

## MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO ET LES AUTRES AU FÉMININ

**Alda Lentina**

Dalarna University / CRIMIC

**Pour citer cet article :** Alda Maria Lentina, « Mário de Sá Carneiro et les autres au féminin », in *Paris, Mário de Sá Carneiro et les autres*, Éditions Hispaniques, Collection Littérature lusophone, Université Paris-Sorbonne, Institut des Études Ibériques et Latino-Américaines, Paris, 2017, pp. 99-108.

Le passage du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle est le moment où s'effectue un basculement entre la femme-objet, c'est-à-dire une femme « niée dans ses qualités propres »<sup>1</sup>, incarnant la « femme sans qualité »<sup>2</sup>, selon les termes d'Annie Anzieu, et le moment où les femmes commencent à vouloir s'autonomiser, pour se définir en tant que sujet parlant et agissant dans la société. L'œuvre de Mário de Sá-Carneiro se situe donc à la période charnière à laquelle « le poète embrouille les fils de la beauté, comme l'analyste ceux de la féminité »<sup>3</sup>. En effet, l'œuvre de l'auteur est fortement marquée par le « féminin », qu'il soit lié à l'« éternel féminin », dont Ève et Salomé seraient les principaux stéréotypes, ou encore au féminin plus transgressif, attaché à l'expression d'une sensualité et d'un érotisme exacerbés, enregistrant par là un tournant essentiel pour la condition féminine. Il faudra toutefois préciser qu'au Portugal, malgré un grand attrait pour la transgression et la provocation, le Modernisme portugais est bien loin d'être un mouvement englobant la voix des femmes. Lorsqu'elles y apparaissent, elles sont le produit d'un « ventriloquisme masculin »<sup>4</sup>, dont l'exemple le plus connu serait Violante de Cysneiros (Armando Côrtes-Rodrigues). Ou bien, lorsque que ces voix auraient pu en faire partie, elles sont ressenties et perçues comme des « anomalies », à l'exemple de Florbela Espanca et Judith Teixeira.

### Mário de Sá-Carneiro : l'héritier des idolâtries du XIX<sup>e</sup> siècle

---

<sup>1</sup> ANZIEU, Annie, *La femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*, Éditions Dunod, Paris, 2004, p. 6.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. XIII.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>4</sup> KLOBUCKA, Anna, « Sobre a hipótese de uma *herstory* da literatura portuguesa », *Veredas*, vol. 10, Santiago de Compostela, 2008, p. 21-22.

Nous comprenons mieux pourquoi Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* affirme que « la femme se connaît et se choisit non en tant qu'elle existe pour soi mais telle que l'homme la définit. Il nous faut donc la décrire telle que les hommes la rêvent puisque son être-pour-les-hommes est un des facteurs essentiels de sa condition »<sup>5</sup>. En effet, l'ensemble de la production poétique de Mário de Sá-Carneiro est marquée par la présence de cette femme rêvée. Ève ou Salomé y sont bien inscrites et, en cela, le poète est encore un héritier des « idolâtries » du XIX<sup>e</sup> siècle, instaurant un culte des images féminines, lié à un « éternel féminin ». Nous nous intéressons ici tout particulièrement à la figure d'Ève, à savoir à une féminité conventionnelle, personnifiée dans les compositions du poète par des « deusas formosas » dotées de « Pés de Cendrillon, [e] mãos de fada »<sup>6</sup> ou encore par une « Menina da trança d'ouro »<sup>7</sup>. Force est de constater ici que, malgré l'emploi de termes valorisants, tels que « Princesse », « reine », « idole », émaillant les poèmes, ces images n'engendrent qu'un seul et même modèle, celui de la « femme-poupée ». Cette « gentille compagne, modeste, légère, affable »<sup>8</sup>, appelée de ses vœux par le narrateur de la nouvelle *Résurrection* est construite, d'après Fernando Cabral Martins, à travers de « sucessivas imagens da mulher como ela é na fantasia do “eu” masculino »<sup>9</sup>. Ces images de femmes, dociles à souhait, sont élaborées par le biais de ce que Georges Vigarello désigne comme une « hiérarchisation du corps ou du visible »<sup>10</sup>, corroborée par un processus de morcellement du corps féminin, privilégiant essentiellement les parties hautes du corps féminin et lui retirant ainsi toute profondeur, consistance et matérialité. En effet, certains poèmes mentionnent des éléments tels que les yeux<sup>11</sup>, la bouche, les cheveux, les bras, le buste, des éléments classiques de la description de la beauté féminine<sup>12</sup>, utilisant la partie pour définir la totalité de l'âme féminine. Selon les termes de Vigarello, ce procédé signe le triomphe du haut<sup>13</sup>. Il servira de base à la

---

<sup>5</sup> BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, vol. I, p. 234.

