



HAL
open science

Judith Teixeira (1880-1959) ou le premier modernisme portugais au féminin

Ana Maria Binet

► **To cite this version:**

Ana Maria Binet. Judith Teixeira (1880-1959) ou le premier modernisme portugais au féminin. *Voi(es)x de l'Autre: poètes femmes XIXe- XXIe siècles*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, 978-2-84516-429-1. hal-03110891

HAL Id: hal-03110891

<https://u-bordeaux-montaigne.hal.science/hal-03110891>

Submitted on 14 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

JUDITH TEIXEIRA (1880-1959) OU LE PREMIER MODERNISME PORTUGAIS AU FEMININ – Ana Maria BINET – Université Michel de Montaigne- Bordeaux³

J'ai vécu, pendant cette ardente conception, la luxure,
qui était la forme de ma Sincérité.

Judith TEIXEIRA

Il n'est pas aisé de donner une définition du Modernisme qui soit adaptée à ses manifestations dans les différents pays d'Europe. Nous attribuerons donc ici à ce mot le sens qui lui est généralement donné au Portugal, celui de pratique esthétique ou littéraire « à la mode », rompant clairement avec le passé. Dans les pays, comme ce dernier, où l'on regarde avec attention et envie ce qui se passe dans les « grands » pays, le Modernisme va ainsi acquérir un caractère mythique. Le **Premier Modernisme**¹ s'étend, au Portugal, approximativement de 1915 à 1925 et révèle une conscience marquée par le désespoir face à la société, et à la place de l'écrivain, ou de l'artiste, dans cette société.

Cet élan libérateur, qui porte les jeunes modernistes européens du début du XX^e siècle, est à l'origine d'un renouveau poétique et artistique de premier plan dans le panorama culturel de l'époque. Il va heurter le mur des certitudes d'un monde fait d'ordre, qui craint de perdre son pouvoir symbolique. Jeu et subversion s'unissent alors pour transgresser la norme, comme l'on peut constater à la lecture du premier numéro de la revue *Orpheu* (1915), censée scandaliser les « lepidoptères bourgeois », comme les appelait un de ses fondateurs, le poète Mario de Sa-Carneiro (1890-1916). Une nouvelle liberté d'expression émerge des compositions poétiques et graphiques présentes dans cette revue, reflet plus ou moins lointain du sentiment de puissance et libération que les progrès de la science et de la technique ont éveillé, de forme, hélas, illusoire, dans les esprits.

Dans la réalité, ces jeunes poètes et artistes ont crié en vain dans le désert culturel, faussement bucolique, d'un pays corseté par l'Eglise, la misère « chrétiennement » acceptée, la gravité de la situation interne (le régime républicain était depuis peu au pouvoir et donc instable) et internationale (la Grande Guerre, bien sûr). Caché derrière la longue période de la dictature

¹ Le **Second Modernisme** se développera autour de la revue *presença* (1927-1940), fondée par un groupe de jeunes intellectuels, frais émoulus de l'Université de Coïmbre, parmi lesquels José Régio, Gaspar Simoes et Branquinho da Fonseca.

salazariste, ce Premier Modernisme, qui se voulait subversif, a été longtemps mis entre parenthèses, relégué au rang de rêve imprécis et improbable.

