*, organização revista e comentada de A. Quadros, éd. Europa-América, 2001.

, *Poésies complètes*, La Différence, coll. Littérature, Paris, 1987.

- Études critiques concernant les auteurs :

— Aires E. R., *A Vanguarda de Almada Negreiros: presença do futurismo italiano no modernismo português*, Torres Pereira & Machado, São Paulo, 1998.

— Blanco J., *Pessoa en personne*, lettres et documents choisis par J. Blanco, éd. La Différence, Paris, 1986.

— Bréchon R., *Étrange étranger, un biographie de Fernando Pessoa*, éd. Christian Bourgeois, 1996.

— Cabral Martins F., *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, éd. Estampa, Lisboa, 1997.

— Gil J., *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, éd. La Différence, Paris 1988.

— Hilário F., *A Loucura de Ângelo de Lima: "eu sinto sempre o que escrevo"*, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2003.

— Lind G.R., *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Estudos portugueses, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

— Morão P., "Algumas marcas simbolistas na poesia de Mário de Sá-Carneiro", in *Mário de Sá-Carneiro, 1890-1916*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1990.

— Rita Lopes T., *Fernando Pessoa, le théâtre de l'être*, éd. La Différence, Paris, 1985.

, *Fernando Pessoa et le drame symboliste : Héritage et création*, éd. La Différence, Paris, 2004.

Cet essai, remarquablement documenté, argumenté et annoté, tente de présenter F. Pessoa en tant que poète dramatique, et son œuvre comme un drame. Dans une première partie, l'auteur aborde la question de l'héritage symboliste chez Pessoa, mais aussi chez Sá-Carneiro et Almada Negreiros dans le chapitre intitulé "Orpheu et le théâtre", utile à notre troisième partie. L'auteur offre également une analyse détaillée des trois courants esthétiques

élaborés par Pessoa, le *Paulismo*, l'*Interseccionismo* et le *Sensacionismo*, dans une perspective d'évolution dimensionnelle présentée, par ailleurs, dans notre étude. Enfin, dans la deuxième partie de l'essai, T. Rita Lopes aborde le rôle du procédé hétéronymique dans la construction de l'œuvre dramatique de Pessoa ; avec, en particulier, un chapitre décryptant l'hétéronyme A. de Campos, qui a joué un rôle important dans le succès de la revue.

— Seabra Pereira J.C., "Trajectória poética de Alfredo Pedro Guisado", in *Colóquia Letras* n°33 de setembro de 1976, Lisboa, p.79-82.

— Silva C., *Almada Negreiros, a busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da utopia*, Fundação eng. António Almeida, Porto, 1994.

3) Littérature, société et culture :

- Ouvrages généraux :

- Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles*, éd. R. Laffont/Jupiter, Paris, 1982.
- *Dictionnaire des termes littéraires*, par Delabatista D., D'hulst L., Ghesquiere R., Gorp H. von, Grutman R., Legros G., Honoré Champion éditeur, coll. Champion classique, Paris, 2005.
- França J.A., *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX (1910-80)*, 2° éd., Livro Horizonte, 1980.
- Júdice N., *Voyage dans un siècle de littérature portugaise*, éd. l'Escampette, Bordeaux, 1993.
- Pires D., *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa no século XX*, Contexto, Lisboa, 1986.
- Rocha C., *Revistas literárias do século XX em Portugal*, Casa da Moeda, Lisboa, 1985.

Cet ouvrage est tout d'abord très utile pour l'analyse concernant la revue *Orpheu* en tant qu'objet et support ; notamment dans les chapitres intitulés "Pour une approche sociologique" puis "Le produit et le marché". C. Rocha dresse également un état des lieux littéraires et, plus précisément celui des revues, avant et après la publication d'*Orpheu* avec, notamment, la présentation des quatre tendances littéraires antérieures à la publication dans le chapitre intitulé "De 1900 jusqu'à *Orpheu*, sous le signe de la *saudade*". Enfin, le chapitre intitulé "De *Orpheu* à *Presença*, entre l'euphorie et le sommeil" présente une analyse fine et détaillée de la revue. Cette analyse inclut une tentative d'élaboration d'un profil de cette nouvelle génération, une étude de quelques procédés littéraires propres au *Modernismo* et à

Orpheu, puis un relevé de quelques "–ismes" présents dans la revue. Ceci, laisse entrevoir déjà l'idée d'oscillation ainsi que celle de spectacle développée dans ce mémoire.