<sup>6</sup> « Como uma deusa era formosa / Olhos de fogo, boca graciosa / Pés de Cendrillon, as mãos de fada, / Alta mas não muito e elegante ». « Recordações de um moribundo », SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Poemas completos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p. 193-194.

<sup>7</sup> « Menina da trança d'ouro / Idolatro seu cabelo, / Amo, adoro esse tesouro / Vivo somente de vê-lo. ». « Menina da trança de ouro », *ibid.*, p. 179.

<sup>8</sup> Nouvelle *Résurrection*, SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Ciel en feu*, Paris, Éditions La Différence, 1990, p. 259.

<sup>9</sup> MARTINS, Fernando Cabral, *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Estampa, 1994, p. 320.

<sup>10</sup> VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du seuil, 2005, p. 17.

<sup>11</sup> « Maria como uma Deusa / Era bela era formosa. / Olhos lindos, graciosa / A boca, e as mãos de fada. ». « Duas existências », SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Poemas completos*, *op. cit.*, p. 185.

<sup>12</sup> Le poème « Versos de Amor » joue précisément sur les différentes parties du corps féminin comme éléments de séduction : la couleur des yeux et celle des cheveux. *Ibid.*, p. 214.

<sup>13</sup> VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté...*, *op. cit.*, p. 20.

construction d'un féminin castré et asexuel<sup>14</sup> et, par extension, à la production de « corps dociles »<sup>15</sup> féminins. Aussi curieux que cela puisse paraître, malgré son horreur et son aversion pour les « lépidoptères », Mário de Sá-Carneiro chante ici un modèle féminin pur et virginal, celui qui pourrait être qualifié de « modèle bourgeois de la femme asexué »<sup>16</sup>, basé essentiellement sur la notion de passivité et s'attachant à l'image de pureté sans artifices de la vierge Marie. Notons cependant que le poète n'est pas une exception de son temps, car comme le souligne Ellen W. Sapega au sujet d'Almada Negreiros, bien que les écrivains de l'avant-garde du début du XX<sup>e</sup> siècle cherchent, à bien des égards, à « transgresser le code bourgeois, ils finirent, consciemment ou inconsciemment, par être complices en acceptant les normes patriarcales de leur temps et qui avaient encore cours dans la société portugaise »<sup>17</sup>. Les représentations artistiques et littéraires cultivent ainsi des images féminines plus ou moins dociles, les élevant invariablement au rang de mythes. Ainsi, Paula Morão remarque que Salomé est l'une des grandes figures de l'imaginaire masculin fin-de-siècle, apparaissant très souvent en corrélation avec d'autres figures féminines, perverses ou non :

Entre estas salientam-se Eva, a Sulamita, Judite, Dalila, e Madalena [...], bem como a Esfinge, Medusa, Medeia, Vénus, as Amazonas ou a Hidra de Lerna [...] e a lendária Cleópatra, rainha do Egipto. A todas une a referência ao feminino como enigma e potencial causa de morte violenta, com sangue, luta, mutilação do corpo, castração ou petrificação do outro masculino [...]<sup>18</sup>.

En définitive, toutes ces figures mythiques transmettent l'image d'une féminité contradictoire, développée à l'envie par les poètes et écrivains de l'époque. Elles deviennent des « femmes virtuelles »<sup>19</sup> et, à ce titre, elles sont

---

<sup>14</sup> Selon Germaine Greer, « Les qualités qui valent à la femme les compliments et les bonnes grâces des hommes sont celles du castrat : la timidité, l'embonpoint, la langueur, la délicatesse, la préciosité ». GREER, Germaine, *La femme eunuque*, Paris, Robert Lafont, 1971, p. 18.

<sup>15</sup> FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.

<sup>16</sup> WALKOWITZ, Judith, « Sexualités dangereuses », dans FRAISSE, Geneviève ; PERROT, Michelle (éd.), *Histoire des femmes, Le XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. IV, Paris, Éditions Plon, 1991, p. 440.

