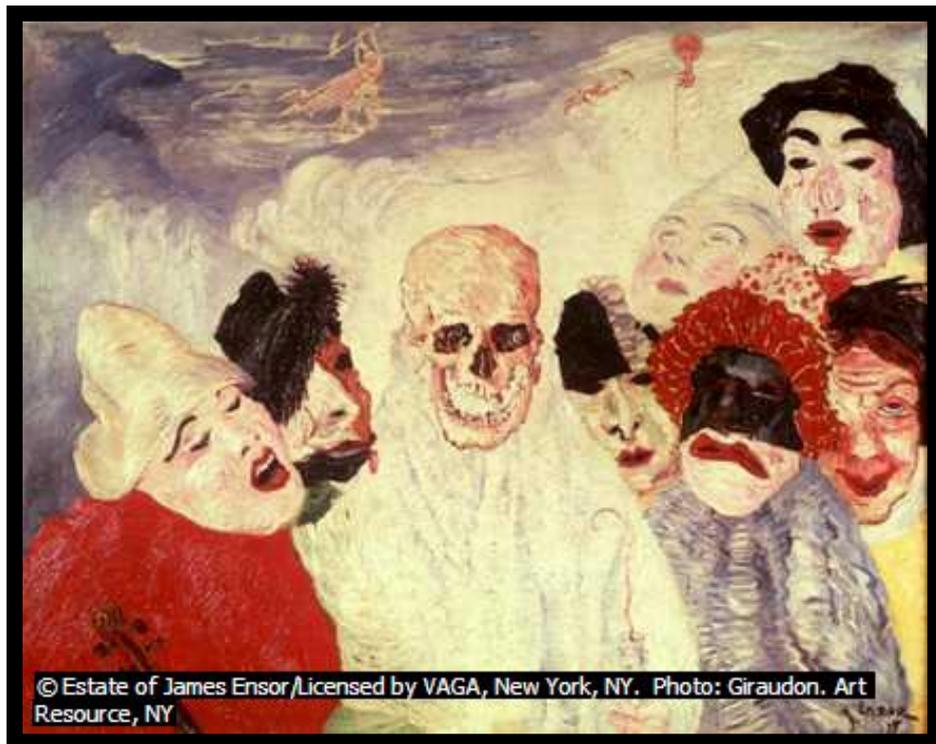


Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III
U.F.R Études ibériques et latino-américaines

PAOLO ALEXANDRE NÉNÉ

LA MISE EN SCENE DE LA MORT DANS L'ŒUVRE POETIQUE DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO



Sous la direction de Madame CATHERINE DUMAS

Mémoire de Master 1 en Littérature Portugaise

Année universitaire 2005-2006

**Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III
U.F.R Études ibériques et latino-américaines**

PAOLO ALEXANDRE NÉNÉ

**LA MISE EN SCENE DE LA
MORT DANS L'ŒUVRE
POETIQUE DE
MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

Sous la direction de Madame CATHERINE DUMAS

Mémoire de Master 1 en Littérature Portugaise

Année universitaire 2005-2006

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	6
<u>I PARTIE – LE POÈTE ET LE DRAMATURGE.....</u>	10
1. L’HOMME DE THÉÂTRE.....	18
2. AMIZADE.....	24
3.LE THÉORICIEN.....	34
4. LE SPECTATEUR.....	44
<u>II PARTIE – LA DRAMATURGIE DE LA MORT.....</u>	57
1. LA POÉTIQUE DE L’ESPACE.....	61
A) La déconstruction du «je».....	63
B) Le décadentisme.....	72
C) Poésie-Spectacle.....	77
2. LA MORT CRÉATRICE.....	82
A) La création littéraire.....	82
B) L’expérience de la création.....	85
CONCLUSION.....	91
ANNEXES.....	97
BIBLIOGRAPHIE.....	111

Roubado à natureza o dossier secreto
Patente a analogia entre o fundo do poço
O rosto de Narciso o sangue do incesto

Há-de tudo prender-se aereamente solto

Que no verbo seja um espelho Ao mesmo tempo um véu
Que não baste no lago a pureza do rosto

A lira é com certeza a mão esquerda de Orfeu
Mas é a mão direita a que resolve o lodo

*David Mourão-Ferreira, Ars Poética, Obra poética,
Lisboa, Editorial Presença, 1988.*

INTRODUCTION

À Paris, le 26 avril 1916, à huit heures, José Araujo se rend rue Victor Massé, puis il monte tranquillement l'escalier de l'Hôtel de Nice. Arrivé près d'une chambre au fond du couloir, José Araujo frappe à la porte. Là, personne ne lui répond, il ouvre, et entre. Il découvre alors le corps inanimé de Mário de Sá-Carneiro qui vient de prendre cinq flacons d'arséniate de strychnine. À cette heure-là, entre «fanfaronnades et rires», le quartier de Montmartre s'éveille en emportant avec lui un de ses plus fidèles compagnons.

Dans cette étude, nous nous intéresserons donc à l'œuvre la plus parfaite, selon nous, de Mário de Sá-Carneiro, c'est-à-dire son œuvre poétique. En somme, nous chercherons à percer le mystère insondable de sa mort en ayant pour objectif de lire dans ses poèmes l'expression théâtrale d'une mise en scène autour de sa propre mort.

Bien que cette étude ait pour volonté de convoquer toute l'œuvre de l'énigmatique poète portugais, le corpus de ce travail se circonscrit aux poèmes de Sá-Carneiro, en conférant une attention particulière à son premier livre, *Dispersão*.

Cette tentative de lire l'expression d'une mort annoncée dans ses poèmes s'accompagnera de l'étude d'un poète qui sera avant tout dramaturge, acteur, théoricien jusqu'à comprendre qu'il appartient lui-même à l'œuvre qu'il met en scène.

Ce travail est divisé en deux parties, et chacune de ces parties en plusieurs points. Ainsi, la première partie, est centrée autour du parcours du poète. Nous verrons comment l'homme, fasciné par le monde du théâtre, se laissera bercer par cet art. Nous entrerons par la suite, dans le noyau de cette étude, en analysant de plus près son œuvre théâtrale. Nous commencerons par l'étude d'une pièce de jeunesse, très souvent méconnue, fruit d'une collaboration : *Amizade*.

Ensuite, nous nous attarderons sur un texte qui est, sans équivoque, une pièce importante du puzzle de Sá-Carneiro C'est un texte qui fut publié par Sá-Carneiro lui même le 28 novembre 1913 dans un journal intitulé *O Rebate*. Il s'agit d'un texte prenant les contours d'un manifeste d'art : *Teatro-Arte*. Ce texte est d'une grande importance pour nous car il possède en lui tous les fondements de l'art dont Sá-carneiro se veut l'héritier. De plus, nous voyons dans ce texte un manifeste théorique capable de réorganiser le domaine littéraire et plus particulièrement d'élever sur un piédestal l'œuvre du poète portugais. Sa lecture et notamment son analyse nous permettront de mieux peser l'aspect dramatique de sa mort.

Dans la seconde partie, nous analyserons de plus près les poèmes de Sá-Carneiro. Notre étude se focalisera donc sur leur espace textuel dans lequel nous chercherons à discerner, à travers ses expressions les plus variées, les prémices d'une mort irrévocable. Ensuite, et pour conclure, à partir de l'ensemble des points analysés, évoqués, nous essayerons de percer le mystère de la mort du poète.

Ce travail pourrait se définir comme un journal de bord dans la mesure où il est né de la coexistence prolongée d'une œuvre avec un passionné de poésie. Ce travail sauvegarde, dirions nous, par écrit, ce dont, de toute manière, nous nous souvenons. Il tient de la mémoire, dans le sens platonicien du terme, mémoire vive et non pas enregistrée. Nous ne nous employons pas à reproduire les archives d'une biographie. Finalement, nous dirions que c'est un cahier de compagnonnage car moi aussi, à présent, j'ai une expérience de la mort ; moi aussi, j'ai perdu mon autre moi, non pas dans les affres de la littérature mais dans celles, bien plus cruelles, de la vie.

Ce mémoire est imbibé de moiteur funéraire. C'est une image que nous avons particulièrement travaillé puisqu'elle transmet ce mouvement qui, page après page s'infiltré et imprègne le corps de ce mémoire, comme la mort qui consuma peu à peu Sá-Carneiro, comme ce que j'ai éprouvé à la mort de mon grand-père dont l'empreinte marque les pages de ce travail.



Mário de Sá-Carneiro (1890 – 1916)

*Ao Zézito que não sabia nem ler nem escrever
Mas que fez de mim um homem.
Adeus Avô.*

PARTIE 1

**LE POÈTE ET LE
DRAMATURGE**

- Num programa de teatro
Sucedá-se a minha vida -¹

C'est François Castex qui a, le premier, affirmé que l'art et la littérature étaient les seuls domaines qui en réalité intéressaient Sá-carneiro². Il existe, en effet, une énorme quantité de métaphores et d'images dans l'œuvre du poète et prosateur portugais, qui viennent corroborer cette affirmation. Il ne s'agit pas seulement du langage poétique, mais tous ses personnages sont des artistes qui, comme lui, se soucient des problèmes relatifs à la création artistique. Michel de M'Uzan³ explique que le processus de création littéraire tient en lui-même – à son origine – un caractère dramatique. Nous retrouvons, à ce propos, un grand nombre de dramaturges dans l'ensemble de l'œuvre de Sá-Carneiro. C'est une obsession qui se répète depuis *Principio* jusqu'à *Céu em Fogo* en passant par la totalité de son œuvre poétique.

¹ «Sete Canções de Declínio» p 105 *Poemas Completos*. Assírio & Alvim, 1996.

² François Castex, *Mário de Sá-Carneiro e A Gênese de Amizade*, Almedina, 1971, p 397.

³ Membre de la Société psychanalytique de Paris. *De l'art à la mort*, Paris, Édition Gallimard, 2002, p 4.

Le but de ce mémoire est, comme nous l'avons vu précédemment dans l'introduction, de mettre en relief la notion de Théâtre autour de laquelle gravite toute l'œuvre de Sá-Carneiro. En effet, nous voulons démontrer qu'il y a une théâtralisation vers laquelle tend le sujet lyrique et par conséquent une mise en scène de la mort. La vie de Sá-Carneiro est intimement liée à sa production littéraire : dans chaque vers, dans chaque fragment de prose, nous retrouvons les indices d'une âme tourmentée, fustigée par un mal-être constant. Si sa vie se confond avec son œuvre, c'est qu'elle en est l'inspiration. Cet état d'inspiration aboutit à un acte qui n'est pas seulement descriptif, mais organisateur, créateur au même titre que l'élément qui permet la conversion de la littérature en âme se trouve être la mort. Nous considérons, en effet, que l'acte créateur est le résultat d'une équation à deux facteurs : la vie et l'expérience de la vie.¹ Ce qui provoque un instant de suspension, un flottement, c'est l'acte qui précède le moment de création, et où poésie et vie s'entremêlent. En bâtissant son œuvre, Sá-Carneiro bâtit sa vie. Et parler de la vie de Sá-Carneiro équivaut à parler de sa propre mort puisque sa vie a été une mort, une mort «vécue» selon Fernando Pessoa dont les propos sont ici paraphrasés dans l'analyse de João Pinto de Figueiredo :

Mário s'habitua à sa mort. Le matin, on le levait, le soir on le couchait, et les jours se succédaient, immuables, répugnants, gris... Mais en 1898, son père alla passer l'été à Paris. Il est alors confié à son grand-père. A ce moment, son sort est déjà fixé. (C'est dans l'enfance que tout se décide.) Il serait

¹ Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort*, Paris, Édition Gallimard, 2002, p 6.

un homme sans illusions et sans espoir, un homme incapable d'accepter la vie, un homme à tout jamais dans l'impossibilité de vivre...¹

S'il existe un domaine au sein duquel les représentations d'images s'imposent, grâce à d'innombrables mises en scène, c'est assurément celui du théâtre. Le théâtre est, sans équivoque, la bouée de sauvetage pour un naufragé ivre.² D'autant plus que le théâtre symboliste qui cherche à capter, à travers l'art, l'âme occulte des choses et des êtres, le mystérieux, l'ineffable correspond parfaitement au jeune poète qu'est Mário de Sá-Carneiro. Pour mieux comprendre et saisir la fonction théâtrale, nous voulons proposer comme définition un extrait d'un entretien concédé par Edward Bond³ au journal *Le Monde*, afin d'éclairer nos propos :

La question c'est : «comment le théâtre peut-il transformer le sens du monde ? Et nous transformer, nous ?»

Ce n'est pas un hasard si notre théâtre, comme notre démocratie, a été inventé par les Grecs, dans un temps de crise profonde, et nous vivons dans un temps de crise profonde. Nous devons alors faire tous les efforts possibles pour créer le nouvel art dramatique qui nous permettra, peut-être, d'affronter cette crise.

L'homme est la seule espèce qui se dramatise, le seul animal qui se raconte des histoires. C'est ce qui fonde son humanité. Un enfant à qui on ne raconterait pas d'histoires n'arriverait pas à devenir un être humain. Il ne faudrait pas dire «au commencement était le verbe», mais au

¹ João Pinto de Figueiredo, *La Mort de Mário de Sá-Carneiro*, Éditions de La Différence, Paris, 1992, p 43, 44.

² Figure de rhétorique que nous inspire Rimbaud, *Le bateau ivre*.

³ Auteur dramatique anglais qui, dès le début des années soixante, fut considéré comme le représentant le plus intransigeant du théâtre britannique.

commencement était l'histoire. Et le théâtre est l'espace où l'histoire s'incarne. Je ressens très fortement que nous sommes en danger de créer une société qui serait un véritable enfer. Auschwitz n'est pas refermé, Hiroshima est toujours en ruine : on ne peut pas se remettre de ce genre de choses, nous sommes toujours impliqués dedans aujourd'hui. Et une sorte de vaste cauchemar technologique plane au-dessus de nous... Il n'y a pas de médicaments, de traitement pour devenir humain : nous devons en permanence recréer notre humanité, et le théâtre est le lieu où se recrée cette humanité.¹

Bond aborde avec une lucidité assez gênante mais sincère ce qu'est le théâtre. Le théâtre et plus précisément la représentation lui paraissent être des éléments fondamentaux de la création, ou plus exactement de la créativité en général. À cet égard, nous citons la formule de l'anthropologue Jensen², qui a écrit : «L'homme est par nature un être qui représente.», formule d'ailleurs très proche de l'idée de Bond. Freud illustre merveilleusement cette idée dans l'observation de son petit-fils, «qui se dédommage du départ de sa mère en jouant avec une bobine, et met en scène cette même disparition et ce même retour avec des objets à sa portée».³ En effet, la mise en scène est à l'origine d'un large éventail de phénomènes humains qui vont du rêve et du fantasme à l'art. Il s'agit donc de représenter une situation dans le monde qui serait altérée puisque créée : c'est le désir des êtres qui l'anime. Le théâtre, tout comme la poésie pour Rimbaud, change la vie ; l'art dramatique permet de rendre la vie plus supportable face à de tels événements historiques.

¹ *Le Monde*, 19 avril 2003.

² Cité par Michel de M'Uzan in *De l'art à la mort*, Paris, Édition Gallimard, 2002, p 23.

³ Sigmund Freud, *Les deux principes de fonctionnement mental*, cité par Michel de M'Uzan in *De l'art à la mort*, Paris, édition Gallimard, 2002, p 23.

Bond reprend ici, pourrions-nous dire, l'esthétique du troisième volet du *Sensacionismo*¹ : donner vie à nos états d'âmes. C'est une conception du théâtre qui est aussi une conception de la poésie et de l'acte créateur : la métamorphose de l'être.

C'est donc là une définition qui aurait parfaitement convenu aux jeunes de *Orpheu* et notamment à Mário de Sá-Carneiro. L'objectif de la citation de Bond est de donner l'intonation de cette première partie, en soulignant l'importance du théâtre pour ces jeunes, sans pour autant entrer dans le vif du sujet.

Au cours de cette première partie, nous nous intéresserons au parcours dramaturgique de Sá-carneiro, à son intérêt pour le théâtre. Cet intérêt doit, nous semble-t-il, être considéré sous différents angles, analysé sous ses diverses facettes. C'est ce que nous avons voulu faire en présentant une partie pour chacune d'elles.

Car, c'est dans l'enfance que tout se décide. En décembre 1892, à l'âge de deux ans, Mário de Sá-Carneiro perdit sa mère. Déjà, il se voyait transformé en un être à la dérive puisqu'il connut sa première expérience traumatique qui engendra l'amour que porte Sá-Carneiro à l'égard du théâtre. Nous analyserons dans un premier temps les années qui précédèrent la publication de *Amizade*.

¹ Teresa Rita Lopes, *Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo*, *Colóquio/Letras*, décembre 1971, p 9.

La tâche qui nous incombe, par la suite, est d'entrevoir dans l'œuvre de jeunesse de Sá-Carneiro, l'inscription d'une écriture future, d'un livre à venir. Il s'agit donc de reconstituer les étapes d'un chemin de pensée. Nous nous attachons, donc, à étudier, dans un but principalement historique la première étape de ce parcours.

1. L'HOMME DE THÉÂTRE

Vers l'âge de six ou sept ans, Sá-Carneiro commença à écrire des pièces de théâtre qu'il mettait lui-même en scène. Les représentations théâtrales se déroulaient, selon toute vraisemblance, dans le patio de la propriété de ses grands-parents paternels. Le théâtre avait pour scène un puits, les acteurs étaient des domestiques, les voisins faisaient office de spectateurs. Sans doute avait-il déjà besoin d'un public¹, s'interroge François Castex. Les années passèrent et Mário grandit. En 1900, il entre au lycée du Carmo. Or, il va très vite s'apercevoir qu'il se distingue des autres élèves, manifestant dès lors un véritable goût pour les lettres. À son retour d'un long périple en Europe avec son père, se constitue un petit cénacle durant l'année scolaire 1904, toujours au lycée du Carmo. Sá-Carneiro joue un rôle prépondérant – il est le seul à s'être rendu à l'étranger et, de par ses possibilités financières, il est informé de ce qui se fait de mieux à l'époque – autour de jeunes comme Rogério Garcia Perez, les frères Bettencourt, Ricardo Teixeira Duarte, Gilberto Rola Pereira do Nascimento, Tomás Cabreira

¹ F. Castex, *Mário de Sá-Carneiro*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1999, p 15.

Júnior, António Cardoso Ponce de Leão, Luís Ramos, Alberto Barbosa et Mário Duarte.

Nous pouvons observer que cette première partie de la vie artistique de Sá-Carneiro est exclusivement dominée par le théâtre. Ainsi, João Pinto de Figueiredo pense que cet attrait manifeste pour le théâtre serait lié à des phénomènes d'anthropologies dont il fournit l'explication :

On trouvera peut-être aujourd'hui étrange, voire ridicule, la monomanie théâtrale de ces lycéens, parmi lesquels se trouvaient Tomás Cabreira Júnior, Rogério Perez, António Ponce Leão, Tito et Tarquinio Bettencourt. Mais au début du siècle elle était bien naturelle : la drogue n'était pas encore à la portée des adolescents, l'amour non plus (les jeunes filles restaient cloîtrées chez elles, vouées à ces piliers de la Morale que sont les travaux d'aiguille et le piano, au désespoir des voisins) ; la jeunesse masculine devait donc se contenter de ce passe-temps traditionnel – traditionnel, disons-nous, car nous nous rappelons qu'Eça de Queiroz lui-même joua les jeunes premiers au Teatro Académico de Coimbra.¹

Sans contester l'intérêt des révélations de l'essayiste portugais, il est assez simpliste et léger de résumer cette fascination à une pseudo-histoire de drogue. Cela manque indubitablement de finesse et se trouve être, à nos yeux, assez antinomique. Nous savons que le théâtre fut une constante préoccupation pour Sá-Carneiro, même si *Orpheu* l'ignore parfois. Sa correspondance avec Pessoa en témoigne et révèle non pas un «hobby» mais une grande passion. Nous

¹ João Pinto de Figueiredo, *La Mort de Mário de Sá-Carneiro*, Paris, Éditions de La Différence, 1992, p 64.

rompons, ici, la continuité chronologique de la formation dramatique de Sá-Carneiro en évoquant une révélation future. En effet, il dira, plus tard, dans une lettre adressée à son ami :

Queria também muito escrever uma peça A Força (que é um estudo da Desilusão em que em tempos lhe falei) colaborando com o Ponce que tem belas qualidades de autor dramático. Esta peça sai do quadro das coisas em que actualmente trabalho ; mas nem por isso deixará [de] ser uma obra literária e mesmo uma obra artística. Confesso-lhe que, infantilmente talvez, gostava muito de ver uma obra minha num palco. É que eu, no fundo, amo a vida.¹

Nous sommes donc amenés à nous interroger sur ce «Amo a vida» qui, cela étant, n'implique pas forcément un amour pour le théâtre. Mais, le fait de vouloir collaborer avec Ponce Leão qui, dès l'âge de douze ans, entraînait déjà ses amis au théâtre, dénote le sérieux et la délicatesse que Sá-Carneiro éprouve à l'égard du théâtre. En second lieu, le théâtre, espace de tension, de conflit par excellence, fonctionne pour Sá-Carneiro comme une sorte de thérapie. Telle est la vision que nous nous faisons de cette passion pour le théâtre, reflétant de la sorte des symptômes d'un mal-être profond.