— Saraiva A.J., Lopes O., *História da literatura portuguesa*, Porto Editora, Porto, 1996.

- Critique littéraire :

— Barthes R., *Mythologies*, Seuil, coll.Points Essais, Paris, 1970.

— Deleuze G., *Logique du sens*, éd. Minuit, Paris, 1989.

— Grauby F., *La création mythique à l'époque du Symbolisme*, éd. Librairie Nizet, 1994.

La lecture de cet ouvrage a permis de mieux aborder le problème de la représentation du mythe par les collaborateurs d'*Orpheu*, dont il a été question dans notre deuxième partie. En effet, l'auteur y définit, dans un premier temps, la notion de mythe en général, puis, plus particulièrement, dans son contexte symboliste. Ensuite, elle aborde dans un deuxième temps cinq mythes : l'androgyné, le Sphinx, Salomé, Narcisse et Orphée, dans leur genèse et leur contexte symboliste ; les trois derniers étant ceux qui ont été les plus utiles à notre analyse. Enfin, elle offre aussi trois types de lecture de ces mythes. La première étant un approche rhétorique où sont abordées les problématiques du discours et du langage mythique dans la littérature symbolistes, et qui a été utile pour découvrir les traces symbolistes encore présentes dans la revue *Orpheu*. La deuxième est une approche psychanalytique qui offre un certain nombre d'arguments dans l'étude de la relation homme-femme, ainsi que sa représentation dans la littérature symboliste, et utilisée dans la partie concernant la mise en scène de la figure de la femme. Enfin, la troisième est une approche sociocritique abordant le thème de la relation qu'entretient l'artiste avec le monde moderne, également utile pour aborder les notions de modernité et d'avant-garde. Même si l'étude est centrée sur le courant symboliste, un grand nombre d'informations a pu être élargi à *Orpheu*, et utilisé dans notre étude.

— Habermas J., *L'espace Public*, Payot, Paris, 1978.

— Jankélévitch V., *L'ironie*, Flammarion, Paris, 1964

— Jauss H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1990.

— Lourenço E., *Poesia e metafísica*, Gradiva, 2002.

, *Tempo e Poesia*, Gradiva, 2003.

— Mangueneau D., *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, A.Colin, Paris, 2004.

— Ricoeur P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

— Sangsue D., *La Parodie*, Hachette, Paris, 1994.

- *Orpheu et le Modernismo* :

— Alge C. d', *A experiência futurista e a geração de Orpheu*, Instituto de cultura e língua portuguesa, Lisboa, 1989.

— Guimarães F., *Simbolismo, Modernismo, Vanguardas*, éd. Lello & Irmão, Porto, 1992.

 , *O Modernismo português e a sua poética*, éd. Lello & Irmão, Porto, 1999.

 , *Poética do Simbolismo em Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1990.

Cette étude permet de mieux cerner le courant symboliste, sa poétique ainsi que son apparition et son évolution, au Portugal. Or, comme nous l'avons vu, son influence est importante, et encore très présente, au sein de la revue *Orpheu* ; d'où son utilité. En outre, l'auteur pose également le contexte général de la littérature psychanalytique, en présentant notamment la polémique opposant les ouvrages de C. Lombroso et M. Nordau, ainsi que les divers répercussions de celle-ci au Portugal ; ce qui s'est révélé utile à l'élaboration de notre dernière partie concernant la folie. À partir de là, l'auteur analyse le concept du vague, utilisé par la poétique symboliste et par Pessoa, à travers sa relation avec la littérature psychanalytique, afin de montrer de quelle manière Pessoa souhaite dépasser le Symbolisme avec l'élaboration du *Paulismo*, dont il est question dans notre deuxième partie concernant les courants esthétiques présents dans *Orpheu*.

— Júdice N., *A Era de Orpheu*, éd. Teorema, col. Terra Nostra, Lisboa, 1986.

Cet ouvrage, a priori court, propose une foule d'information concernant la réception d'*Orpheu* par les critiques, mais également sur la naissance du projet, en transcrivant un grand nombre d'articles issus des collaborateurs d'*Orpheu* et des différentes critiques, amplement utilisés dans notre étude. Le chapitre intitulé "Le projet (1913-1914)" présente brièvement la formation du groupe et ses liens avec le genre théâtral, utile pour la première et dernière partie de notre étude ; avec, en particulier, la retranscription intégrale de l'article "Teatro-Arte" signé par Sá-Carneiro, et ajouté en annexe de ce mémoire. La seconde partie de cet ouvrage aborde le thème de la réception de manière chronologique, mais aussi spatiale, en présentant la réception faite par les critiques en province et à Lisbonne. De plus, N.Júdice y aborde également les divers courants esthétiques proposés par la revue *Orpheu*, et dont le sous-titre a d'ailleurs été emprunté pour notre étude, "La danse des "-ismes"".