<sup>17</sup> SAPEGA, Ellen W., « Para uma aproximação feminista do modernismo português », *Discursos, estudos de língua e cultura portuguesa*, n° 5, Universidade Aberta, Lisboa, Outubro de 1993, p. 77, <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/3990/1/Ellen%20W.%20Sapega.pdf>, consulté le 10 mars 2016.

<sup>18</sup> MORÃO, Paula, *Salomé e outros mitos. O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orpheu*, Lisboa, Edições Cosmos, 2001, p. 16-17.

<sup>19</sup> Ainsi, comme l'écrit Pedro Eiras : « O poema de Sá-Carneiro é bastante mais complexo. Nele, não existe a unidade de um sujeito masculino, porque o sujeito projecta-se num duplo sublime ; mas também não existe a realidade desse duplo sublime, que é apenas virtual ». EIRAS, Pedro, « A metamorfose interminável : Mário de Sá-Carneiro, "Feminina" », *Iberical*, n° 9, Paris, Printemps 2016, p. 86, <http://iberical.paris->

les miroirs des projections fantasmatiques masculines : « La femme ici est imaginaire. Idole, elle fascine le siècle »<sup>20</sup>. Ces aspects deviennent également les signes symptomatiques de la place instable de la femme dans la culture et la philosophie occidentales. Ainsi, comme l'explique Simone de Beauvoir :

Tout mythe implique bien un sujet qui projette ses espoirs et ses craintes vers le ciel transcendant. Les femmes ne se posant pas comme Sujet n'ont pas créé le mythe viril dans lequel se refléteraient leurs projets ; elles n'ont ni religion ni poésie qui leur appartiennent en propre : c'est encore à travers les rêves des hommes qu'elles rêvent. [...] la femme est exclusivement définie dans son rapport à l'homme<sup>21</sup>.

### **La plume du poète ou de l'écrivain est-elle un pénis<sup>22</sup> ?**

Dans ce cas, il serait alors légitime de se poser la question de savoir quel est le rapport qui s'établit entre le sujet « rêvant », l'écrivain et poète Mário de Sá-Carneiro et les femmes ? Incontestablement, celles qu'il rencontre à Paris sont résolument dépeintes comme différentes de celles qu'il peut côtoyer à Lisbonne. Paris, nous dit l'un de ses héros, est « Mouvement, agitation, changement »<sup>23</sup>. Nul doute que les femmes qui la peuplent incarnent elles aussi le changement et le mouvement. En effet, dans le recueil *Ciel en feu*, ces femmes sont invariablement des inconnues, mystérieuses et énigmatiques, dont les narrateurs cherchent à deviner la vie et à percer le mystère. Elles sont encore des étrangères, actrices et danseuses nues, magnifiques et sublimes de sensualité, impressionnantes par le pouvoir sexuel qu'elles dégagent. Ainsi, les milieux artistiques et littéraires fréquentés par l'auteur portugais sont précisément les lieux dans lesquels, selon l'historienne Anne Higonnet, s'« étalait une sexualité exubérante, [faisant] resurgir la crainte latente du pouvoir sexuel des femmes »<sup>24</sup>, à l'image donc des femmes peintes par Gustav Klimt, chez qui, par exemple, « la luxuriance de la chair et la richesse des motifs », manifestent « la sensualité palpable de Judith inspirant à la fois l'attirance et la répulsion »<sup>25</sup>.

Paris est synonyme de spectacles et de déambulations émaillées de rencontres fortuites avec des femmes « indéchiffrables ou vicieuses » qui

---

sorbonne.fr/wp-content/uploads/2016/05/Pages-from-Iberic@l-no9-printemps-2016-8.pdf, consulté le 21 juillet 2016.

<sup>20</sup> DOTTIN-ORISINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Éditions Grasset, 1993, p. 248-268.

<sup>21</sup> BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, op. cit., p. 241-242.

<sup>22</sup> Nous reprenons à notre compte la question posée par Sandra Gilbert et Susan Gubar dans l'introduction de l'ouvrage *The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, p. 3.

<sup>23</sup> Nouvelle *Résurrection*, SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Ciel en feu*, op. cit., p. 308.

<sup>24</sup> HIGONNET, Anne, « Femmes et Images », dans FRAISSE, Geneviève ; PERROT, Michelle (éd.), *Histoire des femmes*, op. cit., p. 336.