La revue *Orpheu*, dont deux numéros sortiront en 1915, représente, comme nous l'avons signalé, le point de convergence des désirs de changement artistique et littéraire du groupe de jeunes Portugais dont les noms allaient rester, pour la plupart, gravés dans l'histoire culturelle de leur pays. Parmi ces jeunes talents, se distinguent les noms de Fernando Pessoa (1888-1935), Mario de Sa-Carneiro et Almada Negreiros (1893-1970). Fortement attirés par ce qui se fait à l'étranger, dans ces pays « civilisés » où quelques uns d'entre eux ont vécu et dont les autres rêvent, ils se veulent résolument européens, même si un fort sentiment nationaliste imprègne leur vision de la langue et la culture portugaises. Par ailleurs, ils restent très attentifs à ces racines gréco-latines qui sont le socle commun des cultures européennes. *Orpheu*, comme bien d'autres revues modernistes (*Athena*, *Prometeo*) rappelle ces origines antiques et pourtant toujours présentes. Leur défense se rattache au cosmopolitisme d'un groupe autour de la revue *Orpheu*, qui restera le choix d'une élite lisboète pour une autre élite, celle des éventuels lecteurs, capables de recevoir le message. Pessoa exprime ceci clairement, dans des notes pour une interview, probablement de 1915, au moment du lancement d'*Orpheu*. A la question de savoir ce que veut cette revue, Pessoa répond : « Créer un art cosmopolite dans le temps comme dans l'espace. [...] le véritable art moderne doit être dénationalisé à l'extrême – accumuler en lui toutes les parties du monde. C'est la seule façon qu'il a d'être typiquement moderne ». ² Il nourrissait certainement l'espoir que cette revue opère un changement dans les mentalités de ceux, même peu nombreux, qui la liraient. Elle participerait de cette culture de la modernité qui devait s'étendre à tous les domaines, devenant un véritable art de vivre, qui briserait les carcans d'une société archaïque. A travers un renouveau artistique et littéraire, qui laisserait son empreinte dans les mœurs du pays, le Portugal tenterait donc de s'affranchir de ce sentiment d'infériorité qu'il nourrissait depuis des siècles au fond de son apparente mégalomanie. L'esprit provincial et étriqué serait balayé par une *weltanschauung* à la hauteur de l'Europe cultivée et « civilisée ».

² Fernando PESSOA, *Obra Poética e em Prosa* (II), Porto, Lello e Irmao, 1986, p. 1318. C'est nous qui traduisons.

La crise des valeurs, symptôme du malaise caractérisant la modernité, permettrait ainsi au Portugal de se libérer des chaînes de la tradition, particulièrement lourdes, et de plonger dans cette quête européenne de nouveaux repères, points fixes dans la fragmentation radicale du réel, devenu flou, contesté en tant que source dispensatrice de certitudes. Le caractère paradoxal des œuvres du Modernisme nous semble lié à cet éclatement du monde comme représentation mentale. Il en émerge ce que Michel Maffesoli dénomme une *aura esthétique* (*aisthésis*), une union, qui est en même temps tension, du collectif et des éléments individuels qui le composent, et de ceux-ci entre eux, union caractéristique d'une époque.³

En tout état de cause, le spectacle tragique d'une Europe à feu et à sang ralentira pour un temps l'élan créateur de ces jeunes. Leur déception est grande de voir la science et la technologie, auxquelles ils croyaient dur comme fer, au service de la violence et de la tuerie la plus barbare, et non pas d'un Progrès qui ne devait pas pouvoir connaître de limites. Cette désillusion aura certainement des conséquences profondes sur leur façon d'envisager leur vie et leur art, qui étaient d'ailleurs, la plupart du temps, une seule et même chose. L'Europe est malade et les jeunes intellectuels portugais, qui déposaient tant d'espoirs dans la grandeur d'une culture qu'ils voulaient voir s'étendre au Portugal, se trouvent quelque peu orphelins, dépossédés de leur rêve. En effet, le choc est rude pour tous ces jeunes gens qui, ayant vécu dans les grands pays d'Europe, rentrent définitivement au Portugal au moment de la guerre, et ne peuvent escamoter la réalité de ce retard dont ils sont témoins et qu'ils ne peuvent plus fuir.