Ce «Amo a vida» est bien trop léger pour masquer la vraie teneur de sa jeune vie et, une fois de plus, il se retrouve au cœur du paradoxe de l'œuvre de Sá-Carneiro. Le modernisme et l'œuvre de Sá-Carneiro confirment la

¹ *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, 14 Maio 1913, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

métamorphose de la littérature en théâtre puisque le «eu» se dédouble ; il est mis en scène ou bien il est lui-même une scène. Ainsi, le changement atypique de thématiques est par excellence moderniste. Sá-Carneiro s'auto-transfigure dans un théâtre-poésie suinté par tous les pores de l'image entre plaisir et torture ; entre amour et dégoût envers la vie.

En 1905, Sá-Carneiro écrit *O Vencido*, un drame original en un acte. À l'âge de quinze ans, il fait déjà parler la mort en manifestant un besoin irrépressible d'aveu dans une volonté d'aller au bout d'un processus de catharsis. Cette activité théâtrale va l'accompagner jusqu'à la fin de ses études puisqu'il va se retrouver de plus en plus fréquemment avec ses amis, unis dans leur amour pour les lettres :

Mas bem depressa se vai apoderar deles uma ardente paixão pela literatura e pelas artes [...] era-lhes indispensável esta vida intelectual entre amigos, e não podiam conceber uma obra que se realizasse à parte sem dela participar o espírito de grupos.¹

Sá-Carneiro avait un grand besoin d'échanger, de partager, d'être reconnu par ses pairs ; il avait toujours un projet théâtral ou l'ébauche d'un roman à présenter à ses compagnons. C'est ce que nous confie François Castex. Déjà, il s'impose comme un véritable chef de file.

Pendant ces années, il eut le temps – toujours avec ses amis – de fonder en 1907 *A Sociedade de Amadores*

¹ François Castex, *Mário de Sá-Carneiro e A Génese de Amizade*, 1971, Coimbra, Almedina, p 61.

Dramáticos. Ce fut une troupe théâtrale d'amateurs dans la même lignée que celle d'Antoine à Paris. Le jeune Mário va alors monter sur les planches. Nous savons que, lors d'une fête organisée, est représentée la pièce *Don César de Bazan* de Dumanoir et Dennery. De nature timide, le jeune et gauche poète y tiendra le rôle du Marquis de Montefior. C'est ce que nous révèle F. Castex : «Sá-carneiro teimou em que lhe fosse atribuído um papel na peça sendo a única vez que subiu ao palco»¹.

Cependant, dans son livre, Figueiredo affirme que ce ne fut pas la seule fois où Sá-Carneiro monta sur les planches. En effet, d'après lui, il aurait eu un rôle en 1908, lors d'une fête dans la comédie *Zaragueta* et un autre dans une revue. Si Castex et Figueiredo s'accordent sur le fait qu'il y a bien eu une revue ce soir-là, ils divergent sur le titre de cette dernière. Pour Figueiredo, il s'agit d'une revue de mœurs populaires et estudiantines. Pour Castex, c'est *A Morte da Louca*.

Nous sommes en mesure d'assurer que Mário de Sá-Carneiro ne possédait aucun talent de comédien. De plus, a «Esfinge Gorda», les bras ballants, avec son air béat, n'avait pas le charisme requis pour jouer sur scène. Nous pensons qu'il voulait avant tout se mettre en scène, non pas en quête d'auteur mais en quête de personnages, d'un véritable moi. Dans ces mises en scènes à résonances parfois autobiographiques, à valeur cathartique, Sá-Carneiro se

¹ François Castex, op. cit., p 76.

cherchait sur une scène-méditation où présent et passé se confondaient dans son esprit. Sá-Carneiro n'hésite pas à monter sur cette scène, à la regarder, à y regarder ce qu'il y a de plus noir, de plus complexe, de plus désespérant avec la conviction que c'est le seul espoir d'y voir clair. En somme, c'est l'espace qui lui permettra de projeter son drame personnel. Voyons à ce propos, ce que nous rapporte l'essayiste portugais :

Nous pensons qu'en scène l'ingénu dramaturge de *O Vencido* ne cherchait qu'à retrouver son être par l'exhibition, comme l'a dit Sartre à propos de Flaubert. Le vide douloureux dont il souffrait le prédestinait à la scène, qui lui donnait, en jouant un personnage, le plaisir de se sentir quelqu'un. Qui ? Peu importait – marquis, docteur, spirite... –, ce qui comptait, c'était la reconfortante illusion de personnalité que lui apportaient les rôles joués.¹

C'est également à cause de son désir de se personnaliser par l'exhibition qu'il continua à écrire des pièces de théâtres dont la plus célèbre reste *Amizade* qu'il écrivit avec Tomás Cabreira Júnior. C'est d'elle dont nous allons maintenant parler.

¹ João Pinto de Figueiredo, *La Mort de Mário de Sá-Carneiro*, op. cit., p 70.

2. AMIZADE

*Notre plus grand orgueil
serait par conséquent de
réussir à révéler quelques
jeunes auteurs de talent,
contribuant ainsi –
modestement – à la
renaissance du théâtre
portugais. Et, nous avons
le ferme espoir
qu'apparaîtra quelqu'un.¹*

Au lycée du Carmo, Sá-Carneiro fait la rencontre de Tomás Cabreira Júnior qui, comme lui, a perdu sa mère très jeune. Ces deux garçons en pleine syntonie et animés par le même désir de s'affirmer par le théâtre vont écrire *Amizade* entre 1909 et 1910. Cette pièce obéit aux canons du naturalisme. Cependant, nous pouvons entrevoir thématiquement une des idées clés de la poétique de Sá-Carneiro qui eut pour origine Zola. La citation mise en exergue ouvrant les premières pages de *Amizade* nous le

¹ Sá-Carneiro et Ponce Leão, le 3 mars 1912, le journal *A Folha da Tarde*, cité par João Pinto de Figueiredo in *La Mort de Mário de Sá-Carneiro*, Éditions de la Différence.

prouve bien : «... une amitié ayant abouti fatalement au don de la personne, comme il arrive entre homme et femme.»¹

Ceci nous renvoie indubitablement à l'un des quatrains de l'un des poèmes de *Dispersão* «Como eu não possuo» :

Não sou amigo de ninguém. Pra o ser
Forçoso me era antes possuir
Quem eu estimasse – ou homem ou mulher,
E eu não logro nunca possuir!...²

Conscients du sérieux de leur travail, ils s'attachent à rédiger une lettre au quotidien *Comoedia*, lettre qui se trouve être reproduite par François Castex dans l'un de ses ouvrages sur Sá-Carneiro. Cette lettre est d'une grande importance puisqu'elle offre une description de l'atmosphère vécue à cette époque dans le milieu théâtral portugais et nous renseigne sur les préoccupations des auteurs. À ce titre, nous la reproduisons dans le corps même de ce commentaire :

Lisbonne le 3 juillet 1910.

Monsieur le Rédacteur,

Les théâtres portugais vivant surtout de traductions françaises, nous vous prions, monsieur le rédacteur, l'insertion de ces lignes.

Nous sommes auteurs d'une pièce en trois actes, dont le titre, qui était déjà arrêté en septembre 1909, c'est *Amizade*, «Amitiés» en français.

¹ Emile Zola, *L'Argent*, in *Amizade*, Tomás Cabreira Júnior, Mário de Sá-Carneiro, Colares Editora.

² Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, Dispersão*, «Como eu não possuo», 1996, Assírio & Alvim, p 44.

M. Jules Lemaître, l'éminent académicien, ayant conclu une pièce de théâtre du même titre, nous faisons cette déclaration parce que nous ne voulons pas être accusés de plagiaires – s'il est que le sujet de M. Lemaître offre quelques similitudes avec le nôtre.

Nous avons conclu notre pièce en Avril dernier, et nous espérons qu'elle verra les feux de la rampe la prochaine saison.

Recevez, monsieur le rédacteur, avec nos remerciements, l'expression de notre grande reconnaissance.

Tomás Cabreira Júnior
Mário de Sá-Carneiro¹

Notons, d'ailleurs, que Sá-Carneiro et son ami affirment dans cette lettre l'originalité de *Amizade* et luttent contre les tendances portugaises de l'époque qui étaient majoritairement d'importer des pièces françaises et de les plagier.

Il est très clair que cette pièce est d'essence naturaliste de par sa trame narrative et par conséquent par l'action qui en émane. Mais il est intéressant de remarquer que le naturalisme, en s'éloignant progressivement du réalisme, remplace la vision dialectique de ce dernier par une image mécanique et fragmentaire de la nature dans laquelle, très souvent, la minutie des détails n'est pas révélatrice d'une quelconque signification scientifique. L'analyse objective se dissout ainsi dans une pure impression subjective. Il importe donc d'examiner cette pièce de plus près.

¹ Le quotidien théâtral *Comoedia* a publié dans son numéro du 6 juillet 1910 la lettre des co-auteurs de *Amizade*, citée par François Castex in *Mário de Sá-Carneiro*, 1999.

Cesário, peintre en vogue, qui vit à Paris depuis une douzaine d'années, décide de rentrer au Portugal. Sans même se présenter au domestique, il rend visite à des amis dans les environs de Lisbonne. Là, Afonso et Raquel lui annoncent les fiançailles de leurs enfants, respectivement Ricardo et Maria. Ces derniers sont déjà liés par des liens de famille, puisqu'ils sont cousins germains. En effet, Raquel était mariée au frère de Afonso qui mourut au Brésil. Puis, elle décida de partir vivre avec son beau-frère dans la périphérie lisboète, chez celui-ci. Afonso et Raquel disent avoir pour seule préoccupation le bonheur du jeune couple et ne plus être sujets à l'amour. Peu leur importent les calomnies, les fabulations. C'est une pure amitié. L'artiste, revenant de Paris, manifeste un certain scepticisme, une incompréhension qui se révèle par des interjections. Cesário n'approuve pas les propos de Afonso et expose, dès lors, sa théorie : deux êtres encore jeunes, ayant une vie en commun depuis plusieurs années ne peuvent que s'éprendre l'un de l'autre. Afonso est outré et refuse de tels arguments. Arrive Raquel qui ne consent pas les approches roboratives de Cesário. Mais, dans cette atmosphère prude et pudibonde, se profile un drame. Ricardo devient agressif, s'isole, laisse sa future épouse dans le doute. L'entropie augmente lors d'une virulente dispute entre Ricardo et son père où l'on apprend les raisons d'une telle querelle. En effet, le fils tend alors à son père une des dernières lettres qu'il a reçues. Celle-ci est bien évidemment anonyme et soulève des doutes quant à la véracité de cette amitié entre Raquel et Afonso, prétextant une hypothétique liaison. Une terrible colère prend violemment possession de

Afonso. Et ce d'autant plus que le fait que Ricardo lui fasse part de ses doutes le laisse hors de lui. Inconstant et sans énergie, le jeune Ricardo succombe, brisé de vertiges et de folies. Il tente de se suicider mais tombe malade. En effet, le jeune fiancé souffre d'une fièvre dite cérébrale qui le pousse à garder le lit. Sa famille se relaye pour veiller sur son état de santé. Un soir, la jeune Maria surprend sa mère et son oncle enlacés en train de dormir au chevet du malade. L'étroitesse de leur relation révèle au troisième acte un amour sulfureux qu'ils ne sauraient cacher plus longtemps. La théorie de Cesário s'avère être juste. Comme nous pouvons le voir, il s'agit, ici, d'une pièce à thèse où les jeunes Sá-Carneiro et Tomás Cabreira Júnior, imbus des mêmes sentiments, exposent leur thèse sur l'amour. C'est à travers Cesário que les deux jeunes dramaturges annoncent ce que représente l'amour à leurs yeux. En effet, l'intelligence et la pertinence des répliques de Cesário viennent bouleverser l'ordre établi au sein de cette famille. Il y a une réelle opposition entre Paris et Lisbonne, d'où la confrontation entre Cesário et les deux couples. Cesário domine toute la pièce de par sa personnalité, de par ses idées. Il est, sans équivoque, à l'image des attentes de Sá-Carneiro puisqu'il représente l'amitié dont l'auteur de *Dispersão* a tellement besoin. C'est un homme solitaire, dévoué à ses amis ; ses idées sont toujours les bonnes. Mais il vit seul, comme l'auteur Sá-Carneiro. Castex tisse le rapprochement de ce personnage avec la personnalité du poète portugais en citant la première strophe de «Como eu não possuo» :

Olho em volta de mim. Todos possuem—

Um afecto, um sorriso ou um abraço.
Só para mim as ânsias se diluem
E não possuo mesmo quando enlaço.¹

Ces quelques vers annoncent un Sá-Carneiro «vaincu de la vie», tout comme Cesário qui se retrouve sans famille et sans femme. Cet extrait de *Amizade* souligne l'étroitesse de ces deux personnages :

Cesário : [...] Pois meu velho, eu não sou feliz.

Afonso : Não és feliz ? Porquê ?... Rico e célebre...

Cesário : Ah ! Se a felicidade consistisse apenas em tão pouco...

Afonso : Nos teus casos parece-me o bastante. Não tens família...

Cesário : Por isso mesmo é que não sou feliz. Pode haver por acaso felicidade completa sem um lar? Ah ! meu caro, nunca experimentaste o que é viver isolado... sem uma pessoa amiga... sem ninguém... Nunca!²

Ils sont tous les deux malheureux. Cependant, Sá-Carneiro explicite dans *O Incesto* (L'Inceste) la condition de l'artiste :

Um artista pode sofrer muito, ser muito infeliz até à morte. Acredito mesmo que entre os artistas se enfileiram alguns dos desgraçados da terra. No entanto, na desventura dum artista – por amarga que ela tenha sido – brilhou sempre um raio de sol. A sua desgraça não foi com certeza a duma existência vazia e desoladora – que é a maior e mais real miséria deste mundo.³

¹ Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, Dispersão*, «Como eu não possuo», 1996, Assírio & Alvim, p 44.

² Mário de Sá-Carneiro e Tomás Cabreira Júnior, *Amizade*, Colares Editora, p 37.

³ *O Incesto*, cité par François Castex in *Mário de Sá-carneiro*, Paris, Centre Culturel C. Gulbenkian, 1999, p 45.

Cette condition suprême de l'artiste qu'il invoque est la conséquence de la situation aberrante dans laquelle il vit. Cela dénote une volonté de s'affirmer au sein même d'une société «lépidoptère» qui le prive d'aimer et d'apprécier les choses les plus banales de la vie, comme par exemple un dimanche en famille, puisque lui, l'artiste, ne côtoie que beauté. Nous pouvons déjà entrevoir ici l'un des motifs du drame personnel de Sá-Carneiro :

[...] Não cultivar a arte diária é fulvamente radioso e grande e belo, mas custa uma coisa semelhante ao que custa não viver a vida diária : «A tristeza de nunca sermos dois.»¹

Une fois de plus, nous retrouvons les échos de ce mal-être intrinsèque de l'artiste dans sa poésie. Nous n'en voulons pour preuve que les vers qui suivent, tirés du poème «Dispersão» :

(O domingo de Paris
Lembra-me o desaparecido
Que sentia comovido
Os domingos de Paris :

Porque um domingo é família,
É bem-estar, é singeleza,
E os que olham a beleza
Não têm bem-estar nem família).²

Le secret de cet homme sans espoir, sans illusions réside dans les textes eux-mêmes. Sá-Carneiro projette son drame personnel sur les personnages de ses textes. Ainsi,

¹ Lettre du 26 février 1913, Assírio & Alvim, 2001.

² Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, Dispersão*, «Dispersão», 1996, Assírio & Alvim, p 36.

Cesário représente l'artiste qu'il est ; Ricardo la faiblesse qui l'habite. Nous sommes face à un Ricardo dans l'incapacité de vivre ; il s'avoue vaincu avant même de couler. Malgré l'apparente terminologie naturaliste, il nous semble percevoir dans *Amizade*, qui date de 1910, une certaine ampleur, un véritable phénomène «d'ampliation»¹. Pour mieux comprendre ce mal-être, nous devons plonger dans le passé des deux jeunes auteurs. Ils ont en commun le fait d'avoir perdu leur mère. Ils n'ont, par conséquent, pas connu l'amour maternel de même que le jeune Ricardo. C'est là la raison première de ce mal-être : pas de famille. C'est dire la valeur cathartique de cette œuvre, dans un face à face avec soi-même. Mais reprenons plutôt la thèse dont cette pièce de théâtre est manifestement l'étendard. À ce propos, Fernando Cabral Martins écrit dans sa thèse de doctorat :

A amizade entre duas pessoas de sexo oposto não pode deixar de ser uma relação sexual – eis o que diz Amizade. Torna-se amor, ao incluir esse suplemento ou esse excesso. Ora desta consideração naturalista parte a consequência seguinte : a amizade torna-se tão intensa como o amor, mas, no caso de pessoas de mesmo sexo, como fazer ? Aqui a solução onírica de A Confissão de Lúcio aparece evidente.²

Le professeur F. Cabral Martins conclue cette remarque par la non moins pertinente question de l'amitié entre deux personnes du même sexe. Comment faire dans ce cas ? Il fournit une explication qui nous sied à merveille.

¹ Teresa Rita Lopes, *Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo*, Lisboa, *Colóquio/Letras*, décembre 1971, p 9.

² Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997, p 132.

Mais, ne pourrions nous pas entrevoir, ici, une hypothétique relation homosexuelle entre les deux co-auteurs de *Amizade* ? N'étaient-ils pas de vrais amis ? Il s'agissait d'«une solide camaraderie»¹, pour reprendre l'expression de João Pinto de Figueiredo.

Déjà, cette pièce de théâtre révèle l'originalité de toute la poésie de Mário de Sá-Carneiro. C'est ici, dans le théâtre naturaliste, que nous retrouvons des thèmes comme la mort, l'impossibilité d'un bonheur intérieur, l'autre. De ce fait, la splendeur iconoclaste et mortuaire, inspirée par l'ineptie bourgeoise, se manifeste avant même sa rencontre avec Pessoa en 1912.

La mort est une obsession qui poursuivra Sá-Carneiro au long de sa brève existence. Nous analyserons tout particulièrement cette mise en scène dans la seconde partie de ce mémoire.