<sup>25</sup> *Ibid.*

nourrissent l'imaginaire et l'écriture de l'auteur. Cette « énigme de l'inconnu(e) » marque profondément le rapport du sujet (masculin) à l'Autre (féminin) ; elle est suggérée, dans les textes, par un désir de possession, manifesté à travers la récurrence de termes tels que : « posséder » « possession » ou encore « la posséder ». Ainsi, tout commence bien souvent par une affirmation, celle qui veut que l'inspiration et le génie littéraire masculin puisent leur substance dans l'« Autre », une appropriation de sa beauté et de sa chair nécessaire pour faire advenir l'œuvre. Par ce biais, les œuvres de Mário de Sá-Carneiro développent une véritable « poétique patriarcale »<sup>26</sup>, où le corps matériel des femmes est toujours laissé de côté pour ne s'intéresser qu'à l'idée/idéal de la femme, ceci à travers la notion de beauté comme moteur de l'écriture. L'un des narrateurs exprime cette idée en soulignant la chose suivante : « Seulement pendant les spasmes j'avais peut-être réussi à l'imaginer – purpurine. [...] Je craignis pour mon orgueil... Que deviendrais-je si je n'avais pas le génie de fixer – léonin ! – ce secret sculptural, de me fonder en lui pour toujours, de le styliser en moi-même, pour le vivre à jamais ? »<sup>27</sup>. Dans ce cas, et en reprenant l'expression de Sandra Gilbert et Susan Gubar, le stylo ou la plume de l'écrivain deviennent une sorte de « pénis métaphorique »<sup>28</sup>, à travers lequel l'Autre au féminin est « possédée/pétrifiée » parce que retranscrite esthétiquement dans l'œuvre<sup>29</sup>.

Aussi, en examinant des nouvelles telles que *L'ombre absolue* ou *Arrêter le temps...*, nous sommes confrontés à deux personnages masculins exprimant une idée similaire, à savoir celle de capturer par l'écriture « Toute cette chair de secret »<sup>30</sup>, tout en voulant que « l'Énigme reste [ainsi] entière, dorée »<sup>31</sup>. Fait intéressant, chacun d'eux finit par tuer celle chez qui ils vont puiser cette « matière » pour leur œuvre, ceci au moment même où l'énigme/le mystère risque de s'évaporer. Plus précisément, dans *L'ombre absolue*, c'est au moment où cette femme risque de mettre fin à son « mystère », en retirant le loup de soie verte qui couvre encore son visage après leur union charnelle, que le narrateur se saisit d'un poignard et la tue : « Je caressais ses tresses, et doucement, de peur de la briser, je plongeai dans sa poitrine un stylet... »<sup>32</sup> ; « Je la possédais pour toujours ! »<sup>33</sup>, exulte

<sup>26</sup> GILBERT, Sandra ; GUBAR, Susan, *The madwoman in the attic...*, op. cit., p. xiii.

<sup>27</sup> Nouvelle *L'ombre absolue*, SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Ciel en feu*, op. cit., p. 62.

<sup>28</sup> GILBERT, Sandra ; GUBAR, Susan, *The madwoman in the attic...*, op. cit., p. 3.

<sup>29</sup> C'est ce qu'observent Sandra Gilbert et Susan Gubar en affirmant que : « In this respect, the pen is truly mightier than its phallic counterpart the sword, and in patriarchy more resonantly sexual. Not only does the writer respond to his muse's quasi-sexual excitation with an outpouring of an aesthetic energy Hopkins called "the fine delight that fathers thought" – a delight poured seminally from the pen to the page – but the author of an enduring text the writer engages the attention of the future in exactly the same way that the king (or father), "owns" the homage present ». *Ibid.*, p. 3-7.

<sup>30</sup> « Toute cette chair de secret allait être mienne ! et un soupir de soulagement m'échappa à la voir conserver son masque – l'Énigme restait ainsi entière, dorée ». Nouvelle *L'ombre absolue*, SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Ciel en feu*, op. cit., p. 59.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Nouvelle *Arrêter le temps...*, SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Ciel en feu*, op. cit., p. 242.

finalement le personnage. En effet, nous observons que c'est au moment où la femme s'apprête à effectuer le passage de l'inconnu au connu, symboliquement évoqué par le retrait du loup, qu'elle transgresse un interdit, celui de sortir de sa condition de corps sans visage, sans identité concrète ou, plus précisément, de son statut de « femme sans qualité ». Notons également que c'est par le stylet/stylo planté/trempé en plein cœur des victimes, dans un mimétisme frappant avec l'acte sexuel, que la beauté et le mystère de ces inconnues, et la jouissance qu'ils procurent, pourront être absorbés par les œuvres produites par ces deux personnages-écrivains. Nous en voulons pour preuve cette affirmation : « J'ignore ce que je laisse derrière moi... un cadavre [...] Mais que vaut tout le reste devant l'œuvre en Diamants-marbre que j'ai érigée »<sup>34</sup>.