- Quadros A., *O primeiro modernismo português : vanguarda e tradição*, éd. Europa-América, 1988.
- Rebello L.F., *O Teatro Simbolista e Modernista*, Instituto de Cultura Portuguesa, col. Biblioteca Breve, Lisboa, 1974.

- Études sur la folie :

- Brénot Ph., *Le génie et la folie*, Plon, 1997.
- Felman Sh., *La folie et la chose littéraire*, Le Seuil, Paris, 1978.
- Foucault M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, éd. 10/18, Paris, 1964.
- Plaza M., *Écriture et folie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986.
- Tlatli S., *La folie lyrique : essai sur le surréalisme et la psychiatrie*, L'Harmattan, coll. l'Oeuvre et la Psyché, Paris, 2004.

Même si l'ouvrage est consacré au Surréalisme français, il regorge d'informations très utiles à notre travail de recherche, et présente une bibliographie très fouillée. L'auteur y expose tout d'abord une brève mais sérieuse histoire de la science psychiatrique et psychanalytique, très utile à l'éclaircissement de notre propos sur le thème de la folie. S. Tlatli y aborde aussi la question de l'hystérie, avec une analyse détaillée de la polémique opposant les thèses de Charcot à celles de Babinski, à la lumière de la notion de simulacre. Ceci nous a permis d'établir un rapprochement entre le procédé du *fingimento* de Pessoa et cette pathologie, à travers la lecture qu'opère Deleuze sur la notion de simulacre, et que cet ouvrage aide à mieux comprendre. De plus, il révèle également un grand nombre d'informations sur le thème du sujet "brisé" et du langage de la folie, en complément des ouvrages de Sh. Felman et M. Foucault, cités dans notre bibliographie.

- Modernité et avant-garde :

- Brun J., *Le retour de Dionysos*, éd. Les Bergers et les Mages, 1976.
- Charbonnier M.A., *Esthétique du théâtre moderne*, éd. Armand Colin, Paris, 1998.
- Compagnon A., *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- Friedrich H., *Structure de la poésie moderne*, éd. Le livre de poche, coll. littérature, 1999 pour la traduction française.
- Galibert T., *Le poète et la modernité : poétique de l'individu de Gérard de Nerval à Antonin Artaud*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- Habermas J., *Le discours philosophique de la modernité*, Gallimard, N.R.F, Paris, 1988.

— Lachasse P., "Revue littéraires d'avant-garde", in *La Belle époque des revues (1880-1914)*, par J. Pluet-Despatin, M. Leymarie, J.-Y. Mollier, éd. De l'IMEC, 2002, p.119-43.

— *Les mythes des avant-gardes*, études réunies par V. Léonard-Roques et J-C. Valtat, actes du colloque, 20-22 mars 2002, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003.

Ce colloque tente de définir la place et les fonctions de l'avant-garde au sein de la modernité, ainsi que l'importance qu'elle accorde aux mythes dans ses créations. Les différentes interventions contenues dans cet ouvrage nous permettent, dans un premier temps, de définir plus clairement la notion d'avant-garde, en orientant notre lecture vers des ouvrages importants, comme ceux de A. Compagnon et H. Meschonnic, présents dans notre bibliographie. Elles permettent également de recenser un certain nombre de caractéristiques avant-gardistes, que nous retrouvons dans *Orpheu*, en les insérant avec plus de clarté au sein de la modernité. Ceci a entraîné notre analyse vers le constat d'une oscillation permanente de la revue entre l'idée de rupture et celle de continuité. Dans un deuxième temps, l'ouvrage aborde aussi la représentation du mythe par les avant-gardes, dont certaines caractéristiques se retrouvaient aussi dans *Orpheu*, et qui nous aide à argumenter la notion d'oscillation, accompagnée du désir de synthèse, de la revue.

— Meschonnic H., *Modernité modernité*, Gallimard, Paris, coll. "Folio Essais", 1993.

— Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. Ph. Lacoue-Labarthe, Gallimard, 1986.

— Noudelman F., *Avant-gardes et modernités*, Hachette, Paris, 2000.