Ricardo, personnage sans caractère, tentera de se suicider ; Tomás Cabreira Júnior, ami du poète, se suicidera dans une spectaculaire mise en scène, face à un public de choix. Sá-Carneiro se sait condamné et sa vie se conclue par l'image ultime d'un homme dans la solitude. Aussi bien Ricardo que les propres auteurs de *Amizade* sont incapables de résoudre leurs problèmes, et ne trouvent refuge que dans un état inconscient. Rien ne peut les sauver, pas même le

¹ João Pinto de Figueiredo, *La Mort de Mário de Sá-Carneiro*, op. cit., p 75.

sommeil ou l'alcool. Alors, dans un geste désespéré, ils convoquent la mort :

Tentei procurar no sono refúgio para a minha dor, mas o sono não veio. Levantei-me. [...] O Ricardo. Caminhava como um ébrio. Cambaleante, entrou para o quarto. Então, cheio de terror, vi que tirava da algibeira o meu revólver...¹

Foi tão grande o desgosto de Ricardo, de tal forma o horrorizou a sua odiosa suspeita que – alucinado – apenas julgou encontrar salvação na morte. Acudiste a tempo. A bala foi substituída pela febre...²

Pessoa, qui était chargé de publier l'oeuvre de son ami, n'a pas inclus *Amizade* dans la bibliographie de Sá-Carneiro publiée en 1928 dans la revue *Presença*. Toutefois, on ne peut négliger la valeur de cette pièce pour mieux comprendre l'oeuvre poétique de Sá-Carneiro. Ainsi, partant du naturalisme avec *Amizade*, il arrivera à un concept purement symboliste dont il rédigera l'aspect théorique en 1913, *O Teatro-Arte*³.

¹Mário de Sá-Carneiro e Tomás Cabreira Júnior, *Amizade*, Colares Editora, p 94.

²Mário de Sá-Carneiro e Tomás Cabreira Júnior : idem, p 95.

³Mário de Sá-Carneiro, *O Teatro Arte*, in *Poemas Completos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p 256.

3. LE THÉORICIEN

O *Teatro-Arte* est publié le 28 novembre 1913 par Sá-Carneiro dans le dernier numéro d'un journal intitulé *O Rebate*. Il nous paraît capital de lire d'un trait ce texte qui prend les contours d'un manifeste¹.

*La Cerisaie*², oeuvre conclusive de Tchekhov avec laquelle s'achève le XIXème siècle, est une parabole de la crise.³ Selon les propos de Banu, nous pouvons transposer cette crise au monde du théâtre. La crise commence, en effet, plus au moins à la même époque lorsque le théâtre loisir – théâtre qui drainait les aristocrates dans les plus prestigieuses salles d'antan – a été, *mutatis mutandis*, progressivement substitué par le théâtre d'art. Cette merveilleuse pièce du dramaturge russe offre un regard complexe sur une période de transition. C'est un jeu de forces qui fait que le théâtre y capte son énergie. Nous sommes ici en présence d'un

¹ Annexe 2, p 99.

² C'est une pièce de théâtre qui se trouve être au cœur d'une période de mutations. Il s'agit de la période de transition entre la fin du XIX ème et du XX ème siècle. Nous sommes, ici, au cœur de la problématique de *La Cerisaie* de Tchekhov : perte des valeurs anciennes face à l'arrivée du progrès qui a lui aussi ses valeurs. Cette confrontation entre quelque chose qui s'achève et quelque chose qui commence, peut en effet s'assimiler à l'évolution artistique de Sá-Carneiro qui passe du naturalisme au symbolisme. Cette ultime pièce de Tchekhov illustre à merveille l'évolution artistique du poète portugais.

³ Georges Banu, *Notre Théâtre La Cerisaie*, Paris, 1999, Acte Sud.

concept que le poète a emprunté à son temps et qu'il a parfaitement intégré à son œuvre. Ainsi, le titre de ce manifeste renvoie indubitablement au *Théâtre des Arts* de Paul Fort. C'est en 1891, quatre ans après qu'Antoine ait fondé le *Théâtre-Libre* qui fut le berceau du naturalisme dramatique, que le poète Paul Fort créa à Paris le *Théâtre des Arts*.

Le Théâtre des Arts devint très vite le temple de la dramaturgie symboliste, «l'essentiel théâtre des poètes», comme le souligna Rachilde dans un article à propos du *Théâtres des Arts*. Le manifeste de Sá-Carneiro se range à l'avis des poètes symbolistes qui, comme Mallarmé, s'attaquaient au théâtre naturaliste. D'ailleurs, Mallarmé comparait celui-ci à un simple miroir dans lequel les spectateurs se contemplaient eux-mêmes, comme dans la vraie vie. En somme, Mallarmé insistait sur le fait de restituer à la littérature sa valeur sacrée. Sá-Carneiro cherche donc, dans la première partie de cet article-manifeste, à distinguer le bon théâtre du mauvais. Plus loin, il explicite cette idée :

É preciso não confundir o teatro simples teatro, digestivo e banal – isto é : espectáculo –, com o verdadeiro teatro-Arte, que, no período contemporâneo, atingiu a sua culminância com Ibsen, e se ilustra, entre os vivos, com os nomes de Francisco de Curel, Octávio de Mirbeau, Maurício Maeterlinck, Gabriel d'Annunzio, Jorge de Porto-Riche, Paulo Hervieu, Gerardo Hauptmann – e raros mais, se pusermos de quarentena, como convém talvez, o Sr. Bernard Shaw.

La première partie prend les allures d'une critique du panorama artistique et littéraire de l'époque. Sá-Carneiro ne garde pas sa plume dans sa poche et délivre une série d'oppositions qui ont pour objectif d'aboutir à la superstructure du *Teatro-Arte*. En effet, la véritable cible de ces invectives ironiques se trouve être le public d'antan qui est alors incapable de discerner le vrai théâtre du faux. D'après Sá-Carneiro, cette abominable confusion est due au phénomène de commercialisation massive qui rend difficile le discernement entre le vrai et le faux. Le jeune théoricien prolonge ainsi cette incapacité à distinguer le vrai du faux à travers l'art en général. Tous les arts sont, selon lui, victimes de cette même confusion. Il s'engage alors à distinguer le vrai du faux dans le domaine de la peinture, et cela jusqu'à la poésie en passant par la musique, les romans et même le journalisme. Il termine cette partie par une non moins surprenante référence au Music-hall. João Pinto de Figueiredo ne s'exclame pas comme François Castex sur l'étrangeté de cette association. L'essayiste portugais trouve en effet dans le stéréotype du décadentisme les valeurs sá-carneiriennes du music-hall :

Ce n'est pas seulement le culte du rare et de l'impopulaire que célèbre le décadentisme, c'est aussi, après Baudelaire, celui de l'artificiel – «L'étrangeté est une des parties intégrantes du beau» –, dont parle Huysmans dans la préface de *A Rebours* [...] On ne saurait dire que Sá-Carneiro ait éprouvé, comme Des Esseintes, un dégoût justifié pour les «mœurs américaines» de son temps. Le progrès de l'ère trivialement mécanique qu'il connut à Paris l'a parfois enthousiasmé, d'où son côté futuriste. Mais il est indubitable qu'il eut, comme le personnage de

Huysmans, un goût prononcé pour l'artifice, goût qui s'est manifesté non seulement dans l'art, mais dans la vie – rappelons-nous l'assiduité, surprenante à première vue, avec laquelle il fréquenta les Folies Bergères.¹

Et, plus loin, il ajoutera :

Pourtant, il n'y a pas lieu de s'en étonner. La vulgarité du célèbre music-hall, faite pour plaire aux très vulgaires touristes qui allaient s'y distraire, était amplement compensée dans son esprit par l'«atmosphère artificielle» propre à ce genre de spectacle – une atmosphère fascinante de paillettes, de plumes, de lumières de toutes les couleurs.

Il nous faut donc constater que Sá-Carneiro, un exilé, apôtre du rare et de l'artificiel, s'est conduit en parfait décadent, mais il faut ajouter que ce comportement ne correspondait pas à un choix superficiel, à une mode, c'était la conséquence inévitable de son drame existentiel.²

Sur cet aspect, Sá-Carneiro partage l'opinion du futuriste italien Marinetti qui, le 21 novembre de la même année, publiait, lui aussi, un manifeste louant les vertus du music-hall dans le *Daily-mail*. Nuno Júdice apporte, en outre, une remarque forte intéressante à ce sujet, puisque sans le vouloir, elle annonce déjà la deuxième partie de ce mémoire.

O MUSIC-HALL é absolutamente práctico porque se propõe distrair e divertir o publico por efeito de cómico, da excitação erótica ou do espanto da imaginação.³

¹ João Pinto de Figueiredo, *La Mort de Mário de Sá-Carneiro*, p 102, p 103.

² Ibid., p 103.

³ Nuno Júdice, *A Era do "Orpheu"*, Lisboa, Teorema, 1986, p 33.

Le music-hall présentait en effet un grand nombre de numéros visuels empruntés au cirque, à la danse, avec de spectaculaires décors qui impliquaient *les facultés de l'imagination*. Ce spectacle progresse vers une fin éblouissante où il atteint son climax dans un tableau qui rayonne de strass, de plumes, de paillettes et d'érotisme. Ce famineux spectacle est source de distraction et permet de noyer l'écoeurement d'une société dans un kaléidoscope de parfums, de couleurs, de formes. Sá-Carneiro, comme Des Esseintes, hisse le culte de l'artificiel à un paroxysme très souvent morbide, voire macabre.

Dans son palais, l'américaine de *La Confession de Lúcio* offre à ses invités un spectacle similaire, d'un grand érotisme, avec des danseuses très sensuelles qui se terminera par la mort de l'élégante américaine dans un bassin « d'eaux dorées ». Il n'y a aucune différence entre ce théâtre muet que l'on pourrait presque qualifier de pornographique et ce qu'écrit Sá-Carneiro dans *Teatro-Arte* :

Porém, como teatro-digestivo, – frise-se em uma opinião pessoal – tem muito mais valor, requer bem maiores faculdades da imaginação ; afigura-se-me enfim bem mais honesto, bem mais recomendável em todo o sentido, o gênero revista. Mas não é a revista de entre nós.

Essa tem espírito – o que é lamentável. Antes as admiráveis revistas dos *music-halls* de Paris que, mais modestas, não sonham sequer em ser espirituosas, não têm mesmo quasi palavras (com o que só ganha a Gramática) e se resumem em cenários maravilhosos, grandes desfiles, e – nota esta de verdadeira Arte – em encantadoras raparigas muito

despidas. (Que as nossas coristas, mesmo as bonitas, andam mais vestidas em cena do que na rua – palavra ! Qual será o empresário português que se decidirá enfim como em todo o mundo – a suprimir o *maillot*, e a mostrar-nos a alegria doirada de algumas pernas nuas, radiosas, aureorais?...)¹

C'est dans le «teatro-digestivo» et non pas dans le vrai théâtre d'art, que s'insère le genre revue dont parle Sá-Carneiro parmi lequel on retrouve le music-hall parisien. Il nous importe donc de retenir que le «teatro-espectáculo», le «teatro-digestivo» n'est pas un art. Cela étant, nous retrouvons dans le «teatro-espectáculo» les prémices du «Teatro-Arte» dans une non moins équivoque référence à ce dernier.

Dans la seconde partie de cet article, il s'attache à définir la vraie nature du théâtre. Il commence, dès lors, par distinguer théâtre et littérature en citant Pawlowski. Ainsi, le théâtre est un art plastique animé intérieurement par l'âme occulte des choses, des êtres ; par l'ineffable, le mystérieux. De ce fait, il possède une véritable ossature ; un corps qui abriterait l'apogée même de la beauté. Mais l'œuvre théâtrale par excellence possède «deux architectures : l'une extérieure, simple ossature ; l'autre intérieure».

A arquitectura interior, que é a **alma**, a garra de ouro, consiste no ambiente que a grande obra dramática – a obra imortal – cria em torno de si : de maneira que nós temos a sensação nítida de que a sua máxima beleza não reside nem nas suas palavras, nem na sua acção (arquitectura exterior), mas em qualquer outra

¹ Annexe 2, p 99.

coisa que se não vê : **uma grande sombra que se sente e se não vê.**¹

Cela reflète le processus symboliste dans lequel le drame se trouve être l'ombre d'une idée non exprimée mais suggérée. Les fonds sur lesquels se détachent les événements ne sont pas l'action, ni même l'évolution de l'action ou le dialogue qui en émane. Les personnages sont seulement porteurs d'idées. Après tout, cette ombre immense n'est-elle pas le reflet du «personnage sublime» ?² Bref, un personnage énigmatique, invisible, silencieux qui serait le véritable protagoniste. Les propos de Teresa Rita Lopes nous permettent d'illustrer l'importance de ce personnage dans l'esthétique symboliste :

On peut rapprocher ce personnage –à peu près réussi dans *L'Intruse* et dans *Les Aveugles* – de la théorie symboliste selon laquelle il ne faut pas peindre les choses elles-mêmes, mais les effets qu'elles produisent. Ce «personnage sublime», tout en étant le protagoniste, ne se manifeste qu'indirectement, à travers les réactions qu'il éveille chez les autres personnages.³

Et cette «escultura interior», nous la trouvons, selon les dires de Sá-Carneiro, uniquement dans les plus grandes œuvres théâtrales comme que chez Ibsen, Shakespeare ou encore Garrett.

¹ Annexe 2, p 99.

² Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, Paris, Éditions de La Différence, 2004, p 27.

³ Idem, p 27.

La relation entre les dramaturges précédemment cités et cette «escultura interior» insiste sur les préceptes symbolistes de l'art théâtral dont Sá-Carneiro nous fournit ici la définition. D'après cette théorie, il est évident que le cadre naturaliste ne convenait plus à l'auteur de *Amizade*. On comprend, en ce sens, les considérations de Sá-Carneiro : le théâtre naturaliste était trop banal pour exprimer la divine beauté dramatique, car trop populaire.

En ce qui concerne la troisième partie, l'auteur projette la notion de *Teatro-Arte* sur le panorama artistique, prenant pour exemple la magnificence de certaines œuvres architecturales, sculpturales telles que La Cathédrale de Notre Dame de Paris et la Victoire de Samothrace. Sur ce point, Catherine Dumas déclare :

À la lecture de l'intertexte, O Teatro-Arte, on comprend vite que le théâtre est pour le poète la forme la plus élaborée de l'Art en général. Il y parle, en opposition avec l'«architecture extérieure», d'une «sculpture intérieure». En effet, l'œuvre théâtrale donne un poids, un corps à l'art, en suscitant «une atmosphère solide». D'où l'intégration naturelle de l'évocation de Notre Dame de Paris et de la Victoire de Samothrace dans ce texte sur l'esthétique théâtrale.¹

Nous pouvons, par conséquent, en déduire que l'auteur ne dévalorise pas l'architecture extérieure et que, de ce fait, un livre, une sculpture ou encore une cathédrale peuvent être dramatisés.

¹ Catherine Dumas, *Nouvelles de Paris. Mário de Sá-Carneiro écrit à Fernando Pessoa*, Relações Literárias Franco-Peninsulares, Lisboa, Edições Colibri, 2005, p 406.

Enfin, il conclue son article en répondant à la question posée par Edward Bond dans l'introduction de cette première partie. Mettons en regard le texte de l'auteur portugais, et nous trouverons ainsi une nouvelle forme d'appréciation de l'œuvre en général. Il remet en cause la traditionnelle classification de l'œuvre d'art qu'il considère comme un obstacle à la compréhension de l'authentique œuvre d'art. L'appréciation que nous propose Sá-Carneiro se transforme en une invitation à considérer la singularité de l'œuvre comme son seul aspect distinctif, indépendamment des écoles, des genres. La véritable œuvre d'art porte en elle la valeur même de son essence. Opérons donc ce rapprochement tout anachronique qu'il puisse paraître :

_ «comment le théâtre peut-il transformer le sens du monde ? Et nous transformer, nous ?»

_ «há primeiro que o pesar, que reflecti-lo com todo o cuidado em alma e corpo».

Dans ce dialogue virtuel que nous avons sciemment provoqué, où se confondent théâtre et art, nous pouvons également entrevoir la dualité de l'âme et du corps, de l'union impossible, dualité qui poussera Sá-Carneiro au suicide. Déjà, le secret de sa mort réside dans les textes eux-mêmes : c'est le secret poétique ou, disons plutôt, **uma grande sombra que se sente e se não vê.**¹

¹ Voir annexe 2, p 99.

Le *Teatro-Arte* doit être lu non pas comme un texte théorique, extérieur à l'œuvre de Mário de Sá-Carneiro, mais comme un texte de fiction qui communique de manière interne avec l'ensemble de son œuvre. Ainsi, la contradiction et le fait de ne pas toujours répondre aux questions posées sont tout à fait naturels et parfaitement acceptables. Ce texte littéraire tel qu'il est n'offre aucunes réponses. C'est avant tout une invitation à considérer l'art dramatique et l'art littéraire comme opposés.

4. LE SPECTATEUR

Non. Je n'entrerai pas !
Toi, le Romano, tu peux
encore courir tout vivant
dans l'obscurité des grands
arbres, mais un de ces
jours tu tomberas.
Détachez-la ! Ma fille est
morte vierge ! Portez-la
dans sa chambre, mettez-
lui la toilette des jeunes
filles. Que personne ne
parle ! Elle est morte
vierge. Demain à l'aube,
on sonnera deux fois le
glas.¹

L'objectif principal de ce chapitre est de s'interroger sur la valeur de la relation spectacle-spectateur et notamment sur les impressions d'un spectacle vivant chez Sá-Carneiro ; découvrir quel sens a le spectacle et quel rôle il doit jouer pour un spectateur éclectique. Avant même de rentrer dans le

¹Bernarda, Acte III, Scène XIII, *La maison de Bernarda Alba*, Federico Garcia Lorca, Folio Théâtre, 2001.

vif du sujet, il est important de souligner que ce chapitre se consacre essentiellement aux spectacles théâtraux qui amenèrent Sá-Carneiro à réfléchir. Nous parlons bien évidemment d'un théâtre miroir dans lequel il pourrait atteindre sa personnalité profonde, à la manière d'un Barba¹, et non d'un théâtre de divertissement. Comme nous l'avons vu précédemment, Sá-Carneiro est fortement imprégné du monde dramaturgique. Il fréquentait abondamment les théâtres, nous le savons ; mais ce qui se détache de toutes les représentations auxquelles il assista, c'est sans l'ombre d'un doute deux pièces françaises, comme en témoigne sa célèbre lettre du 26 février 1913 à Pessoa. Il est donc temps d'attirer l'attention sur l'art profond, cruel, ironique de Sá-Carneiro spectateur.

Sa première expérience avec les théâtres français fut toutefois assez décevante. En 1904, lors de sa première visite, les théâtres parisiens font relâche. Son père et lui partent en Italie ; puis ils reviennent début septembre à Paris où les théâtres offrent une multitude de spectacles. Dès lors, le jeune Mário se passionne pour cet art et deviendra un spectateur assidu des spectacles les plus variés, depuis les vaudevilles jusqu'aux représentations classiques en passant par le music-hall.

D'après les témoignages recueillis par François Castex auprès du cénacle littéraire que fréquenta Sá-

¹ Barba, Eugenio. Metteur en scène, théoricien du théâtre et pédagogue italien, principal disciple de Jerzy Grotowski et fondateur de l'Odin Teatret.

Carneiro, nous apprenons que l'auteur de *Amizade* et ses amis ont fréquenté les théâtres les plus variés de Lisbonne, ainsi que le Coliseu Dos Recreios en ce qui concerne le cirque.