C'est à partir de tels éléments, ceux de l'érotisme et de la jouissance déversés et différés dans une œuvre érigée, que nous voyons surgir dans les textes de l'auteur ce que Roland Barthes définit comme le « plaisir du texte », à savoir « le moment où par son excès le plaisir verbal suffoque et bascule dans la jouissance »<sup>35</sup>. Nous retrouvons ce même « plaisir du texte » dans une composition poétique telle que « Feminina », car celle-ci expose avec force la jouissance transgressive du texte, celle qui joue et jouit du passage du masculin au féminin, révélant le « [...] côté féminin (subversif) de l'être en cultivant une valeur radicale et transgressive de la textualité »<sup>36</sup> : « Eu queria ser mulher para mexer nos meus seios / [...] Eu queria ser mulher para excitar quem me olhasse, / Eu queria ser mulher pra me poder recusar... »<sup>37</sup>. Dans ce poème, le je poétique qui joue à être l'Autre, à se refuser et à mentir, est semblable à cet éternel féminin qui s'échappe, parce qu'il n'existe pas<sup>38</sup>. Preuve que, comme le formule avec ironie Simone de Beauvoir :

La littérature échoue toujours à peindre des femmes « mystérieuses » ; elles peuvent apparaître au début d'un roman comme étranges, énigmatiques ; mais à moins que l'histoire ne demeure inachevée, elles finissent par livrer leur secret et elles sont alors des personnages cohérents et translucides<sup>39</sup>.

### La vraie rencontre avec les femmes parisiennes

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Nouvelle *L'ombre absolue*, *ibid.*, p. 62.

<sup>35</sup> BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Édition du Seuil, 1973, p. 30.

<sup>36</sup> SAPEGA, Ellen W., « Para uma aproximação feminista do modernismo português », *Discursos, estudos de língua e cultura portuguesa*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>37</sup> Poème « Feminina », SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Poemas completos*, *op. cit.*, p. 154.

<sup>38</sup> C'est par « le plaisir du texte » que Mário de Sá-Carneiro échappe à « la possession » du sexe matérialisé, celle qui lui inspire la « grande nausée – le vomissement qui succède au spasme doré [...] » et qu'il appelle « la souillure du sexe ». Nouvelle *Résurrection*, SA-CARNEIRO, Mário de, *Ciel en feu*, *op. cit.*, p. 257-258.

<sup>39</sup> BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, *op. cit.*, p. 403.

Il est indéniable que l'œuvre de Sá-Carneiro est porteuse d'une grande modernité, ceci parce qu'elle réussit justement à capter non seulement les hésitations et les peurs de ses congénères masculins dans leur relation complexe aux femmes, notamment une « peur panique face au corps féminin » lié à « l'énigme du "continent noir" chère à Freud », selon les termes de Fernando Curopos<sup>40</sup>, tout en captant dans le plaisir transgressif du texte qu'il produit, les nouvelles femmes « au sexe nu et ouvert »<sup>41</sup> qui commencent à émerger dans la société parisienne.

Dans la nouvelle intitulée *Résurrection*, ce mouvement commence par un constat sans ambiguïté fait par le personnage d'Inácio de Gouveia. Dans la Lisbonne « médiocre », nous dit le narrateur, « il n'y avait pas de femmes luxueuses, dans l'audace demie-nue de la dernière mode, [...] ni corps nus dans des apothéoses de théâtre [...] »<sup>42</sup>. À Paris, les femmes brillent par leurs différences, elles sont schématiquement seules, luxueuses, vicieuses et nues<sup>43</sup>. Nous sommes bien loin, ici, des querelles portugaises entre féministes, relayées par Emília de Sousa Costa, qui établit un *distinguo* entre « le vrai féminisme » et « le faux féminisme ». À ce propos, celle-ci s'insurge et dit : « Confundir, pois, as feministas com as desequilibradas que jogam e fumam, exploram o homem e abominam o trabalho, com as que não amam a missão de mãe, não aspiram à carinhosa abnegação de esposa, [...] é um erro [...] grave e funesto [...] »<sup>44</sup>. Bien évidemment, il est ici question de l'égalité entre les sexes, qui conduirait immanquablement les femmes à imiter les hommes, à se masculiniser, perdant ainsi leurs qualités inhérentes. C'est en somme ce qui est décrit dans la revue portugaise, *A Paródia*, lorsque le journaliste remarque des changements lourds de conséquence dans la position de la femme dans la société :

Ela foi, definitivamente, tudo quanto quis ser. [...] Ela vestiu calças e usou ceroulas. Ela fumou de cachimbo e pôs chapéu de coco... Ela fez comícios, ela fez congressos, ela fez desordens. Para alinhar discursos, ela deixou de coser meias ; para fazer frases, ela deixou de ter filhos.