À partir du 21 février 1913 alors que Mário de Sá-Carneiro se trouve à Paris, se joue à la Comédie-Française la ténébreuse pièce de Dumas, *Antony*. Elle fut représentée neuf fois avec une distribution identique à 1912. La pièce, qui avait souffert quelques remaniements suggérés par Alexandre Dumas fils durant les précédentes représentations, est la même que celle qui fut montée en 1831 par Alexandre Dumas suivant scrupuleusement les indications du metteur en scène.¹ Sá-Carneiro assista donc, le 25 février, à la représentation de *Antony* qui lui inspira le commentaire suivant :

Vi outra noite na Comédia Francesa o célebre Antony do Alexandre Dumas – marco do ultra-romantismo. Foi bizarra a impressão que trouxe desse espectáculo. Naquela turbamulta de tiradas grandíloquas, na «demasiada» cena final, no decantado «Esta mulher resistia-me, assassinei-a», em tudo isso que faz assomar um sorriso ao espectador d'hoje e que outrora provocava torrentes de lágrimas desde o galinheiro à orquestra – em tudo isso, de longe em longe, eu entrevi Beleza – uma beleza parelha daquela que nós amamos – uma ampliação, um lançamento no infinito, no azul, na irrealidade – logo no além – pela exageração última da realidade. E assim, um remoto elo de parentesco entre o ultra-romantismo e nós (não entre o simples romantismo e nós). Apenas nós construimos irreal, com irreal e eles

¹ C'est Alexandre Dumas lui-même qui met en scène sa pièce en 1831 à la Porte-Saint-Martin.

só se serviam do real. Procediam do exterior. Nós vivemos no interior, no foco. Isto parece disparatado, não é verdade? Entanto eu creio não divagar. Se você assistisse à representação (a simples leitura não basta) desta obra – que hoje só vale como «história retrospectiva» do teatro, eu julgo que você me compreenderia.¹

D'une certaine manière, le jeu théâtral – puisqu'il s'agit ici principalement de la représentation, car une simple lecture n'aurait pas le même impact – requiert une conscience individuelle et active. À ce propos et selon notre propre expérience de spectateur, nous dirions que le spectacle vivant d'une représentation peut défier ou même discréditer l'apparence extérieure des choses en en donnant une autre image. Cette dernière image remplacera donc l'image dominante, réelle. On peut, ici, parler d'un jeu à variations qui, à partir d'une mise en scène, «esquisserait les contours incertains d'une représentation imaginaire»². Au-delà des résultats esthétiques, de sa forme artistique, le théâtre est également une forme d'être, de réagir. Et c'est vraisemblablement le cas pour le poète exilé à Paris.

En effet, Sá-Carneiro donne une lecture moderne du drame de Dumas en essayant d'élargir les frontières de cette pièce romantique. Il évoque d'ailleurs cette pièce qui faisait jadis pleurer et provoque aujourd'hui des rires. Nous n'en voulons pour témoignage que les propos de Pierre-Louis Rey³ :

¹ Lettre du 26 février 1913 à Fernando Pessoa, Assírio & Alvim, 2001, p 45.

² *Notre Théâtre La Cerisaie*, cahier de spectateur, Georges Banu, p 11.

³ *Antony*, Alexandre Dumas Édition de Pierre-Louis Rey, 2002, Folio Théâtre.

Si Jacques Copeau, par exemple, voit dans Antony une image admirable du romantique au sein d'un drame aux allures presque classiques, d'autres notent que le public a ri en des endroits qui ne s'y prêtaient pas forcément.¹

Nous croyons bon d'assimiler ces rires à l'essence même du théâtre, à sa vraie nature : l'éphémère. Mais la fugacité du temps ne signifie pas uniquement l'idée de désuet, de mort. Elle évoque également la vie, un flux vers l'infini. Ainsi, nous pouvons en déduire que la dimension essentielle du théâtre réside dans sa résistance au temps, non pas en se figeant, mais en se transformant.

La représentation n'est pas la seule chose : elle se doit de trouver chez chaque spectateur un écho particulier. C'est du moins ce qu'affirme Peter Brook². D'après sa correspondance avec l'homme à paletot, notre spectateur portugais trouve cette représentation bizarre. Sa réaction est on ne peut plus normale. La représentation de cette pièce vient d'allumer en lui une flamme complice.

Dans sa lettre à Pessoa, Sá-Carneiro, en exposant les prémisses du sensationnisme, rapproche la représentation du drame de Dumas de son esthétique personnelle. Il y voit de la Beauté exprimée dans une fulgurante mise en scène dont les feux de la rampe, tel un miroir concave, le noient dans l'infini. Ainsi, ne pourrions-nous pas dire que l'infini et

¹ Idem. Remarque à l'égard des représentations de 1912-1913.

² Peter Brook, *L'espace vide*, 1977, Éditions du Seuil.

même le procédé d'amplification ne se meuvent pas dans l'espace, mais dans l'âme humaine ?

Assim «viajar outros sentidos, outras vidas, numa extrema-unção d'alma ampliada» é simplesmente o «Homem dos Sonhos¹». Não acha ?²

Comment ne pas voir l'analogie entre cette dernière considération de Sá-Carneiro et son article *O Teatro-Arte* ? Cela renvoie indubitablement à la troisième partie de cet article, et notamment à l'atmosphère que suscitait une telle œuvre d'art, *Antony*, inquiétante et bizarre, qui touchait encore Baudelaire et Flaubert.

Bien que Dumas ait donné plus d'importance au réalisme, nous pouvons déduire que Sá-Carneiro assista à une mise en scène assez abstraite ou, dirions-nous de manière plus explicite, symboliste du drame romantique de Dumas. Le poète n'a pas manqué de souligner dans sa longue missive le phénomène d'ampliation donné par l'aura mystérieuse d'un voile. Teresa Rita Lopes, dans *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, n'a pas tort de soutenir que ce voile était

¹ *O Homem dos Sonhos* est un conte qui se trouve dans *Céu em Fogo*. Son originalité réside dans le fait qu'il livre aux lecteurs le personnage auquel aspire Sá-Carneiro. La figure de cet homme de rêves se construit sur l'ambiguïté qu'elle suscite : si d'un côté, l'homme des rêves incarne l'artiste idéal, dans le sens où il domine ses rêves en changeant quotidiennement d'existence (c'est donc le poète multiple qui divise et réalise le sensationnisme : «sentir tudo de todas as maneiras» ; «sê plural como o universo») ; d'un autre côté, il ne représente lui-même qu'un mal insidieux dans la mesure où rien n'atteste la véracité de cette expérience. C'est, dans le fond, la gangrène de l'âme de Sá-Carneiro, sa véritable quête. *O Homem dos Sonhos* est la configuration de l'œuvre d'art chez Mário de Sá-Carneiro – l'ineffable – cette grande ombre qu'évoque et porte *Teatro-Arte* et qui garantit une présence bien qu'elle ne soit pas la projection de l'œuvre mais la beauté qu'elle éveille. Ne pourrions-nous pas dire que l'œuvre d'art n'est pleinement une œuvre d'art que lorsqu'elle suscite une autre œuvre d'art ?

² Lettre du 26 février 1913 à Fernando Pessoa, Assírio & Alvim, 2001.

une auréole, celle du mystère, élément fondamental de la «Haute Poésie» enveloppant l'œuvre et créant son atmosphère propre. Ce qui une fois de plus dénote le lien de ces témoignages avec l'esthétique du jeune portugais. Ainsi, Sá-Carneiro fut ébloui par cette mise en scène qui, bien plus qu'une simple lecture, laissa planer dans l'âme du jeune spectateur introverti la beauté infinie de l'art. Mário de Sá-Carneiro a bel et bien senti la vraie teneur de cette pièce, mais c'est avant tout grâce à cette représentation théâtrale.

Quant aux dernières lignes de ce commentaire, elles conversent avec l'esthétique symboliste par excellence mais seuls les sensationnistes de *Orpheu* peuvent créer de l'irréel sur de l'irréel. Cette réflexion nous rappelle le témoignage suivant d'Alfred Jarry¹ en ce qui concerne la mise en scène de *Ubu Roi* :

Adoption d'un seul décor, ou mieux, d'un fond uni, supprimant les levers et les baissers de rideau pendant l'acte. Un personnage correctement vêtu viendrait, comme dans les guignols, accrocher une pancarte signifiant le lieu de la scène. (Notez que je suis certain de la supériorité « suggestive » de la pancarte écrite sur le décor...).

Le phénomène de suggestion du décor esquissé par Jarry pour *Ubu roi* est donc très proche des procédés d'amplification et d'irréalisation propres au sensationnisme. Les spectateurs voyageront donc à travers leurs sensations pour arriver à une conclusion, une interprétation, différentes de celles de leurs voisins. Chacun a donc pour mission

¹ Cité par Teresa Rita Lopes in *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, p 44.

d'achever en soi les prémisses de l'œuvre d'art. C'est ce à quoi Sá-Carneiro se soumit, le plaisir des sens.

Nous avons déjà vu quelle place considérable tenait la représentation théâtrale chez Sá-Carneiro et quels en furent les échos. Sans trop vouloir nous étendre sur ce point, nous pourrions également entrevoir dans la pièce de Dumas l'un des préceptes de l'esthétique de notre artiste : l'éloignement de l'auteur par rapport à lui-même.¹

C'est à Teresa Rita Lopes que nous devons encore la minutieuse présentation du panorama théâtral post-symboliste² et nous nous réjouissons d'arriver aux mêmes conclusions que l'illustre spécialiste du modernisme, nous espérons donc être sur la bonne voie. Nous retranscrivons ci-dessous ses propos afin de mettre en lumière l'ombre d'une telle évocation :

Mallarmé a également mis l'accent sur la nécessité d'observer ce que nous appellerons l'éloignement de l'auteur par rapport à lui-même : «L'écrivain, de ses maux, dragons qu'il a choyés [...] doit s'instituer, au texte, le spirituel histrion.» Dans cet art de l'indirect, l'écrivain devait prendre de la distance, même par rapport à ses propres sensations et sentiments : il ne s'agissait pas de les décrire mais de les mettre en scène. Cette conception de la poésie aboutissait à la création dramatique. Le poète cédait sa place au personnage qu'il devenait. Il ne pouvait pas confesser ses sentiments parce qu'ils ne pouvaient devenir matière d'un art que présentés indirectement dans la personne d'un autre.

¹ Ibid. , p 42.

² Ibid., p 42.

Mário de Sá-Carneiro a peut être emprunté au romantisme de Dumas cette idée, puisque nous savons que le dramaturge français s'est inspiré de sa propre vie pour la trame narrative de *Antony* :

Antony n'est point un drame, Antony n'est point une tragédie, Antony n'est point une pièce de théâtre. Antony est une scène d'amour, de jalousie, de colère en cinq actes.

Antony, c'est moi, moins l'assassinat, Adèle, c'était elle, moins la fuite.¹

Ainsi, les impressions personnelles, les moments vécus soutiennent les œuvres de Dumas et de Sá-Carneiro en expérimentant d'autres sensations comme par exemple celle de personnage. En ce sens, nous complétons cette réflexion par les liens qu'entretiennent selon Sá-Carneiro l'Ultra romantisme et le Sensationnisme. Le poète ne vas pas plus loin, mais nous pensons qu'il s'agit bien là d'un point commun : l'éloignement de l'auteur. Nous comprenons finalement que ce jeune portugais aurait alors rêvé d'être l'auteur de *Antony* lorsqu'il nous parle d'une nouvelle romantique dans sa correspondance² dont le protagoniste serait un «Antony Interseccionista». Une fois de plus, il évoque l'atmosphère d'une telle nouvelle : «Na minha próxima carta lhe falarei largamente da História – que, esta, me parece que vou escrever – pela sedução do cenário e do ambiente.»

¹ *Mes Mémoires*, Alexandre Dumas in préface de *Antony*, Folio Théâtre, 2002, p 13.

² Lettres du 22 et 23 août 1915 à Fernando Pessoa, p 193.

Fernando Cabral Martins a dit de Sá-Carneiro qu'il était parfois romantique. Nous pensons que sa vraie nature réside dans le romantisme, certes exacerbé, mais un romantisme dans lequel primerait les subtilités de la psychologie. C'est ce que laisse entendre sa lettre du 23 août 1915. Enfin, celle qui aurait dû être son œuvre la plus accomplie, figure héraldique de son véritable moi, connut une issue tragique puisqu'elle disparaîtra avec celui qui annonça son dessein.

Sá-Carneiro ajouta, par ailleurs, quelque chose qui retient toute notre attention en poursuivant avec l'ébauche du décor :

Heitor escreverá no seu diário que tudo se lhe volveu teatral etc. e falando da beleza e da glória que sente em viver o período romântico lembrar-se-á da saudade que um artista do período das máquinas, do próximo século, deverá sentir dessa época passada onde ele nunca viveu.¹

Cet artiste, c'est sans équivoque le poète. Ceci fait écho sans le moindre doute à deux vers de *Dispersion* : «(As minhas grandes saudades / São do que nunca enlancei.» Sá-Carneiro aurait-il voulu vivre à cette époque ? Cette nouvelle, aurait-elle pu apaiser la tourmente dans laquelle se trouvait Sá-Carneiro ? Nous ne le saurons malheureusement jamais car le jeune Mário n'avait pas la force d'un Antony.

¹ Lettre du 25 août 1915 à Pessoa, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Assírio & Alvim, 2001, p 198. Heitor est d'ailleurs l'un des personnages de cette nouvelle romantique dont on ne retrouvera jamais la trace.

Il y eut également une deuxième pièce qui inspira l'auteur de *Amizade* lorsqu'il posa sa théorie sur le sensationnisme : il s'agit de *La Maison Divisée* de André Frénet. Tenons-nous en aux remarques de Catherine Dumas :

Du commentaire de *La Maison Divisée* ressort une idée, celle du double, motif existentiel omniprésent dans l'œuvre de Mário de Sá-Carneiro. Significativement, seuls quelques mois séparent cette lettre¹ de la publication de l'œuvre centrée sur l'idée du double, la nouvelle *A Confissão* de Lúcio².

Tels sont, nous le croyons, les échos d'un spectacle vivant chez Sá-Carneiro spectateur. L'étude de cette lettre, ainsi que les profondes ressemblances qu'entretiennent ces pièces avec son œuvre, nous prouvent bien qu'il ne fut pas un spectateur passif comme l'affirme João Pinto de Figueiredo. Intelligent, il sut aller au cœur des mises en scènes savamment désossées, décortiquées jusqu'au squelette.

¹ Lettre du 26 février 1913 à Fernando Pessoa.

² Catherine Dumas, *Nouvelles de Paris, Mário de Sá-Carneiro écrit à Fernando Pessoa*, in *Relações Literárias Franco-Peninsulares*, Lisboa, Edições Colibri, 2005, p 406.

Comme nous venons de le voir, le théâtre est l'art qui importe le plus à Sá-Carneiro et il occupe une place prépondérante puisqu'il lui permet de voyager et de visiter tous ses sens ; c'est l'art de sentir les choses.

Il est tout de même impressionnant de constater que, dans le domaine théâtral, Sá-Carneiro ne nous laisse véritablement qu'une seule pièce, les autres étant perdues ou inédites. C'est un art qui, malgré les efforts de ce jeune dramaturge, ne lui sourit pas. Les oppositions esthétiques vont s'accumuler avec de plus en plus de force à mesure que se développent ses écrits. Mais bientôt, il ne tardera pas à délaisser les personnages de ses pièces pour d'autres en prose, en poésie. Ce qu'il importe de noter, c'est que toute l'œuvre de Sá-Carneiro est une invitation à une lecture intertextuelle. On retrouve les échos des spectacles auxquels il assista dans ses théories, ses théories dans ses œuvres ; tout ceci se mêle, s'entremêle et prolifère en prose, en poésie ou en récits épistolaires.

Les articulations de la première partie que nous venons de parcourir sont essentielles pour la bonne compréhension de sa poésie et, notamment en ce qui concerne l'avènement de la thématique de la mort. Il nous semblait bon de commencer par là, d'exposer les manifestes bases de l'esthétique de Sá-Carneiro et qui ont pour origine le théâtre dont les courants littéraires sont des plus variées. Le théâtre n'est donc pas une simple erreur de parcours.

Amizade aurait dû figurer dans les toutes premières bibliographies de l'auteur.

Le théâtre est, dans l'œuvre de Sá-Carneiro, un véritable nœud gordien géant et mystérieux que nous nous apprêtâmes à contourner, mais nous nous aperçûmes que le mystère que constitue ce nœud, nous ouvrit un chemin sans pour autant se dénouer totalement. Nous avançâmes avec hésitation, en voyant les cordes se desserrer, puis resserrer les rangs derrière nous. Parvenus au milieu de l'intersection, il nous a semblé entrevoir les commissures de son esthétique théâtrale et le sens qu'elle implique pour son auteur.

Maintenant que nous venons de parcourir lors de cette première partie le chemin de ce jeune dramaturge, nous laissons à la prochaine partie le soin de nous révéler la macabre mise en scène du double dans sa poésie.

PARTIE 2

**LA DRAMATURGIE
DE LA MORT**

Elle me résistait, je l'ai
assassinée !...¹

Nous entendons par dramaturgie de la mort la création de certains signes destinés à servir de support au drame existentiel de Sá-Carneiro qui a comme protagonistes son moi et son dédoublement dans l'autre.

Il est curieux de noter que ces signes se trouvent dans deux domaines bien précis : l'espace et le personnage ; et ceci dans une relation de dépendance du premier vers le second, en fonction de la variabilité du sujet.

La mise en scène qui émane de la dramaturgie de la mort est issue d'une situation de besoin, d'une inadaptation au réel. L'exile, stigmate de la chute dans la poésie de Sá-Carneiro, conduit le poète à recréer un monde qui avait pour seule raison d'être la sphère de l'idéal. Dès lors, le sujet créateur et le monde créé trouvent en soi une parfaite

¹ Antony, Acte V, Scène IV, *Antony*, Alexandre Dumas, Folio Théâtre n° 75, 2004, p 153.

adéquation. Pour rendre effectives les virtualités d'un tel désir, le poète Sá-Carneiro a recours à un vocabulaire médiéval, nobiliaire, avec une double symbolique qui renvoie à la fois à un univers perdu et à la configuration de l'espace qu'il souhaite créer.

Tel un roi, un lord, au centre de son monde, Sá-Carneiro, à présent démuné de tout et de tous, s'efforce de revivre la réalité perdue et, avec elle, la reviviscence de certaines propriétés antérieurement déjà siennes. Et c'est ici que se trouve ce que son esthétique poétique a de plus profond.

L'objet de notre analyse sera précisément l'imaginaire décadent, symboliste que Sá-Carneiro, suicidé littéraire, met en scène. Ainsi, **La poétique de l'espace et la mort créatrice** constituent l'essentiel d'une articulation qui se veut explicative d'un parcours dramaturgique. Pour conclure cette introduction et ainsi établir comme un pont entre la première et la seconde partie, nous citons Rita Basílio qui, dans un ouvrage critique, nous livre l'analyse du moment créateur chez Sá-Carneiro, et notamment dans *Céu em Fogo* :

Se o Teatro corresponde ao «relevo» que falta à pintura, não seria inusitado depreender que o teatro corresponderia à «representação teatral» - a «dimensão espectacular» - capaz de conferir forma (plástica) ao texto/à obra Dramática - o que estabeleceria, aparentemente, uma distinção : teatro/obra dramática.¹

¹ Rita Basílio, *Mário de Sá-Carneiro um instante de suspensão*, Edições Vendaval, Lisboa, 2003, p 111.

Rita Basílio tient ce commentaire suite à l'analyse de *Teatro-Arte*, manifeste moderniste, dans lequel il est dit que le théâtre en tant qu'art dramatique possède une plasticité qui lui est propre. Ce qui le distingue des autres arts, comme notamment la peinture et la littérature. Sans plus nous attarder, il importe donc de poursuivre cette deuxième partie en examinant non pas le théâtre qui fut l'objet de notre étude dans la première partie, mais l'œuvre dramaturgique de Sá-Carneiro.

1. LA POÉTIQUE DE L'ESPACE

*La solitude est le fond ultime
de la condition humaine.
L'Homme est l'unique être
qui se sente seul et qui
cherche l'autre.¹*

*A minha alma nostálgica de
além...²*

C'est, dans un premier temps, le rêve qui permet à l'auteur de *Dispersão* de renouer avec les réminiscences d'un passé lointain, dans un florilège d'évocations floues, tourbillonnantes, ponctuées textuellement de points de suspension, caractéristiques, nous le croyons, d'une scission avec le réel :

Numa incerta melodia
Toda a minh'alma se esconde.
Reminiscências de Aonde

¹ Extrait de *Le labyrinthe de la solitude*, Octavio Paz.

² Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, Dispersão*, «Partida», Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p 27.

Perturbam-me em nostalgia...

Manhã d'armas! Manhã d'armas!
Romaria! Romaria!

.....

Tacteio... dobro... resvalo...

.....

Princesas de fantasia
Desencantam-se das flores...

.....

Que pesadelo tão bom...¹

Parfois, cette volonté de revivre ce lointain passé assume d'autres formes. Au lieu d'être un récepteur passif dans lequel les images défileraient, le poète portugais commence dès lors à créer. Sá-Carneiro entreprend la construction d'un espace dans lequel prédomine le château, symbole des tant attendues retrouvailles avec l'au-delà. Mais, dans son for intérieur, l'espace est fait de désolation, de destruction, en dépit de ces vaines tentatives de constructions symboliques, comme le suggère si bien sa poésie : «Se acaso em minhas mãos fica um pedaço d'ouro, / Volve-se logo falso...»². Ou encore «Sonho os degraus do trono – / E o trono cai feito em pedaços...»³. Le réveil dénonce, de façon acerbe, l'inanité de cet effort. En ce sens, nous voyons là l'impossibilité de conjuguer passé et présent au cœur d'un

¹ Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, Dispersão*, «Inter-Sonho», Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p31.

² Mário de Sá-Carneiro, op. cit. ,«A Queda», p 51.

³ Idem, *Indícios de Ouro*, «Não», p 76.

seul et même espace, ce qui, par conséquent, met un terme à l'unité du poète. Les analyses qui suivent, proposent d'observer la manière dont Sá-Carneiro singularise cette réflexion.

A) LA DÉCONSTRUCTION DU «JE»

C'est en abordant ce sujet que nous nous rendons à l'évidence : la Vie, en tant qu'expérience irrécupérable du temps, est au centre de l'œuvre poétique de Sá-Carneiro et notamment de la fragmentation du sujet poétique. La dispersion du sujet se manifeste précisément par l'impossibilité de définir un seul protagoniste. Même au-delà du texte, la figure de Sá-Carneiro se veut indicible : poète, dramaturge, nouvelliste, acteur, personnage fictionnel¹. Mais, sans pour autant discréditer la valeur de ces dernières figures, nous ne voulons voir que la plus morcelée, celle du poète.

Or, il est intéressant de noter que cette déconstruction du «je», proche du«je est un autre» rimbaldien, est un geste purement créateur. Comme nous l'explique Michel de M'Uzan², le processus créateur tient de son origine un caractère dramatique qu'il ne perd jamais. Le drame de Sá-Carneiro est un drame intellectuel, c'est-à-dire le drame d'une âme qui trouve les chemins du ciel et de la terre fermés. C'est

¹ José Régio, *Mário ou Eu próprio – o Outro*, in *Três peças em um acto*, Portugália Editora, Lisboa, 1969.

² Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort*, Éditions Gallimard, Paris, 2002, p 4.

pourquoi, cet étrange Icare¹ vole en permanence de deux vols opposés car toute ascension est irrémédiablement une chute et toute chute une ascension :

Um pouco mais de sol – e fora brasa,
Um pouco mais de azul – e fora além.
Para atingir, faltou-me um golpe d’asa...
Se ao menos eu permanecesse aquém...²

Puis, lorsque les vers de Sá-Carneiro nous laissent pressentir des paroles pleines d’amertume et de tristesse, comme les vers précédemment cités, nous pensons entrevoir l’expérience douloureuse de l’homme qui directement se révèle, c’est l’homme qui essaie et qui n’y arrive pas qui parle :

Num ímpeto difuso de quebranto,
Tudo encetei e nada possuí...
Hoje, de mim, só resta o desencanto
Das coisas que beijei mas não vivi...³

Sá-Carneiro est pleinement conscient du drame qu’il porte en lui. Il le vit depuis longtemps et possède une large connaissance de celui qui devint avec le temps son meilleur ennemi : lui-même. Nous assistons donc à l’humanisation de son drame, processus qui fit de son auteur le précurseur de toute une génération qui, au-delà des limites de la poésie classique ou romantique, cherchait la complétude de

¹ Allusion au texte de David Mourão-Ferreira, *O Voo de Ícaro a partir de Cesário*, *Colóquio/Letras*, 117-118, Lisboa.

² Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, Dispersão*, «Quasi», Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p 43.

³ Idem.

l'homme. C'est à Adolfo Casais Monteiro¹ que nous devons l'image que suscite cette lecture : « Integrar os dramas do espírito no corpo da poesia, eis talvez o mais importante da mensagem de Mário de Sá-Carneiro. ». Sá-Carneiro va donc explorer toutes ses potentialités, montant sur une scène qui se déploie en vers poétiques, dont les premiers sont consacrés à ce diagnostic :

Ao ver escoar-se a vida humanamente
Em suas águas certas, eu hesito,
E detenho-me às vezes na torrente
Das coisas geniais em que medito.²

Une fois, les amarres larguées, sans port d'attache, son âme devient un bateau ivre rimbaldien «sem poder fixar-se». Le théâtre sera alors une constante dans l'œuvre de Sá-Carneiro³, aussi bien dans sa prose où l'on trouve un bon nombre de dramaturges, actrices, danseuses qu'en poésie, où l'on retrouve par exemple, comme dans son poème «Fim», une série d'informations susceptibles de venir renchéris les indications scéniques de ses funérailles :

– Quando eu morrer batam em latas,
Rompam aos saltos e aos pinotes –
Façam estalar no ar chicotes,
Chamem palhaços e acrobatas.

Que o meu caixão vá sobre um burro
Ajaezado à andaluza :
A um morto nada se recusa,

¹ Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa, 1977.

² Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, Dispersão, «Partida»*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p 27.

³ Voir La Première Partie.

E eu quero por força ir de burro...¹

Ici, la mise en scène est parfaitement explicite et le théâtre qui intéresse Sá-Carneiro est celui de sa vie, et quel se trouve être l'élément de conversion de la littérature en âme ? C'est la mort. Rappelons-nous les propos de F. Cabral Martins, déjà vus lors de la première partie² :

Ele está tão estreitamente ligado às suas produções que, em cada verso, em cada bocado da sua prosa quente de Ideal, está preso um farrapo da sua alma. Os versos tornam-se indícios da sua alma. E o elemento que estabelece a conversão da literatura em alma é a morte.³

Ainsi, nous dirions que l'homme en tant que sujet se doit de mourir afin de voir naître l'artiste auquel tend Sá-Carneiro. Le plus commun des mortels et l'artiste ne peuvent coexister ; Sá-Carneiro le dit très clairement dans «Partida» : «A tristeza de nunca sermos dois...». Nous nous retrouvons donc au cœur du paradoxe de Sá-Carneiro qui consiste en une inadéquation entre l'artiste (le moi idéal) que l'auteur essaie de sauver de la chute, de la dégradation de la vie, et cet être humain qu'il est et qu'il restera jusqu'à sa véritable mort et qui, dans le processus de dédoublement, s'auto désignera comme «Esfinge Gorda». Cette dénomination est faite à partir du point de vue de l'autre (l'artiste, le moi idéal), l'artiste qui condamne l'homme à abandonner la scène afin

¹ Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, Últimos Poemas*, «Fim», Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p 142.

² Voir l'introduction de la première partie, p 12.

³ F. Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997, p 22-23.

qu'il puisse, lui-même, en être le seul protagoniste. C'est dans cette cadence infernale, dans cette vraie oscillation de personnages, que s'installe la tragédie qui se matérialisera avec le suicide, c'est à dire, avec la victoire de l'un de ces personnages.

C'est cette même spirale qui prédispose le lecteur au doute, dans l'œuvre de Sá-Carneiro, ainsi qu'à une étrange sensation de malaise. Nous devrions plutôt dire que cette sensation de malaise, fruit d'une perte de repère dans le labyrinthe schizophrène de la poétique de Sá-Carneiro, suscite le doute. En effet, nous ne savons jamais d'où nous vient cette voix qui transperce ses textes poétiques : est-ce de l'auteur abstrait, origine de toute création littéraire ; ou, à l'inverse, un vrai drame personnel que Sá-Carneiro projetterait dans l'espace de son œuvre ? Mais n'est-ce pas là l'une des fonctions de la littérature ? L'intranquillité.

Après ce bref intermède, il est temps pour nous de reprendre la dialectique du dédoublement et de poursuivre ainsi avec l'émergence de nouveaux personnages au sein de la poésie de Sá-Carneiro. Cette déconstruction du «je» est également incarnée dans sa poésie par deux registres qui se font terriblement face : l'un désigne la constante rémission de la voix poétique, la confession romantique qui prennent forme dans la dimension presque charnelle du théâtre d'où jaillit un déclamateur dirigé par la plume d'une personne extérieur à cette déclamation, mais qui dicte à cet acteur chacune des intonations et des traits psychologiques qu'il

doit interprété ; et un autre, qui engloberait la somme, dirions-nous, de toutes les excentricités.

Ces excentricités, comme le suggère Adolfo Casais Monteiro, ne correspondent pas à une quelconque expérience libératrice (la catharsis, ou bien la purification d'un monde tourmenté) qui suivrait le cheminement de Pessoa : «estética aristotélica». Le drame de Sá-Carneiro ne se trouve pas dans le monde de la tragédie classique. Ces excentricités poétiques, et non pas seulement, dénotent l'impossibilité ou l'interdit :

É a impossibilidade de possuir ; ela abre-nos um horizonte de abismos sem fundo : mais que todos os seus desesperos, é terrível esta certeza de que nenhum auxílio poderá esperar de alguém [...] ou de alguma coisa ; não há, para ele (Sá-Carneiro), desejo sequer de qualquer comunicação. Não : a esperança de qualquer horizonte não se propõe à sua imaginação [...] Sá-Carneiro não tem na sua frente a incógnita de qualquer alma, de qualquer mundo a conquistar, mas o silêncio do seu próprio ser, essa conhecida região, sem segredos, sem a esperança dum futuro ; porque desejando o que está longe, o que é exterior, o que é diferente, cabe-nos um mundo de incerteza em que diluímos e embalamos o nosso desejo.¹

Sá-Carneiro décide alors de donner plus de consistance à son drame en sculptant à partir de son «je» d'autres corps qui viennent se greffer sur le spectacle de sa mort. Le dégoût que lui inspire sa personne se manifeste à travers tous les plis de son être. Ainsi, le «eu-próprio» tente

¹ Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa, 1977, p 113.

de se métamorphoser en d'autres personnages, parfois des femmes, parfois des hommes, toujours goguenards dans l'ombre funeste du vent qui éloigne de plus en plus le poète de son véritable moi. Ces nouveaux personnages vont servir de support à son autre moitié : «o outro». Fantasma et réalité s'entremêlent et se relancent réciproquement. Le poème «Feminina» évoque l'envers symétrique, masculin-féminin, qui serait la projection fantasmagorique du moi masculin dans un autre féminin lui permettant ainsi d'assouvir son désir de posséder :

Eu queria ser mulher para ter muitos amantes
E enganá-los a todos – mesmo ao predilecto –
Como eu gostava de enganar o meu amante loiro,
o mais esbelto,
Com um rapaz gordo e feio, de modos
extravagantes...¹

Pourtant, il s'agira, désormais, tout en réalisant le fantasme, surtout de réécrire l'impossibilité d'une telle coalescence. Quelque chose, ici, retient notre attention. Nous pourrions, en effet, établir un parallélisme entre Sá-Carneiro et Fernando Pessoa qui créa les hétéronymes. Néanmoins, il existe également une différence majeure : pendant que Pessoa donne vie et autonomie à un dialogue entre individualités hétéronymiques, Sá-Carneiro soliloque d'un montreur d'images, s'exprime à travers l'allégorie. Teresa Rita Lopes avance, d'ailleurs, à ce sujet la remarque suivante :

¹ Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, Colete de Forças* «Feminina», Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p 154.

Sá-Carneiro não acompanhou Pessoa nesse múltiplo desdobrar-se. Os poemas «Manucure» e «Apoteose», de peito feito para o futurismo na pegada de Álvaro de Campos, não conseguem criar uma personagem. Mas há em Sá-Carneiro, não só na prosa mas também na poesia, uma tendência para dar corpo às suas sensações, alegorizar os seus afectos, a sua alma, descrever-lhes mesmo o evoluir num cenário descrito – e isto sobretudo nos poemas do que consideramos uma segunda fase, iniciada por «Sete Canções de Declínio».¹

C'est par le biais de l'allégorie que nous viennent les différents personnages de sa poésie, avatars de son amour pour soi. Nous sommes en mesure d'avancer avec exactitude que ces nouveaux personnages tels que «o esfinge gorda, o papa-açorda, o rei-lua, o palhaço», ne servent que les propos de «l'autre» dont la finalité serait d'anéantir le «je». Nous présentons cette possible lecture du drame de Sá-Carneiro en nous appuyant sur la lecture d'une œuvre critique de J. Kristeva centrée autour du narcissisme :

Quant à la pulsion thanatique (ou de mort) qui se trouve ainsi libérée, elle a le choix : soit de se diriger seule vers le dehors (objet, autre) et de s'attaquer avec un maximum de violence, de destructivité, de cruauté ; soit de s'infléchir vers le Moi sous l'aspect d'une dépréciation, d'une sévérité critique, d'une dépressivité, voire d'une mélancolie suicidaire. Du fait de cette désintrication pulsionnelle, l'apparente sérénité narcissique de l'aventure sublimatoire expose, en réalité, le sujet qui s'y engage aux risques d'une catastrophe psychique...²

¹ Teresa Rita Lopes, *Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo*, *Colóquio/Letras*, décembre 1971, p 10.

² Julia Kristeva, *L'amour de soi et ses avatars, Démesure et limites de la sublimation*, Nantes, Editions Pleins Feux, 2005, p 31.

La seconde solution présentée par Julia Kristeva nous sied à merveille et nous prédispose à avancer avec l'introduction d'un poème qui à lui seul nous offrirait l'opportunité de communiquer pleinement avec le poète. Mais quel poème renferme en lui-même la densité et l'intensité du drame de Sá-Carneiro ? Dans un geste concis, le tourbillon poétique de Sá-Carneiro, oscillation de vers épars bleus, dans un roulement doré de linotype, cesse de tourner lorsque notre choix se fixe sur «Caranguejola» :

«Caranguejola» é, de uma forma bem mais perfeita, um monólogo dramático a duas vozes. A personagem já não se apresenta a si própria, já não se limita a falar de, vive de corpo inteiro a situação, embora continue a ser dois: Ele que estrebucha, o que sofre, e o Outro, o que se vê sofrer e ironiza, apesar de tudo, sobre esse sofrimento [...] trata-o por tu, provoca-o, cospe-lhe o seu desprezo, apostrofa-o, desfruta-o...¹

Nous pensons, en effet, que «Caranguejola» comme le souligne l'illustrissime spécialiste portugaise du modernisme, transmet l'intensité et la force du drame de Sá-Carneiro. Plus encore, nous croyons entrevoir, déjà, les prémices de l'Absurde camusien à travers la mise en scène de Teresa Rita Lopes. En effet, c'est ici que l'auteur de *Dispersão* prend conscience de son néant en affirmant, dans un geste ultime, sa différence face à un monde qui se veut uniforme. Ainsi, le spleen baudelairien du XX^{ème} siècle se métamorphose progressivement, s'adapte aux circonstances et suscite chez Sá-Carneiro la nausée, le dégoût.

¹ Teresa Rita Lopes, *Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo*, *Colóquio/Letras*, décembre 1971, p 11-12.

La mort de Sá-Carneiro s'opère donc dans cette logique implacable. Sa propre fiction le place au centre de son œuvre et le mythifie. Peut-être parce que son œuvre et l'inconditionnel désir de s'affirmer en tant qu'artiste furent le mythe de sa vie et... dictèrent sa mort. C'est ainsi que le laisse entendre ce vers de *Dispersão* : «Serei, mas já não me sou »¹.

B) LE DÉCADENTISME

Comme nous l'avons évoqué précédemment, Sá-Carneiro ne tombe pas, comme Pessoa, dans la folie créatrice des hétéronymes, l'art de l'objectivation comme le souligne ce dernier. Sá-Carneiro conçoit l'éloignement de soi d'une façon plus symboliste, même si ses personnages, comme l'écrit Teresa Rita Lopes, proviennent de cette «recréation d'un moi loin de moi»². Sá-Carneiro, il est bon de le rappeler, refuse dans sa poésie radicalement l'expression d'une quelconque réalité que cherchaient les naturalistes. Il va réaliser sa vocation dramatique en allégorisant ses affections, ses sensations, un peu à la Maeterlinck, sans pour autant atteindre le seuil de l'auteur de *L'Ode triomphale*. Tout au long de ses poèmes, nous voyons s'établir ses rapports avec cet autre, puis nous les voyons évoluer dans un

¹ Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, Dispersão*, «Dispersão», Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p 39.

² Teresa Rita Lopes, *Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo*, *Colóquio/Letras*, décembre 1971, p 10.

décor. L'allégorie se trouve être, d'ailleurs, plus en accord avec l'univers baroque de la poésie suggestive de Sá-Carneiro et donne, de ce fait, plus de signification au dédoublement de ce «je».

L'allégorie est une figure qui exige une extrême rigueur au niveau de la représentation et surtout de la signification. Elle transpose merveilleusement l'expression de la douleur, de la subjectivité sá-carneirienne fustigée par la vie quotidienne («O Domingo de Paris [...] porque um domingo é família [...] Não tem bem-estar nem família.» ; «Saudosamente recordo [...] Eu nunca vi... Mas recordo.»¹) dans l'édifice poétique que constitue sa vie. C'est justement par cette primauté que Sá-Carneiro rejoint les symbolistes dans leur conception du théâtre. Le poète devient alors le seul créateur possible et il lui revient ainsi, de par sa puissance verbale, de remplacer le décor et nous dirions même, après la lecture de *Teatro-Arte*, de remplacer la scène : «Para se fazer poesia não é preciso escrever em verso. Pois bem : para se fazer drama não é preciso escrever em diálogo – nem sequer escrever.».

Dans ce que Teresa Rita Lopes appelle une seconde phase de la poésie de Sá-Carneiro, cet autre que le poète avait tant idéalisé ne se trouve plus dans l'au-delà mythique mais plutôt dans un monde maussade. Ce n'est plus le personnage idéal, mais tout simplement l'être angoissé et

¹ Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, Dispersão*, «Dispersão», Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p 39.

incapable qu'il est lui-même. Suite à cela, le décor change aussi, les palais pleins d'objets pompeux deviennent sordides car «Sonho os degraus do trono – E o trono cai feito em pedaços...». Sá-Carneiro fait passer, par les descriptions plus que par les dialogues, les petits détails qui cernent bien ses angoisses. Ainsi, tout devient faux autour de lui : le couronnement, le château où il résidait ; les statues, les temples s'écroulent ; tout est dépossédé de sa grandeur. Sá-Carneiro présente, à partir de là, un décor qui passe sa personne au tamis de ses émois, créant ainsi un changement de décor plus conforme à son nouveau statut de marginalisé, proche de la pièce de théâtre *Fim* de António Patrício :

Et l'autre devient, lui aussi, un fantoche, Le roi qui se promenait solitaire, à travers les couloirs oniriques de son palais, abandonne ses armures, ses blasons, sa couronne, son trône, pour les habits flottants d'un Pierrot ; puis, la dégradation continuant, ce Pierrot perdra bientôt tout son côté lunaire pour se transformer en un vulgaire saltimbanque. Nous assistons à cette métamorphose dans un poème qui représente la transition entre la première et la seconde phase : Escala. L'autre y a rejoint le poète, il est complice de sa lâcheté, des compromissions de la vie. Quant au poète, il encourage ce saltimbanque, il pousse l'acrobate qu'il se voit être, et qui a peur de s'engager sur le fil tendu au-dessus du vide ; il l'incite à faire le grand saut qui les réunirait en un seul corps.¹

Dans cette atmosphère vaporeuse, évanescence, décadente, la douce ironie et la cruauté de l'autre vont, peu à peu, en avançant dans l'échelle de la dépersonnalisation,

¹ Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, Éditions de la Différence, Paris, 2004, p 99.

arracher non pas des images mais des personnages ainsi que l'exposition d'états d'âme auxquels Sá-Carneiro pense, il n'est absolument plus question de sentir les choses pour lui. Il nous semble pourtant qu'il n'ait pu atteindre le seuil de la poésie dramatique dont Pessoa se revendique car il n'a su offrir à ses personnages l'autonomie qui aurait pu les élever au rang d'hétéronymes. L'auteur de *Dispersão* ne suit plus à la lettre ses désirs et ses rêves de grandeur. Il ne se bat plus pour obtenir de vivre dans le décor du château. Il se rend à l'évidence, le château n'existe plus, il l'a perdu : «O meu castelo em Espanha, ei-lo vendido—»¹. Voilà pour l'ombre de la grandeur, qui, peu à peu, s'estompe, laissant ainsi place au spectacle d'une folie à laquelle nous assisterons jusqu'à sa mort. À la décadence de sa vie et de son «moi» poétique succède la dérision :

Rufem tambores, colem-se os cartazes—
Gire a tómbola, o carroussel comece!
Vou de novo lançar-me na kermesse :²

Et puis :

Volvo a mim todo o pano
Às cambalhotas desato

Mas como sempre, ao fim – bandeiras
falsas,
Tômbolas falsas, carroussel partido...³

¹ Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, Indícios de Oiro*, «Pied-de-Nez», Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p 125.

² Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, Indícios de Oiro*«Escala», Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p 102.

³ Op. Cit. , «Pied-de-Nez», p 125.

Tous les personnages de Sá-Carneiro sont alors à l'image d'un clown funambule au bord d'un précipice. C'est là une image déformée qu'un miroir de foire, pour paraphraser Teresa Rita Lopes, lui renvoie de lui-même. C'est précisément l'expression du clown et de l'artiste de foire que nous analyserons dans le point suivant. Mais auparavant, nous aimerions conclure en citant un commentaire assez fantasque du professeur João Pinto de Figueiredo :

Ce n'est pas seulement le culte du rare et de l'impopulaire que célèbre le décadentisme, c'est aussi, après Baudelaire, celui de l'artificiel – «L'étrangeté est une des parties intégrantes du beau» –, dont parle Huysmans dans la préface de *A Rebours*, écrite «vingt ans après le roman». Il y précise en effet que des *Esseintes* est au fond un *Folantin* – le triste personnage de *A Vau-l'eau* – qui a découvert «dans l'artifice un dérivatif au dégoût que lui inspirent les tracas de la vie et les mœurs américaines de son temps».

On ne saurait dire que Sá-Carneiro ait éprouvé, comme *Des Esseintes*, un dégoût justifié pour les «mœurs américaines» de son temps. Le progrès de l'ère trivialement mécanique qu'il connut à Paris l'a parfois enthousiasmé, d'où son côté futuriste. Mais il est indubitable qu'il eut, comme le personnage de Huysmans, un goût prononcé pour l'artifice, goût qui s'est manifesté non seulement dans l'art, mais dans la vie...¹

Il nous faut donc constater que Sá-Carneiro s'est conduit en parfait décadent. Cette attitude correspond à une

¹ João Pinto de Figueiredo, *La mort de Mário de Sá-Carneiro*, Éditions de la Différence, Paris, 1992, p 103.

ultime tentative, dirions-nous, d'affirmation. En effet, après s'être tourné vers le théâtre pour exhiber sa différence, il prône inlassablement, dans le décadentisme, le culte de l'exception qui reflète amplement le drame existentiel qui demeure en lui.

C) LA POÉSIE-SPECTACLE

Tout au long du XIX^{ème} siècle, nous assistons à une fascination particulière envers le monde du cirque et de la foire, avec ses différents protagonistes comme les trapézistes, les bouffons, les clowns. Le chromatisme et la plasticité de ces figures plaisent au monde incolore de l'industrie dans lequel toute source de féerie a tari. Au-delà, de cette facette esthétique, se profile un autre caractère de ce monde : la parodie du réel. Ainsi, la littérature va très vite s'approprier de cette capacité pour démystifier les valeurs sacrées de l'académisme :

Depuis le romantisme (mais non certes sans quelque prodrome) le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art.¹

Bakhtine rapproche la parodie littéraire du carnaval, car tous deux ont pour critère une nouvelle vision de la

¹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève-Paris, Éditions Albert Skira, 1970, p 7.

société, vision avant tout critique. Dans la lignée de ce même Bakhtine, Julia Kristeva conduit l'analyse du sujet carnavalesque à des cieux dans lesquels nous pourrions, sans équivoque, inclure la poésie de Sá-Carneiro. En effet, le procédé textuel de sa poésie est celui de la subversion d'une logique social, linguistique, moral, esthétique, qui rejoint le procédé de carnavalesque qui relève de la sémioticienne française¹.

Ainsi, les figures qui se trouvent être particulièrement aptes à servir les intérêts parodiques des auteurs sont celles qui représentent le monde du spectacle : le clown, Pierrot et autres. Ils incarnent tous, à l'aune de cette joie, les désirs angoissés d'un monde en perdition. C'est, parfois, à travers l'ironie que l'irrévérence du spectacle trouve son principal véhicule d'expression. Jules Laforgue, poète symboliste français, a trouvé dans l'expression même de son angoisse un sujet à parodier, comme si en parodiant sa propre angoisse, il arriverait à la conjurer. Ainsi, nous retrouvons dans l'un de ses poèmes, *Lord Pierrot*², le même problème insoluble qui habite la poésie de Sá-Carneiro. Ce qui, en premier lieu, ressort de l'analyse de ce poème, c'est la valeur anthropophage du Pierrot qui enfonce ses crocs sarcastiques et moqueurs dans la chair du Lord. C'est là, nous le croyons, un thème qui prend également forme dans la poésie de Mário de Sá-Carneiro, soit une criante mise en abyme du statut de la grandeur. Mais ce qui retient toute notre attention, c'est le

¹ Julia Kristeva, *Séméiotiké, recherche pour une sémanalyse*, éditions du seuil, coll. «Tel quel», Paris, réed 1995.

² Jules Laforgue, *Poésies Complètes, Complainte de Lord Pierrot*, Paris, Éditions Gallimard et librairie Générale Française, 1970, p 83-85.

fait que Pierrot et le poète soient en parfaite syntonie en ce qui concerne leur objectif, maquiller l'amertume de leur vie :

Brouillez les cartes, les dictionnaires, les sexes [...]
Et c'est l'heure, ô gens nés casés, bonnes gens
De s'étourdir en longs trille de rêves ! [...]
Disloque tes pudeurs, à bas les lignes !¹

Les figures du Pierrot, du clown, du saltimbanque, dans la poésie de Sá-Carneiro, deviennent des symboles du parcours existentiel du poète dont la vie incarne le spectacle risible offert aux autres, mais surtout, dans une amère ironie, à soi-même. Nous assistons ainsi à la démystification du poète qui entraîne dans sa chute l'essence de la condition poétique. D'un roi sacré à un roi Pierrot, Sá-Carneiro insiste sur le fait de ne pas avoir été destitué. Ne pourrions-nous pas entrevoir une sorte de masochisme ou d'automutilation ?

Mantenho o trono mascarado
Aonde me sagrei Pierrot²

La persévérance que Sá-Carneiro emploie est tellement grande que nous avons l'impression qu'il y a, à présent, une certaine complaisance à rester dans l'erreur, un ultime cri d'amour artistique. Ainsi, cette complaisance jaillit à petits flots d'idéal, dans une ivresse de mouvement dans laquelle le poète veut se confondre. Mais une fois de plus, il n'y arrive pas. C'est le saltimbanque qui parle :

¹ Idem.

² Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, Indícios de Oiro*, «Elegia», Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p 98.

Rufem tambores, colem-se os cartazes –
Gire a tómbola, o carroussel comece!
Vou de novo lançar-me na quermese :
– Saltimbanco, que a feira toda arrases!¹

Avant que les rideaux se ferment, la mort est jouée sur scène. La mort devient alors le point culminant d'une vie que l'on connaît pour avoir été jouée, mise en scène et qui a pleinement conscience de cela. Enfin, le poète, dans un ultime geste, sans se défaire de son masque, s'offre aux sarcasmes des autres en s'exhibant dans une impudicité académique. Mais la *Commedia* a une fin et la mort la termine. *Finita la Commedia !* :

– Quando eu morrer batam em latas,
Rompam aos saltos e aos pinotes –
Façam estalar no ar chicotes,
Chamem palhaços e acrobatas.

Que o meu caixão vá sobre um burro
Ajazado à andalusa :
A um morto nada se recusa,
E eu quero por força ir de burro...²

La poésie cultivée par ces artistes du cirque, sous leurs apparences grotesques, a également inspiré Federico Fellini au cinéma, dans *Les Clowns* en 1970. En liaison avec le théâtre, le cinéma a depuis toujours puisé son inspiration dans les méandres de la littérature dramaturgique. C'est en ce sens que nous faisons appel à ce film de Fellini pour illustrer les derniers vers de Sá-Carneiro, sans aucune volonté de

¹ Idem, p 102.

² Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, Últimos Poemas*, «Fim», Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p 142.

nuire à l'œuvre de chacun. Fellini décide de se plonger dans le souvenir de ses émotions d'enfant en réalisant un documentaire très personnel sur le cirque, *les Clowns* (*i Clowns*, 1970), dont la facture onirique reflète une nouvelle fois son goût pour la poésie et la magie du spectacle populaire. Mais, c'est la dernière scène qui retient toute notre attention : on y voit des clowns qui traînaient en pleurant derrière un cercueil. Les clowns, vieillis et fantomatiques, traduisent la mort du cirque sur la piste. Fellini évoque un hommage pathétique et hallucinant, débordant de gratitude, envers les clowns et les forains qui l'ont influencé dans sa carrière.

Il faut cultiver l'esprit de contradiction pour avoir envie de rire car la défroque du clown fellinien laisse transparaître la mort, comme le Sá-Carneiro-clown. Il n'est donc pas anodin de retrouver la dimension métaphorique du cirque dans les derniers poèmes de Sá-Carneiro puisque cet univers renvoie à l'espace où un quelconque personnage à bout de souffle se meurt et, dont le spectacle évoque l'écho assourdi, cruel d'un passé éclatant. Sá-Carneiro ne quittera plus son costume de clown, pas même dans la mort.

2. UNE MORT CRÉATRICE

A) LA CRÉATION LITTÉRAIRE

Berdiaiev¹, dans son livre *Autobiographie spirituelle*, définit ainsi la création *ex nihilo* :

Quand j'ai écrit *Le Sens de la création*, j'ai déjà exprimé cette idée essentielle pour moi selon laquelle toute création est création *ex nihilo*, c'est-à-dire un acte de liberté. Les critiques m'ont attribué l'idée stupide que la création humaine n'aurait pas besoin de la matière du monde. Il est évident que l'acte créateur a besoin de la matière ; il ne saurait se passer de la réalité du monde, il ne peut s'accomplir dans le vide, dans un espace sans air. Mais l'acte créateur ne peut être entièrement défini par cette matière que le monde met à sa disposition, il recèle en lui un élément nouveau non déterminé par le monde extérieur. C'est justement cet élément de liberté qui entre en jeu dans tout acte créateur authentique. C'est là le mystère de la création. En ce sens, toute création est création *ex nihilo*. Cela veut tout simplement dire qu'elle ne se définit pas exclusivement par le monde réel, elle est aussi l'émanation d'une liberté que rien ne détermine de l'extérieur. Sinon, la création se limiterait à un réagencement des données de la réalité, et le

¹ Berdiaiev (1874-1948) : philosophe russe ; ses idées en rupture avec ses premiers engagements marxistes, sont imprégnées de spiritualité chrétienne. Expulsé de Russie en 1922 ; il est mort en France.

surgissement de l'élément nouveau ne serait qu'illusoire.¹

Ce que nous proposons, ici, c'est d'étudier l'instant de création chez Sá-Carneiro, en ayant pour mesure les propos de Berdiaiev. Pour de M'Uzan², nul doute : l'instant de saisissement, d'inspiration, paraît relever d'une expérience traumatique. C'est là, nous le croyons, l'élément nouveau dont Berdiaiev assume l'existence pour rendre authentique la création. C'est du moins ce que suggère Michel de M'Uzan. Nous allons donc tenter d'illustrer par un parallèle avec les cas évoqués par le psychanalyste français et l'exemple de Berdiaiev, le cas de Sá-Carneiro. L'analyse de la dimension créatrice chez Sá-Carneiro ne se circonscrit pas uniquement à sa poésie, mais elle y convoque toute son œuvre, prose, poésie, théâtre. Après tout, l'œuvre complète de Sá-Carneiro n'est qu'un jeu de lecture intertextuel et on ne peut lire ses poèmes sans lire sa prose et vice versa.

Il nous paraît impossible de lire l'œuvre de Sá-Carneiro sans faire l'analogie avec son suicide. Ses textes et notamment sa poésie, de par un excès de sincérité, tissent le rapprochement avec sa mort. F. Cabral Martins, pour illustrer ses propos quant à la sincérité du poète, cite Dieter Woll :

A interrogação sobre o futuro, sugerida pelas palavras «[Sou Templo] prestes a ruir [sem deus]», parece encontrar cruel resposta na biografia do poeta : très

¹ Ivan Bounine, *Tchékhov*, Éditions du Rocher, Monaco, 2004, p 118.

² Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort*, Paris, édition Gallimard, 2002.

anos mais tarde suicidou-se. (...) A poesia é uma anti-anúnciação, uma anúncio da desgraça.¹

Nous sommes en pleine syntonie avec l'expression immanente de la sincérité chez Sá-Carneiro. Il n'y a aucun doute : la simple mention de la ville qui, tel un ogre, le dévora – Paris –, dans ses poèmes vient renchérir le mythe du poète. Les poèmes ou intermèdes ne sont finalement que les métaphores d'une tragédie jouée dans l'espace textuel. Le poème «A Queda» marque, selon F. Cabral Martins, le début des hostilités. Est-ce là une prémonition ? Rappelons-nous les propos de Berdiaiev : «Il est évident que l'acte créateur a besoin de la matière ; il ne saurait se passer de la réalité du monde, il ne peut s'accomplir dans le vide, dans un espace sans air». L'œuvre de Sá-Carneiro repose donc sur des faits concrets et nous serions tentés de dire que l'œuvre et la vie du poète portugais se confondent. En suivant ce chemin de pensée, nous tombons, comme toujours, sur Pessoa qui, dans une lettre adressée à Gaspar Simões écrivit : « Sá-Carneiro não teve biografia : teve só génio. O que disse foi o que viveu.». Voilà bien là la preuve de ce que nous avançons.

Maintenant que nous sommes fin prêt pour la matière réelle de la création, nous devons à présent nous attarder sur cet élément nouveau qui ne provient pas du monde extérieur, et ainsi percer le mystère de la création chez Sá-Carneiro, telle est notre intention.

¹ Fernando Cabral Martins, *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Editorial Estampa, Lisboa, 1997, p 189.

B) L'EXPÉRIENCE DE LA CRÉATION

Il est curieux de noter que dans *Céu em Fogo*, recueil de nouvelles de Mário de Sá-Carneiro, tous les protagonistes se débattent avec le mystère qu'ils poursuivent et, comme le souligne Rita Basílio, l'instant de réalisation de l'œuvre est concomitant de la disparition de l'auteur à travers la mort ou la folie. Ainsi, celui qui aurait manifestement pu répondre au mystère de la création, ne peut que la rendre visible. Le processus de la création artistique dans *Céu em Fogo* est irrémédiablement associé à la mort sous toutes ses formes comme l'assassinat, la folie de Zagoriansky, l'étrange mort d'un professeur. Rita Basílio avance à ce propos :

Se se pretende, por um lado, chamar a atenção para a preponderância do instante como experiência total, singular e intransmissível, pretende-se por outro lado mostrar que este instante que foca toda a vida do escritor implica inexoravelmente a sua morte : as novelas de Mário de Sá-Carneiro podem ser lidas como o relato possível (presente ou retrospectivo) da impossibilidade de relatar a experiência de um instante de suspensão do real – o momento da reprodução em que da Morte surge a obra – a que lemos, nunca a original.¹

Ce qui en résulte, c'est l'impossibilité de faire coexister œuvre et auteur. Il nous importe donc de reprendre ici le leitmotiv de *Céu em Fogo* pour essayer de le transposer

¹ Rita Basílio, *Mário de Sá-Carneiro um instante de suspensão*, Edições Vendaval, Lisboa, 2003, p 40 41.

à la mort de Sá-Carneiro. Pessoa a dit de son plus fidèle ami qu'il n'avait pas eu de biographie, que ce qu'il avait écrit, il l'avait vécu. Dès lors, nous sommes en mesure de nous interroger sur la place de l'auteur par rapport à l'œuvre, ce qui nous conduira, nous le pensons, au noir secret de sa mort qui se noue et se dénoue. Nous ne voulons absolument pas mettre en cause l'aspect biographique ou même psychologique qui cherche dans les textes les vestiges d'un homme qui consacre à son œuvre toute sa vie. Mais nous cherchons là les dérivatifs délirants de l'art que nous inspire *Teatro-Arte* et par conséquent à les interpréter. En effet, Sá-Carneiro, en mourant, ne répond plus de son œuvre comme il le faisait par le biais de sa correspondance ou lors de ses brefs séjours à Lisbonne. Son œuvre devient impersonnelle, bien qu'elle porte toujours l'ombre du poète qui l'a créée. Alors, la question qui se pose est de savoir si Sá-Carneiro faisait de l'ombre à son œuvre, si la simple évocation de son nom pouvait nuire à celle-ci. Le va-et-vient de la création suscite chez Rita Basílio, au sujet de la condition de l'auteur, les propos suivant :

O autor, como nos mostra toda a narrativa de Sá-Carneiro, desapareceu irreversivelmente ; procurá-lo implica, seja em que circunstância for, encontrar a obra. Toda a leitura, recorde Maurice Blanchot, é um encontro com uma obra impessoal :¹

Puis, Rita Basílio continue en citant Maurice Blanchot.

¹ Rita Basílio, *Mário de Sá-Carneiro um instante de suspensão*, Edições Vendaval, Lisboa, 2003, p 18-19.

Sem que o saiba, o leitor está empenhado numa luta profunda com o autor [...] toda a leitura em que a consideração do escritor parece desempenhar um papel tão importante implica um ataque contra ele que o anula para entregar a obra a si mesma, à sua presença anónima, à afirmação violenta, impessoal, que ela é.¹

Sá-Carneiro ne voulait absolument pas ternir la seule chose qui lui avait permis de noyer son dégoût envers lui-même. En rendant impersonnelle son oeuvre, il la destitue de toute la noirceur d'une vie et l'offre sur un piédestal au domaine de l'art en lui conférant un sens, d'où la mort créatrice de sens. À ce sujet, il nous paraît plausible de tenir ce commentaire : pour que l'ensemble de son oeuvre prenne les contours d'une oeuvre dramatique, il lui manquait une certaine plasticité. Et bien, cette plasticité, son oeuvre la trouve dans sa mort. C'est elle l'architecture intérieure, cette grande ombre qui plane sur l'espace textuel. Rappelons-nous les propos de Sá-Carneiro dans *Teatro-Arte* :

A arquitectura interior, que é a alma, a garra d'ouro, consiste no ambiente que a grande obra dramática – a obra imortal – cria em torno de si : de maneira que nós temos a sensação nítida de que a sua máxima beleza não reside nem nas suas palavras, nem na sua acção (arquitectura exterior), mas em qualquer outra coisa que se não vê : uma grande sombra que se sente e se não vê.²

¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, cité par Rita Basílio in *Mário de Sá-Carneiro um instante de suspensão*, Edições Vendaval, Lisboa, 2003, p 18-19.

² Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, O Teatro-Arte*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p 256.

Cette grande ombre, comme le suggère Mário de Sá-Carneiro dans *Teatro-Arte*, traverse tous ses poèmes. Son œuvre porte déjà, et dès ses premiers poèmes, les échos d'une mort annoncée, une mort rédemptrice. La mort devient alors, à la manière d'un Maeterlinck, le personnage sublime et qui nous sublime, nous subjugue dans l'éclat de ces vers diffus. Teresa Rita Lopes tient, d'ailleurs, des propos forts intéressants à ce sujet : «Para Sá-Carneiro a vida só interessava como validação de uma história imaginada, como campo de acção para a personagem que criara». Puis elle cite Sá-Carneiro : «Que história de Oiro tão bela / Na minha vida abortou : / Eu fui herói de novela / Que autor nenhum empregou...»¹. Ne pourrions-nous pas dire que l'ombre de la mort est, finalement, l'auteur qui se borna à mettre en scène ce héros de nouvelle qu'il fut ?