<sup>40</sup> CUROPOS, Fernando, *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 210.

<sup>41</sup> Singulièrement, nous retrouvons cette expression dans le poème « Bárbaro » et dans la nouvelle *A confissão de Lúcio*.

<sup>42</sup> Nouvelle *Résurrection*, SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Ciel en feu*, op. cit., p. 355.

<sup>43</sup> Cette même idée est développée dans la nouvelle *Teatro-Arte (Apontamentos para uma crónica)* : « Antes as admiráveis revistas do music-halls de Paris que, mais modestas, não sonham sequer ser espirituosas, não têm quasi palavras [...] e se resumem em cenários maravilhosos, grandes desfiles, e [...] em encantadoras raparigas muito despidas. (Que as nossas coristas, mesmo as bonitas, andam mais vestidas em cena do que na rua – palavra ! [...]). », SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e prosa*, Fernando Cabral Martins (ed.), Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 642.

<sup>44</sup> COSTA, Emília de Sousa, *Ideias antigas da mulher moderna*, Braga, Livraria Cruz Editora, 1923, p. 126.

Secaram-lhe os peitos, cerraram-se-lhe os buracos para os brincos, cresceram-lhe os pelos na barba e cabelos no coração<sup>45</sup>.

Or, pour le poète portugais, Paris sera sans doute la scène où cette réalité toute en contrastes prend une forme concrète. Les femmes qu'il côtoie dans les rues ou les cabarets sont aux antipodes de tout conformisme ; il en donne souvent une image sophistiquée<sup>46</sup>, mais également résolument libre. En effet, comme nous l'avons souligné précédemment, Paris est le lieu où se jouent des rencontres avec des femmes « autres », étrangères<sup>47</sup>, inconnues<sup>48</sup> ou bien des femmes attendant un amant à la table d'un café<sup>49</sup>. Or, en définitive, ce qui est ici représenté est la « femme seule »<sup>50</sup> par excellence, détachée de toute emprise familiale ou patriarcale. Ainsi, face à la nouveauté de cette situation, Lisbonne ne tient pas la comparaison, car « LISBONNE était une maison étroite, jaune – vieux parents qui ne laissent pas sortir leurs filles – lumière au pétrole, teintes sèches, odeur de lavandes... »<sup>51</sup>. À ce propos, l'historienne Céline Dauphin considère qu'il existe une forte corrélation entre le célibat féminin et l'évolution des pôles urbains, les jeunes filles ou femmes seules migrent vers ceux-ci et « c'est effectivement par leur passage à la ville que les femmes seules accèdent à la visibilité. »<sup>52</sup>. Ce qui est encore vécu comme une anomalie au XIX<sup>e</sup> siècle devient peu à peu une situation normale et revendiquée au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Par ailleurs, les scènes de spectacle parisiennes des années 1900 permettent également à l'auteur d'assister à la métamorphose physique des femmes. Visibles, les femmes le sont par leur nudité, assumée et provocante. En effet, bien que la nudité du corps féminin ne soit pas un thème nouveau, cette nudité moderne adopte des aspects singuliers, car elle signe l'avènement de « la silhouette flèche » et du « corps de liane »<sup>53</sup>. Ainsi, les corps de ces inconnues sont évoqués par des termes révélant « [...] une

---

<sup>45</sup> A *Paródia*, Lisboa, 3 de outubro de 1900, p. 298.

<sup>46</sup> « Place Vendôme, à cinq heures, rue de la Paix des satins et émeraudes – princesses aux ongles lustrés, rouges – or, voiles, dentelles, plumes, zibelines, courtisanes et actrices, idoles maquillées, fragiles et subtiles, nerveuses [...] ». Nouvelle *Résurrection*, SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Ciel en feu, op. cit.*, p. 253.