Dans l'une de ses dernières lettres à Pessoa, Sá-Carneiro écrit :

Vivo há 15 dias uma vida com que sempre sonhei,
Tive tudo durante eles : realizada a parte sexual,
enfim da minha obra – vivido o histerismo do seu
ópio, as luas zebradas, os mosqueiros roxos da sua
Ilusão.²

Ces propos et notamment cette allusion au côté sexuel de son œuvre laissent entendre que ce cadre, constitué de liens narcissiques, qui marque le combat pour la plume afin

¹ Teresa Rita Lopes, *Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo*, *Colóquio/Letras*, décembre 1971, p 12, cite le poème «Cinco Horas» in *Poemas Completos, Índicios de Oiro*, p 116.

² Lettre du 31 mars 1916 à Fernando Pessoa, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Assírio & alvim, Lisboa, 2001, p 280.

de retrouver une dignité perdue, favorise l'amour de soi dans les pages de son œuvre. Sá-Carneiro s'avoue en fin de parcours confondu avec cette figure maternelle qu'est son œuvre. Et c'est ainsi qu'il mythifie son œuvre : en commettant l'inceste. On a beaucoup loué la capacité qu'ont chez Sá-Carneiro les poèmes et les voix qui les animent de traverser, voire d'enfanter des mondes. Ne pourrions nous pas voir là une hypothétique variante de la mère/œuvre, comme le suggère Julia Kristeva :

Ce cadre favorise les processus sublimatoires qui conduisent les pulsions de destructions et les pulsions érotiques désintriquées à créer des univers imaginaires. Comment ? Le sujet surinvestit ses propres moyens d'expressions qui se confondent avec les objets réels, quand ils ne se substituent pas à ces derniers, et deviennent les véritables objets d'amour de soi. Le soi s'aime dans ces créations démesurées qui annexent les objets extérieurs...¹

Nul doute que Sá-Carneiro transpose l'amour d'une mère dans l'espace textuel de ses poèmes et c'est dans la liaison incestueuse qu'il trouvera la force de mettre fin à ses jours car c'est le moment dont parle Rita Basílio, «o instante de suspensão», l'instant où il communique avec l'art, où il se fond dans l'art. Tout comme, dans *Céu em Fogo*, après avoir vécu cet instant, le poète Zagoriansky devient fou et disparaît ainsi de la scène littéraire.

¹ Julia Kristeva, *L'amour de soi et ses avatars, Démesure et limites de la sublimation*, Nantes, Editions Pleins Feux, 2005, p 10.

Une dernière citation de la sémioticienne française est susceptible d'éclairer la teneur de notre analyse au sujet du noyau de sens que fut le suicide de Sá-Carneiro :

Quant à la désintrinsication pulsionnelle interne à la sublimation, elle signifie qu'en se détournant du dehors (de l'objet, de l'autre) pour se replier sur le dedans (le Moi, le narcissisme, ses propres représentations), le tressage habituel qui rassemble la pulsion de vie et la pulsion de mort se défait. Dans l'activité sublimatoire, la pulsion érotique ne vise plus un objet sexuel de satisfaction, mais un médium qui est un pôle d'idéalisation amoureuse, soit une production verbale, musicale ou picturale, elle-même hautement idéalisée.¹

Au lieu de viser la satisfaction des zones érogènes, Sá-Carneiro cherche à jouir pleinement de la beauté idéale de sa production littéraire, faite de mots, de couleurs et de sons. C'est là que se produit l'instant de suspension dont parle Rita Basílio ; c'est l'unicité de cet instant que Sá-Carneiro ne pourra partager avec quiconque. Nous faisons ici preuve d'un peu de folie en proclamant que Sá-Carneiro n'est finalement qu'un artiste littéraire qui dans une grotesque boulimie de dépersonnalisation a trouvé, dirions nous, un sédatif à l'opium dans sa propre production.

Autre mystère aussi insondable, et qui contribue largement à la mythification de son auteur, est la brusque disparition de ses manuscrits et des lettres de Pessoa. Ses derniers écrits se seraient-ils volatilisés comme ceux du poète Zagoriansky ? Nous ne le saurons jamais.

¹ Julia Kristeva, Ibid. , p 30.

CONCLUSION

La courte vie de Mario de Sá-Carneiro fait écho à la tristesse qui imprègne son œuvre. Les deux sont indissolublement liées et, dans ce destin tragique — il s'est suicidé à Paris —, transparaît l'un des courants littéraires de l'avant-garde portugaise du début du XX^{ème} siècle, l'intersectionnisme, qui prône la fusion entre l'art et la vie. Notamment exprimée dans ses poèmes, cette exigence poursuivra Sá-Carneiro au point de le perdre : «Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto,».

Nous avons tenté, à travers ce travail, de montrer l'évolution d'un drame, celui d'un poète. Ceci a pu être fait grâce aux différents écrits que nous avons de lui, de la prose à la poésie, en passant par le théâtre. Par cette évolution, nous avons voulu démontrer que sa quête était de se confondre avec son œuvre. La «mise en scène de la mort» qui intitule ce travail se veut également comme indicateur : c'est elle qui articule ce travail dans ses nombreux détours, interrogations, compréhensions du mystère de la littérature qui feint une vérité sentie sincèrement. Le drame qu'on lit

finalement dans les vers de Sá-Carneiro reflète une volonté de dire, de communiquer.

À ce sujet, nous nous sentons dans l'obligation de convoquer, une fois de plus, le maître réversible de Sá-Carneiro, Monsieur Pessoa et son poème «Autopsicografia» :

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira a entreter a razão,
Esse comboio de corda
que se chama o coração.

Ce poème est fort intéressant puisqu'il évoque une fonction primordiale du monde du théâtre, le masque. En effet, la dialectique du masque, omniprésente dans ce travail lors de multiples références au dédoublement de Sá-Carneiro et à sa possible intention de s'identifier à ses personnages, soulève le raisonnement suivant. De par leurs similitudes, nous pensons que le masque est loin de cacher les véritables traits de la personnalité de l'auteur. Au contraire, il les révèle, d'où justement cette grande force, cette synergie qui regroupe toute son œuvre. C'est aussi à travers le masque que Sá-Carneiro récrée une sincérité des émotions par le biais d'une force respiratoire, musculaire qu'il insuffle au texte.

Cette ultime réflexion suscite chez nous les lointains propos de Gilbert Bourébia¹, lors d'un cours sur la Commedia dell'Arte, où il disait que la principale fonction du masque était de soulever les vices pour faire triompher les vertus. Il nous est difficile de ne pas faire l'analogie avec Sá-Carneiro qui fera office de bouffon jusqu'à dans la mort, une mort acrobate qui, comme l'avait souligné Bourébia à propos du masque, fera triompher son œuvre. En ce sens «trionpher» requiert un complément puisque c'est un verbe transitif indirect : «trionpher de». À ce stade de notre travail, nous sommes en mesure d'avancer que l'œuvre l'a finalement emporté sur sa vie d'homme commun : «Ao triunfo maior, avante pois ! / O meu destino é outro – é alto e belo»²

Mais pour qu'il soit vrai, l'acteur ne doit-il pas souffrir dans sa relation avec le masque, essayer de lui donner un corps pour mieux l'affronter ? Sá-Carneiro l'a parfaitement compris et son écriture met ainsi en scène une réflexion sur l'art qui doit aboutir à sa disparition, car la personne reste la même en dépit du masque. C'est ce que nous explique Teresa Rita Lopes :

Sá-Carneiro não foi um poeta dramático como Pessoa, porque nunca se separou dessa personagem : emprestou-lhe o seu corpo, já que ela o não tinha – para a vida e para a morte. Por isso, como o Ricardo de *A Confissão de Lúcio*, ao tentar matar o Outro, a

¹ Notes de cours, pendant l'intervention de Gilbert Bourébia. Metteur en scène et Directeur artistique de la *Cie du Mystère Bouffe*. Il fut l'invité de Madame Tanant pendant les cours sur la Commedia Dell'Arte, à Paris III, année universitaire 2003-2004.

² Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos, Dipersão*, «Partida», Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p 29.

sua sombra viva, é no próprio corpo que a morte acerta o golpe.

Comme nous le prétendions, c'est la réunion de toute l'œuvre de Sá-Carneiro qui nous permet d'interpréter cette dernière comme une véritable œuvre dramatique, selon les critères évoqués de *Teatro-Arte*.

Ainsi, nous avons abordé notre travail sous deux aspects, qui sont complémentaires puisqu'ils s'enchaînent dans une logique implacable. Une première partie qui se veut essentiellement biographique, évoque son amour pour les lettres en retraçant son chemin de jeune artiste. De la cour du lycée «do Carmo» aux cafés de la rue da la Paix, en passant par les théâtres européens, Sá-Carneiro se forge une personnalité littéraire. L'étude de son œuvre de jeunesse, nous a semblé plus qu'importante et elle s'avérera d'ailleurs essentielle pour la bonne compréhension de la seconde partie. Parmi les différentes articulations de cette première partie, **Teatro-Arte** est sans équivoque le point le plus important car notre objectif est d'associer la mort de Sá-Carneiro, cette mort qui se confond avec le succès de son œuvre, à l'idéal qui parcourt tous ses textes. Ce texte qui prend les contours d'un manifeste pose les concepts de l'œuvre d'art par excellence. C'est en suivant ce cheminement que nous arriverons à la **Mort Créatrice**, ultime point de ce mémoire.

Dans la première articulation de la deuxième partie, nous dressons les commentaires que suscitent chez nous les poèmes de Sá-Carneiro, leurs atmosphères, à travers le

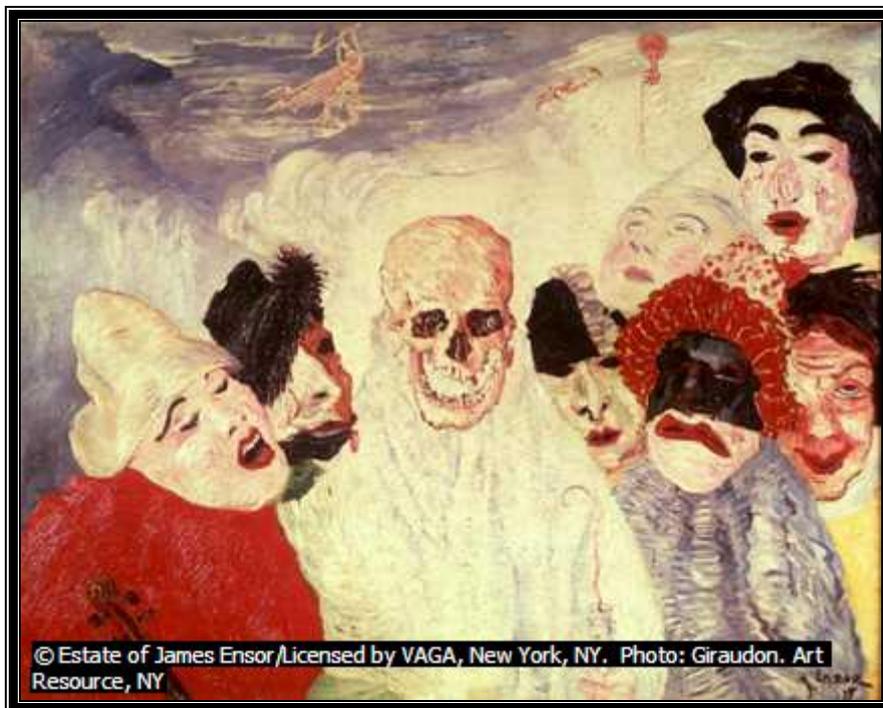
processus de dépersonnalisation qui nous mène à la disparition de l'auteur. *Dispersão* marque le début d'une aventure dramaturgique qui se veut au-delà de sa forme poétique, tout à fait représentable au théâtre. Toute l'œuvre de Mário de Sá-Carneiro porte en elle l'expression artistique de *Teatro-Arte*. Expression qui prendra irrémédiablement forme au détriment d'une chute, la mort du propre poète. Cette deuxième partie représente le noyau dur de notre mémoire. Ce à quoi nous nous proposons n'est pas tellement de trouver une vérité absolue pour interpréter l'œuvre du poète portugais, mais de délinéer d'autres perspectives pour relire ses poèmes.

Nous regardons la photo que nous avons prise rue Victor Massé et nous imaginons l'Hôtel des Artistes, à la dérive, en décomposition. L'hôtel de la photo renvoie à une beauté ancienne, à celle prise une année auparavant «rua da Conceição» à Lisbonne, où tout commença...

Enfin, c'est le cœur à la plume et sans masque que nous mettons un terme à ce dur travail, mais d'une dureté qui, sans équivoque, est associée au plaisir et au plaisir succède la déliquescence de notre plume qui, déjà, écrit non plus ce qui est visible dans notre travail mais ce qui y manque...

ANNEXES

Annexe 1



James Ensor, *les Masques et la Mort*, 1897. Huile sur toile, 79 sur 100 cm. Musée d'Art moderne, Liège, tiré de l'Encyclopédie Microsoft Encarta 2000.

Annexe 2

O TEATRO-ARTE

(Apontamentos para uma crónica)

I

A Arte anda sempre misturada com o comércio. Na montra de um bijuteiro falso, a Arte é mesmo o brilhante real, dado a prémio, chamariz dos fregueses.

Ao lado dos Columbanos, introduzem-se os Malhoa, os Veloso Salgado – e conheço muito **diletante** que até em S. Carlos trepava ao galinheiro, tamanha a melomania, que diz muito convictamente (e muito inocentemente) amar Wagner e Puccini, guindando aos carrepios da lua, de cambulhada, a Tosca e o Sigfredo.

Há mesmo um meu amigo – criatura brilhante, segundo os seus amigos – que me acha genial o Sr. Augusto Gil, incensando-o de braço dado com Guerra Junqueiro, Gomes Leal, Teixeira de Pascoais, António Correia de Oliveira...

Pérola ainda, este meu amigo – porquanto a **elite** da actualidade, a **gente-ilustrada**, nas salas e pelos cafés só se derrete :

_ Ai o Passeio de Sto. António... que coisa tão mimosa, que delícia...

E se lhes fala da geração de hoje, genial :

_ Pf... súcia de cabotinos... Só obscuros... Todos religiosidade e além... todos alma... E doentios!?!... Isto quando, mais do que nunca, a república precisa de homens!...

Oh, mas para isso lá está o Sr. João de Barros, poeta optimista da Instrução Pública – o que lhe fica muito bem.

No romance então vai tudo em **pas-de-quatre** : Eça de Queirós e o Sr. Abel Botelho, Edgar Poe e o Sr. Conan Doyle, Anatole France e Marcel Prévost...

Mas para terminar com os meus amigos :

Certo meu companheiro, que me emprestou todos os livros admiráveis do Fialho – e, sobretudo, os Gatos –, ontem, ao ler A Capital no Martinho, não se conteve que não gritasse todo seu entusiasmo pela quotidiana *Poeira da Arcada*, do Rev. Manso, e do Gil Blas. (Bureaux : 30, rue Louis Le Grand Paris 2.º Assinatura anual para o estrangeiro : 60 francos.)

Ora se isto é assim em todas as artes, no teatro então redobra a mixorofada. Ninguém há que não creia no imenso talento artístico (!!!) dos senhores De Flers de Cavaillet, Henri Bataille, Kistemaekers, Capus, Brioux, Gavanet – fornecedores mundiais de fino espírito requintado, de

emoção forte, de lirismo, de profunda intelectualidade... para todas as bolsas e todas as medidas...

Entre nós, ui!, que geniais o senhor capitão médico Dantas, o advogado da Conspiradora, Dr. Vasco Alves, a firma Chagas Roquete & Álvaro Lima – os dois últimos, De Flers & Cavaillet de trazer por casa ; os segundos, fusos Bataillebernsteinzinhos. (Que ao Sr. Bernstein das anedotas cine-tétrico-concentradas, muito se tem a perdoar pela sua última peça : O Segredo, obra a valer de um dramaturgo, de um artista.)

Numa palavra : há muito a destringer dentre o que neste 20.º século vai até à 100.ª representação por esses palcos da Europa. É preciso não confundir o teatro simples teatro, digestivo e banal – isto é : espectáculo –, com o verdadeiro teatro-Arte, que, no período contemporâneo, atingiu a sua culminância com Ibsen, e se ilustra, entre os vivos, com os nomes de Francisco de Curel, Octávio de Mirbeau, Maurício Maeterlinck, Gabriel d'Annunzio, Jorge de Porto-Riche, Paulo Hervieu, Gerardo Hauptmann – e raros mais, se pusermos de quarentena, como convém talvez, o Sr. Bernard Shaw.

Entre nós, Marcelino Mesquita, por algumas das suas peças – e, naturalmente, pelo *Envelhecer* –, cataloga-se entre eles. Mas é também em verdade o único, porque já não existe D. João da Câmara – esse, sim, um puro, um Artista. Olhe-se a Meia Noite e, sobretudo, o Pântano –, admirável obra

dramática (embora um certo desequilíbrio), perturbadora, misteriosa, grifada de além.

Entretanto – observe-se – o teatro-espectáculo tem licença para existir, como o cinematógrafo e os romances policiais. O próprio articulista a outra noite esteve no ginásio a rir com a *Menina do Chocolate*. Simplesmente é preciso delimitar as suas barreiras, não confundir e, sobretudo, não julgar «artistas» os que o cultivam, o montam ou interpretam. Eles estão fora da arte e da literatura, como, por exemplo, o Sr. André Brun.

Porém, como teatro-digestivo – frise-se em uma opinião pessoal – tem muito valor, requer bem maiores faculdades de imaginação; afigura-se-me enfim bem mais honesto, bem mais recomendável em todo o sentido, o género **revista**. Mas não a revista de entre nós.

Essa tem espírito – o que é lamentável. Antes as admiráveis revistas dos **music-halls** de Paris, que mais modestas, não sonham sequer em ser espirituosas não têm mesmo quase palavras (com o que só ganha a Gramática) e se resumem em cenários maravilhosos, grandes desfiles e – nota esta verdadeira arte – em encantadoras raparigas muito despidas. (Que as nossas coristas, mesmo as mais bonitas, andam mais vestidas em cena do que na rua – palavra! Qual será o empresário português que se decidirá enfim como em todo o mundo... a suprimir o **maillot** e a mostrar-nos a alegria doirada de algumas pernas nuas, radiosas, aureorais?...))

II

O teatro é, pois, uma arte, e das maiores – no que todos estão de acordo, mesmo o Sr. Gualdino Gomes.

Entretanto é tempo de nos insurgimos contra o erro-lugar-comum de se considerar o teatro uma arte-poética, um ramo da literatura, quando o teatro e a literatura são mesmo duas artes opostas. Citem-se até aqui as lúcidas palavras do Sr. G. Pawlowski, outro dia, na Comedia, entre a crítica da music-hallesca a nova peça de Henri Bataille :

On s'obstine en effet à ne pas vouloir comprendre que le livre et le théâtre représentent deux arts opposés et, vouloir les mélanger constitue une erreur aussi grossière que si l'on voulait peindre une statue de marbre ou faire l'architecture d'un portrait.

O teatro é evidentemente – ah !, mas tão evidentemente que nem se concebe um erro – **uma arte plástica**. Mesmo até a mais ao primeiro exame plástica ; a mais caracteristicamente plástica. Pelo menos mais plástica do que pintura, pois a esta falta o relevo.

Simplesmente a matéria-prima do drama é, **em geral**, a palavra

E o teatro é uma arte plástica, porque uma obra verdadeiramente dramática só se **pensa** depois de se **ver**. São os nossos olhos que a conduzem ao nosso cérebro.

Uma obra literária **sente-se**, nunca se pode ver senão em imaginação, **procurando** – isto é : quando muito, só o nosso cérebro a pode conduzir aos nossos olhos.

Uma obra dramática é uma obra plástica porque para lá das suas palavras existe qualquer outra coisa que é nela o principal : suscita um arcaboço, **uma arquitectura**.

A obra-prima teatral completa lança mesmo duas arquitecturas : uma exterior, mera armadura ; outra interior.

A arquitectura exterior é um arcaboço material – a **carpintaria**. Os trabalhos de um Sardou contêm esta arquitectura, mas só esta. Por isso não deixam de ser obras falsas. Não são obras imperfeitas. São obras falsas : até a pacotilha máxima.

A arquitectura interior, que é a **alma**, a garra de ouro, consiste no ambiente que a grande obra dramática – a obra imortal – cria em torno de si : de maneira que nós temos a sensação nítida de que a sua máxima beleza não reside nem nas suas palavras, nem na sua acção (arquitectura exterior), mas em qualquer outra coisa que se não vê : **uma grande sombra que se sente e se não vê**.

Esta escultura interior apenas se encontra nos trabalhos dos grandes artistas. Acha-se genialmente em quase

todas as obras de Ibsen, em Shakespeare (notavelmente no Hamlet) e no nosso admirável Frei Luís de Sousa, erro genial de um homem medíocre. Isto para exemplificar palpavelmente.

No Hamlet, essa arquitectura interior brota arrepiante e enorme sopro de incerteza que atravessa todo o poema, da loucura que o fustiga, da aparição aterradora a Além do espectro. Assim, em volta das personagens, incubando todos os seus gestos, paira uma sombra triangular – e, cortado por essa sombra terrível, tudo se nos volve trágico de mistério e desconhecido. Caminhamos arrepiados, às apalpadelas, por entre os subterrâneos. O Hamlet é um enorme subterrâneo, entrecruzado de galerias, húmido, viscoso, arrepanhante ; com salas de súbito circulares, iluminadas azulmente.

A Dama do Mar, essa, cria em volta de si um horizonte difuso que se perde de espaço, infinitamente : e os olhos que o vêem, se se não cerrarem, igualmente se perderão, náufragos de vago. Nesse horizonte, duvidosamente, há manchas douradas, e poços de água espelhantes. O mar ruge ao longe, em bruma ; entanto um mar de sonho – que nos não afogaria, mas nos esvairia.

O Frei Luís de Sousa é uma torre de sangue, elevadíssima, abrasada, reverberando fogo ; não incandescente : esverdinhada. Coroam-na nuvens negras. Grassam águas imperiais sobre ela, sinistras, que dali voam para o mar, a perderem-se – as asas gigantescas quebradas.

*

Assim, como há obras teatrais falsas por só lançarem uma arquitectura exterior – há-as também admiráveis, mas incompletas, lançando apenas a escultura interior. O teatro de Paul Claudel, *o Novo Ídolo*, de Francisco de Curel (cuja única obra completa como obra dramática, mas não talvez superior, são *os Fósseis*).

Há ainda obras dramatizadas que nada têm de dramáticas, entretanto são grandes como **obras literárias** : *La Fille Sauvage*, do mesmo visconde de Curel.

*

III

Outra nota que estimaria frisar :

Para se fazer poesia não é preciso escrever em verso. Pois bem : para fazer drama não é preciso escrever em diálogo – **nem sequer escrever**.

A Madame de Bovary e o Primo Basílio (talvez mesmo o Eurico) 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.

Apenas umas e outras não estão escritas em **teatro** ou não estão mesmo escritas, faltando-lhes assim, é claro, originariamente, a arquitectura exterior que – já se exemplificou – falta também a algumas admiráveis obras dramáticas escritas e dialogadas.

Sim. A igreja e a estátua são obras dramáticas porque, para lá das suas linhas a pedra, lançam um arcaboço interior, **criam em volta de si um movimento**. A catedral de Notre Dame, um movimento esguio e sonoro, ritmizado em escoamento, alcançou-se ao céu : fugitivo, a esvair-se-nos em altura cendrada – suscitando ao mesmo tempo, interiormente, toda uma paisagem da altas colunas frigidíssimas. *A Vitória de Samotrácia*, essa palpita num movimento horizontal (ou talvez levemente oblíquo) heróico de avanço, cristalino, fustigado por clarins de ouro a ecoar numa auréola arqueada e luminosa.

*

Por último pode-se observar que toda a verdadeira obra de arte eterna cria em redor de si uma atmosfera.

É verdade. Nem mesmo se compreenderia que assim não fosse. Porém, há esta grande diferença :

A Obra literária (ou mais poética) suscita uma atmosfera fluida ; a obra dramática – perde-se a locução estrambótica – uma **atmosfera sólida**.

Ou, de outra maneira, talvez mais terra a terra.

O que se forma para além de uma obra dramática (na acepção antiga, subentende-se) vê-se de uma só vez : vê-se inteiramente, ergue-se positivamente em face dos nossos olhos.

O que se forma para além de uma obra-prima literária, não se vê de um só olhar, não se apreende de um só olhar, não se ergue de um só facto. Tem meandros, curvas, sulcos profundos e escondidos que é preciso procurar demoradamente.

Eis pelo que romances admiráveis como a Madame Bovary e o Primo Basílio são obras dramáticas e obras literárias os não menos admiráveis romances de Dostoievski.

Para saber a que arte pertence qualquer obra, há primeiro que a pesar, que reflecti-la com todo o cuidado em **alma e corpo**.

Annexe 3



Photo prise lors de mon séjour Erasmus à Lisbonne en février 2005 dans la Baixa Pombalina, Rua Da Conceição.

Annexe 4



Hôtel des Artistes anciennement l'Hôtel de Nice, 29 rue Victor Massé où Sá-Carneiro se donna la mort le 26 avril 1916. Photos prises en 2006

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie vise à constituer un répertoire qui fournira l'essentiel des instruments de travail intellectuel permettant ainsi de m'orienter aux mieux dans l'énorme bibliothèque accumulée au long de ces années par les chercheurs, les critiques, de tous pays. C'est à dire le patrimoine littéraire *sá-carneirien*. Il existe une bibliographie massive des publications de et sur le poète portugais, mais il ne s'agit pas, ici, de constituer un répertoire exhaustif, une sorte de compilation de références destinées à donner l'illusion d'un savoir. Cette bibliographie se veut complète sans pour autant être exponentielle. Je citerai donc, uniquement les ouvrages qui ont trait au sujet de mon mémoire. C'est en effet un moment très important, voire essentiel dans la constitution de mon projet de mémoire et dans sa réalisation car je fais mention de mon corpus qui est essentiel à la circonspection de la question.

Ce que je présente dans un premier temps est un tour d'horizon des ouvrages déjà parus et relatifs à la question que je souhaite traiter. Il s'agit d'un débroussaillage ; à ces œuvres viendront certainement se greffer d'autres références. Je commenterai certaines des œuvres ici présentes afin de mettre en valeur les axes d'analyses qui ont été privilégiés par la recherche et qui m'aideront à me situer par rapport à elle.

Bibliographie active

Sá-Carneiro, Mário de

1910 *Amizade*, Tomás cabreira Júnior e Mário de Sá-Carneiro, Lisboa, Colecção Colares Literatura, Colares Editora, 1993.

1913 « *O Teatro Arte*», O Rebate, Lisboa, 28 de Novembro 1913, in *Poemas Completos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

1914 *A Confissão de Lúcio*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

1913-1916 *Poemas Completos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

1913-1916 *Poésies complètes*, trad. Dominique Touati et Michel Chandeigne, préfacées par Teresa Rita Lopes, Paris : Éditions de La Différence, 1987.

1958-1959 *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

Bibliographie passive :

Basílio, Rita

2003 *Mário de Sá-Carneiro um instante de suspensão*, Lisboa, Edições Vendaval, 2003.

Banu, Georges

1999 *Notre Théâtre La Cerisaie, cahier de spectateur*, (1^{ère} édition), Acte Sud.

Brook, Peter

1977 *L'espace vide*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Cabral Martins, Fernando

1993 *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997.

Fernando Cabral Martins a su, avec sa thèse de doctorat soutenue en 1992 à l'Université Nova de Lisbonne, faire de sa recherche une œuvre agréable, une mise en relation avec la vie et l'œuvre du grand poète. De la vie littéraire au for intérieur du poète, il a su extraire de pertinentes choses, des détails de grande minutie permettant ainsi de nouvelles lectures, et de possibles discussions. Passé l'effet de surprise, cette œuvre critique cherche selon le même Fernando Cabral Martins à mettre l'accent sur les relations de Sá-Carneiro avec les courants modernistes pour finalement conclure que ce qui prédomine dans l'œuvre du poète est l'une des tendances des plus fondamentales du modernisme : la théâtralité. Le livre est divisé en plusieurs parties mais dans une logique inéluctable, là encore tous se nouent : Histoire littéraire, Biographie littéraire, la Poétique, Le Monde intérieure, Le Monde extérieure. La thèse de l'énigmatique professeur da Universidade Nova qui jadis

incarna la cérébralité pure de Pessoa dans un film de João Botelho, confère à mon travail une ample vision sans pour autant être légère, de la phase moderniste vécue par Sá-Carneiro ; du poète qu'il fut, de l'œuvre qu'il produisit et qui le transforma en l'un des plus grands mythes de la littérature contemporaine portugaise. C'est une pièce charnière du puzzle universitaire que constitue la recherche de mon mémoire. Au bout de trois cents pages incandescentes, Fernando Cabral Martins laisse le lecteur épuisé, sans souffle, confronté à soi, et repu. On se sent comme abandonné dans le maelström sibyllin de la littérature, plongeant ainsi de nouveau, dans l'œuvre de Sá-Carneiro question de se rafraîchir.

Castex, François

1971 *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de «Amizade»*, trad. B. Narino e F. Melro, Coimbra, Almedina, 1971.

Comme le souligne si bien Jacinto Prado Coelho avec cette thèse, François Castex rentre dans la liste des lusophiles français qui ont le plus contribué à la valorisation de la littérature portugaise. Au long d'interminables années, François Castex a réuni des documents et des témoignages permettant de reconstruire une époque culturelle portugaise peu connue et notamment de rebâtir le contexte littéraire d'où émergea *Amizade*, une pièce écrite par deux jeunes (Sá-Carneiro et Tomás Cabreira Júnior). Cet ouvrage est essentiel, puisque rare, il apporte les bases pour mon travail et introduit fort bien l'histoire du pré modernisme et la

volonté exprimée par Sá-Carneiro et ses amis de rénover la littérature. L'acuité de ce riche travail (surabondance de documents) donne aux lecteurs l'occasion de découvrir le jeune Sá-Carneiro (idées sur le Théâtre, lectures favorites, les thèmes abordés dans sa pièce *Amizade*). En bref, cette thèse nous renseigne sur l'univers mental du poète portugais insistant notamment sur le caractère obsessionnel de celui-ci. Une dernière partie est consacrée à l'analyse de l'action et des caractères de *Amizade*. Cette dernière est digne d'un grand intérêt pour mon mémoire puisqu'elle renvoie à mon premier axe d'analyse : Sá-Carneiro : Dramaturge, Théoricien, Spectateur. Les travaux de Fernando Cabral Martins et de François Castex se complètent à merveille. Ils forment ainsi le noyau dur de ma recherche.

1982 «*Le Poème "7" de Mário de Sá-Carneiro. Essai d'Interprétation*», Nova Renascença 7, Porto.

1999 *Mário de Sá-Carneiro Lisbonne 1890 – Paris 1916*, Centre culturel C.Gulbenkian, Paris, 1999.

Dumas, Alexandre (père)

1831 *Antony*, Folio Théâtre, Éditions Gallimard, 2002.

Dumas, Catherine

2005 *Nouvelles de Paris. Mário de Sá-Carneiro écrit à Fernando Pessoa*, Relações literárias Franco-Peninsulares, Lisboa, Edições Colibri, 2005.

Figueiredo, João Pinto de

1983 *La Mort de Mário de Sá-Carneiro*, trad. Par Simone Biberfeld, Paris, Éditions de La Différence, 1992.

C'est un très beau livre qui se trouve être dans le même registre que celui de François Castex de par son caractère impressionniste. Fruit d'un long dialogue passionnant, João Pinto de Figueiredo nous livre d'importantes données sur les multiples facettes de Sá-Carneiro et notamment sur leur relation avec la mort. Il dépeint, en effet, avec une minutie presque intimiste les vies de ce dernier. Ce livre vient renchérir l'aspect biographique des précédents ouvrages commentés apportant ainsi une note de clarté qui peut enrichir mon mémoire ayant pour thème la mise en scène de la mort. Le titre est, d'ailleurs, fort intéressant comme le souligne David Mourão-Ferreira dans la préface puisqu'il suggère symboliquement «*la complémentarité intrinsèque de la mort et de la vie*». C'est grosso modo une mine d'informations à ne pas dénier, un véritable outil de travail qui met l'accent sur le caractère incessant de la mort chez le poète portugais. A fortiori, ce livre vient accroître le caractère informatif de mon mémoire mais il ne se veut absolument pas théorique. C'est, selon les propos de David Mourão-Ferreira, une œuvre sur laquelle je peux fortement m'appuyer.

Guirlinger, Lucien

2000 *Le suicide et la mort libre*, version originale, Éditions Plein Feux, 2000.

Júdice, Nuno

1986 *A Era do «Orpheu»*, Lisboa, Teorama, 1986.

Kristeva, Julia

1969 *Sémèiôtiké, recherche pour une sémanalyse*, éditions du seuil, coll. «Tel quel», Paris, réed 1995.

2005 *L'amour de soi et ses avatars, démesure et limites de la sublimation*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2005.

Laforgue, Jules

1886 *Poésies Complètes, Complainte de Lord Pierrot*, Paris, Éditions Gallimard et librairie Générale Française, 1970.

Lopes, Teresa Rita

1971 «*Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo*», Colóquio/Letras, numéro 4, dezembro 1971.

1977 *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, Héritage et Création, Paris, Éditions de La Différence, 2004.

Monteiro, Adolfo Casais

1977 *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa.

Mourão-Ferreira, David

1964 «*Ícaro e Dédalo : Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa*», in *Hospital das Letras*, 2^a edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

1990 «*O Voo de Ícaro a partir de Cesário*», *Colóquio/Letras*, 117-118, Lisboa.

M'Uzan, Michel de

1977 *De l'art à la mort*, Paris, Éditions Gallimard, 2002.

L'œuvre de Michel de M'Uzan a un caractère rafraîchissant qui n'est pas étranger à sa vision de la psychanalyse comme facteur de changement et de mouvement. Ce livre traite d'un sujet pourtant difficile : la mort annoncée. La poésie de Mário de Sá-Carneiro est habitée par l'énigme, l'image de la mort ne cesse de nous provoquer et le livre de de M'Uzan qui est notamment consacré à la création littéraire, «le saisissement de de M'Uzan» aborde les raisons et le processus qui mène un être à s'interroger puis à mettre en scène par le biais d'images sa propre vérité. L'homme a besoin d'images comme disait Bonnefoy, mais se morfondre dans les méandres kaléidoscopiques de l'imaginaire, voire de la disparition,

dans une âpre mise en scène : est-ce donc réinventer le réel ? Tuer le réel ? Une identité incertaine ? Dans sa première partie, de M'Uzan donne d'emblée le ton, et son texte «*Aperçus sur le processus de la création littéraire.*» est une pièce essentielle car il m'offre l'occasion de dépouiller Sá-Carneiro de son masque. Ainsi, je voudrai, dans ma troisième partie, mettre à nu Sá-Carneiro en parcourant avec lui, son chemin de supplicié. Donner à mon travail une sorte de transparence métaphysique. Michel de M'Uzan, dans ce livre, fait apparaître l'image dans sa profonde ambivalence, ce qui se trouve être important dans mon travail : faire parler la mise en scène de la mort.

Régio, José

1957 «*Mário ou Eu Próprio - o Outro*», in *Três Peças em Um Acto*, 2^a edição, Lisboa, Portugália Editora, 1969.

Nous connaissons le Sá-Carneiro écrivain, poète, dramaturge, théoricien mais le Sá-Carneiro personnage de fiction est peu connu. C'est donc ce que nous révèle Régio dans sa pièce de Théâtre. En baptisant sa pièce ainsi, il reprend de manière grandiloquente un thème essentiel de la poésie de Sá-Carneiro : la scission du sujet poétique. Il est donc, fort intéressant de se familiariser avec cette œuvre qui exalte la problématique du jeune poète de Orpheu. En effet, la figure de proue de Presença s'attarde non pas seulement sur la problématique *sá-carneirienne*, mais aussi sur la dialectique du masque et sur l'art de feindre («*A Estética do Fingimento*» propre au Modernisme portugais). J'aimerai,

d'autant plus, souligner la dépendance réciproque qu'entretiennent les livres cités et commentés de ma bibliographie puisqu'ils suivent tous de très près la philosophie de Bergson, c'est-à-dire le caractère individuel du «moi profond», la profondeur, le fait d'avoir pour base la recherche de ce «moi». Si l'œuvre de Jankélévitch est fortement marquée par la réflexion étayée des arguments de Bergson, celui-ci a également influencé Régio tout au long de son œuvre. Cette pièce de théâtre renvoie directement à mon troisième axe d'analyse : La Théâtralisation du Sujet Lyrique, de par les thèmes abordés. Régio va en effet, essayer de résoudre la scission du «je» et de «l'autre» non résolue par Sá-Carneiro puisqu'il mit fin à ses jours en 1916. C'est là, une lecture capitale, un vrai dialogue intertextuel qui opère de grands rapprochements avec l'œuvre du poète de Orpheu. Octavio Paz disait à propos de Pessoa en 1962, dans son essai *El desconosido de si mesmo*, «le poète n'a pas de biographie, c'est son œuvre qui est sa biographie». Tout cela est métaphorique comme le souligne Bréchon dans l'une de ses biographies sur Pessoa. Mais Sá-Carneiro a eu lui aussi des difficultés à s'assumer et cette pièce de théâtre nous le confirme. L'œuvre de Sá-Carneiro et sa vie se nouent, s'entremêlent et prolifèrent en unisson dans la vacuité du temps. Régio nous le confirme.

Starobinski, Jean

1970 *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève-Paris, Éditions Albert Skira.

Tchekhov, Anton Pavlovitch

1896 *La Mouette*, LGF/LDP numéro 6123, 2002.

1904 *La Cerisaie*, Gallimard, La bibliothèque Gallimard, numéro 151, 2003.

Dans le domaine des représentations théâtrales, Antonio Tabucchi a mis en scène un dialogue entre Pessoa et Pirandello donné à Avignon. C'est, en effet, très tentant au théâtre, de faire dialoguer entre eux des hommes de lettres. Je me propose donc, dans le cadre de mon travail, de faire dialoguer Sá-Carneiro avec Tchekhov ; illustre dramaturge russe, père du théâtre symboliste. Plusieurs de ses pièces étaient, d'ailleurs, à l'affiche à l'époque où Sá-Carneiro et son père parcouraient l'Europe. Je voudrai insister sur le fait que l'œuvre produite par le poète portugais est très proche de celle du dramaturge russe. Il ne s'agit pas là, d'un mémoire ayant pour objectif de comparer les deux œuvres. Mais disons que j'aimerais que la deuxième partie soit le fruit d'une longue intimité avec *La Cerisaie* de Tchekhov, aussi bien l'œuvre ultime que certaines de ses représentations théâtrales. Une fois de plus, il ne s'agit pas (et j'insiste sur ce point) de comparer mais oui de travailler avec l'œuvre de Tchekhov. Après tout, la Culture éclaire la Culture et j'avais dans un premier temps, penser à intituler mon mémoire : «Sá-Carneiro ; personnage tchékhovien» puisqu'il se trouve être sous le signe de la mort bercé par une fin vaudevillesque : «*Quand je mourrai, je veux une fanfare de casseroles, /Des sauts, des cabrioles, /Faites claquer les*

fouets, /Convoquez acrobates et clowns !» telle une Lioubov.
Nul mieux que Tchekhov a su montrer la fragilité d'une vie
trouée par le drame, c'est une lecture riche en évocations
poétiques à la fois dans l'ombre de la mort, souvent
mélancoliques et parfois pleines de rires tragiques.