<sup>47</sup> « Jeunes filles du nord, de ces races blanches du Nord que j'aime tant [...] de cette Russie. », Nouvelle *Arrêter le temps...*, *ibid.*, p. 233.

<sup>48</sup> « Comme un soir à Paris, où s'est assise en face de moi, au restaurant, une jeune de fille quelconque qui au dessert, m'a demandé le nom français de la pâtisserie que je mangeais [...], nous nous sommes quittés sans connaître nos noms [...] ». Nouvelle *L'ombre absolue, ibid.*, p. 28.

<sup>49</sup> « Dans les grands cafés d'Europe, mes yeux s'arrêtent plus spécialement sur cette belle femme de luxe, qui s'ennuie devant son verre, et attend, l'après-midi, un amant sans doute... je la regarde... je compose sa vie... Mais l'étrangère se lève, sort... [...] – l'amant (même) qui n'est pas venu – [...] », *ibid.*, p. 34.

<sup>50</sup> DAUPHIN, Cécile, « Femmes Seules », dans FRAISSE, Geneviève ; PERROT, Michelle (éd.), *Histoire des femmes, op. cit.*, p. 529.

<sup>51</sup> Nouvelle *Résurrection*, SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Ciel en feu, op. cit.*, p. 254.

<sup>52</sup> DAUPHIN, Cécile, « Femmes Seules », *Histoire des femmes, op. cit.*, p. 517.

<sup>53</sup> VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté...*, *op. cit.*, p. 198.



beauté multiple : corps agreste, musclé, seins oscillants, petits et pointus [...] la chair lumineuse, brun-mordoré [...]. Corps triomphal de Salomé »<sup>54</sup>. Comme l'observe Yvonne Knibiehler :

Au seuil du xx<sup>e</sup> siècle, l'apparence du corps féminin subit une radicale transformation. Le couturier Poiret ose abolir le corset vers 1905 : il dessine des robes lisses et fluides, d'une sobre élégance, qui suivent de près des formes amincies. Au même moment, la danseuse américaine Isadora Duncan [...] danse pieds nus et porte des tuniques inspirées de la Grèce antique. [...] Quand s'effondrent les volumes textiles qui boursoflaient le corps féminin, ce n'est pas la mode qui change, c'est une révolution culturelle qui s'accomplit<sup>55</sup>.

Ainsi, ce qui frappe l'esprit, c'est qu'à mesure que « la rondeur et la courbe des corps féminins »<sup>56</sup> s'estompent pour laisser place au mouvement, à l'élancement et à la minceur, c'est aussi une véritable révolution mentale et culturelle qui se fait jour. Les textes de Mário de Sá-Carneiro laissent poindre le sentiment que parmi ses inconnues, il en est certaines dont l'exceptionnalité réside ailleurs, notamment dans le fait qu'elles agissent et pensent différemment. La « jeune fille gracieuse, très parisienne, typique du Quartier Latin – petite courtisane ou modèle »<sup>57</sup>, rencontrée dans la pâtisserie du boulevard Saint-Michel, en est un exemple. En effet, celle-ci surprend le narrateur en lui intimant, le plus naturellement du monde : « – embrasse-moi sur la joue »<sup>58</sup>. Le narrateur remarque aussi la banalité et la décontraction de ses gestes, exempts de toute théâtralité. Parfois, assez symboliquement, ces impressions apparaissent dans les textes en italique, relatant par ce biais des détails ou une manière d'être desquels les personnages masculins ne sont pas coutumiers. Ainsi, exprime-t-il confusément que « *c'était comme si elle l'avait donné dans un geste indistinct, parmi d'autres gestes qu'elle n'avait pas esquissés* »<sup>59</sup>. En effet, d'autres personnages féminins, tels que Paulette/Paula, la petite actrice rencontrée dans l'atelier de Manuel Lopes, adoptent un comportement qui rompt avec les conventions préétablies dans la hiérarchie des sexes. Ainsi, dès que le narrateur commence à se comporter selon les conventions et les codes attendus vis-à-vis d'une femme, lui offrant fleurs et bijoux, par exemple, celle-ci se détourne, révélant par là une grande indépendance et liberté. En effet, il est dit qu'elle lui « parlait avec froideur et l'évitait ostensiblement »<sup>60</sup>, prenant définitivement ses distances. Après quelques temps d'incompréhension, Inácio finira par exprimer une prise de

<sup>54</sup> Nouvelle *Résurrection*, SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Ciel en feu, op. cit.*, p. 258.

<sup>55</sup> KNIBIEHLER, Yvonne, « Corps et Cœurs », dans FRAISSE, Geneviève ; PERROT, Michelle (éd.), *Histoire des femmes, op. cit.*, p. 398.

<sup>56</sup> VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté...*, *op. cit.*, p. 198.

<sup>57</sup> Nouvelle *Résurrection*, SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Ciel en feu, op. cit.*, p. 297.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 282-283.

conscience significative : « C'était ça... C'était sûr... Elle était venue à lui parce qu'elle n'avait jamais supposé qu'il la suivrait [...]. Mais lui... lui, il s'était dressé... il avait fait comme les autres... [...] »<sup>61</sup>.

En dernier lieu, nous remarquons également que cette liberté choisie est corroborée par l'évocation de figures féminines actives sexuellement et désirantes. Ceci ayant pour effet « d'inverser les rôles et les pôles du féminin/masculin, associant le passif au masculin et l'actif au féminin »<sup>62</sup>. Cette idée est présente dans certains passages évoquant notamment la première maîtresse du narrateur : « [...] ce ne fut pas lui qui la chercha : elle vint elle-même à sa rencontre – et ce ne fut pas lui qui la posséda mais elle seule qui prit possession de lui... »<sup>63</sup>. Ces unions charnelles, dont la femme est l'instigatrice, inversent les rôles sexuels et frappent les personnages masculins de stupeur, provoquant le dégoût et le rejet de ce que l'un d'eux qualifie comme « la souillure du sexe »<sup>64</sup>. Par ce biais, comme l'a déjà observé Fernando Curopos : « À mesure que l'appétit sexuel de la femme grandit, celui de l'homme diminue [...] »<sup>65</sup>.

Signe des temps qui changent et de la montée en puissance de la voix des femmes, il n'est sans doute pas dû au hasard qu'à l'époque où Mário de Sá-Carneiro écrivait ses textes, s'élevaient, dans les milieux parisiens, des voix féminines prônant une liberté sexuelle au féminin et construisant une « Nouvelle femme ». En effet, le *Manifeste de la femme futuriste* et le *Manifeste futuriste de la luxure* (1913) de Valentine de Saint-Point, publiés en réponse au très misogyne *Manifeste de l'homme futuriste* de Marinetti, en font partie. De manière prophétique, Valentine de Saint-Point exhorte les femmes à détruire « les sinistres guenilles romantiques, marguerites effeuillées, duos sous la lune, fausses pudeurs hypocrites »<sup>66</sup>, allant jusqu'à prôner un côté « brut du féminin »<sup>67</sup> et se livrant, finalement, à la pratique de la luxure comme une incitation à libérer l'énergie sexuelle féminine en dehors de tout sentimentalisme<sup>68</sup>.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>62</sup> CUROPOS, Fernando, « Mário de Sá-Carneiro et les démons de la danse », *Reflexos*, n° 1, Toulouse, 2012, p. 2, [http://erevues.pum.univtlse2.fr/1/reflexos/article.xsp?numero=1&id\\_article=article\\_01curopos-440](http://erevues.pum.univtlse2.fr/1/reflexos/article.xsp?numero=1&id_article=article_01curopos-440), consulté le 12 mars 2016.

<sup>63</sup> Nous retrouvons la même phrase dans la nouvelle *Résurrection*, *op. cit.*, p. 259, ainsi que dans *A confissão de Lúcio*. SÁ-CARNEIRO, Mário de, *A confissão de Lúcio*, Lisboa, Editora 11 x 17, 2011, p. 105.

<sup>64</sup> « la plus grande nausée – pour le moins le noir vomissement qui succède au spasme doré. Des choses gluantes et humides, puantes, répugnantes... Où se trouve la beauté dans ses contacts du rut ? [...] Oh ! le triomphe inégalable de deux qui, sans la souillure du sexe atteindraient un spasme irréel [...] ». Nouvelle *Résurrection*, SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Ciel en feu*, *op. cit.*, p. 257-258.

<sup>65</sup> CUROPOS, Fernando, « Mário de Sá-Carneiro et les démons de la danse », *op. cit.*, p. 2.

<sup>66</sup> SAINT-POINT, Valentine, *Manifeste de la femme futuriste* suivi de *Manifeste futuriste de la luxure*, Paris, Éditions Mille et une Nuits, 2005, p. 21.

<sup>67</sup> « C'est la brute qu'il faut proposer comme modèle » nous dit l'auteure. *Ibid.*, p. 9.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 21.