De toute manière, ce moment de rupture, temporaire comme la grande majorité des ruptures d'ordre esthétique, concerne autant, sinon davantage, les attitudes affichées que les œuvres produites. Détruire pour faire renaître quelque chose de complètement nouveau et pur, redonner à la parole poétique sa force magique, voilà le rêve utopique de ces jeunes iconoclastes qui pratiquent la transgression pour faire advenir leur rêve. Se cachant parfois derrière des masques, ils utilisent la métamorphose comme une forme d'insoumission, condition même de leur art. Ainsi, tout en détruisant les conventions propres à la création artistique, ils opèrent une mise en désordre de celles de l'ordre social. Venant pour la plupart de milieux bourgeois, les jeunes modernistes portugais avaient bien en main les codes culturels, qu'ils pouvaient brouiller à leur guise, mais leur appartenance à une minorité les confrontait à un problème de réception de leurs œuvres. Cependant, les « graines de désordre » qu'ils avaient semées poursuivraient leur travail souterrain pour éclore plus tard,

³ Michel MAFFESOLI, *Le Temps des Tribus*, Paris, Klincksieck, 1988 , p. 26, 27.

dans des créations qui rapprocheront le Portugal du temps culturel européen. La crise des valeurs, elle, était bien là, et ces jeunes irrévérents en étaient la preuve vivante.

En effet, le terrible élan vital du Modernisme portait en son sein des ombres mortifères, qui devaient le rendre plutôt suspect aux yeux des générations qui allaient vivre la montée des idéologies fascistes et le cataclysme de la seconde guerre mondiale. Malgré cela, l'inquiétude comme forme d'art, l'expression poétique comme pratique de la liberté, ont bien participé d'une tentative de subversion des mentalités, de transfiguration du réel.⁴

Jusqu'ici, nous n'avons pas fait référence à un seul membre féminin du groupe moderniste autour d'*Orpheu*. Malheureusement, il ne s'agit pas d'un oubli de notre part, mais d'une absence quasi-totale de figures féminines dans le panorama de la littérature moderniste portugaise. Cependant, la critique littéraire de ces dernières décennies a réussi à faire une percée dans la nuit obscure de l'écriture féminine du début du siècle, pour apporter, je ne dirais pas à la lumière, mais à la pénombre, un personnage qui mérite qu'on le découvre, maintenant que nous sommes libérés des préjugés qui justifiaient sans doute son purgatoire. Originaire de Viseu, belle ville du Nord du Portugal, restée pendant très longtemps un fief du conservatisme le plus absolu, les attitudes publiques et privées de Judith Teixeira ne pouvaient que susciter le scandale et la réprobation générale. Fille illégitime, son premier mariage a été dissous pour adultère, mais le vrai scandale surgit en 1923, avec la publication de son livre de poèmes *Décadence*, qui a été appréhendé, en même temps que *Sodome Divinisée*, de Raul Leal et *Chansons*, de Antonio Botto, deux auteurs liés au groupe qui avait lancé *Orpheu* et qui assumaient plus ou moins ouvertement leur homosexualité.⁵

A la lecture des poèmes de Judith Teixeira, nous sommes vite frappés par une originalité thématique certaine, desservie par un style qui laisse à désirer. En effet, il était rarissime au Portugal d'oser chanter les plaisirs des amours féminines, particulièrement lorsqu'elles étaient enveloppées dans les brumes de la morphine. Judith Teixeira tend ainsi à briser les tabous, moraux, mais aussi formels, utilisant le langage comme instrument de subversion. Cependant, et elle rejoint ici ses « collègues » masculins, elle reste très proche d'un décadentisme fin-de-siècle qui colore sa poésie dans des tons tirant sur le violet, où l'on reconnaît l'influence de Mario de Sa-Carneiro : rien d'étonnant à cela si l'on considère qu'ils possèdent tous deux un

⁴ V. à ce sujet Ana Maria BINET, *Dernier Cri avant le silence ou le discours subversif du Premier Modernisme portugais*, Université de Bordeaux, 2003.

⁵ V. René P. GARAY, « Sexus Sequor : Judite Teixeira e o discurso modernista português », *Faces de Eva, Estudos sobre a mulher*, n°5, 2001, p. 53-74.

terrain névrotique similaire où l'excès passionnel en vient à effacer le genre même du sujet poétique (plusieurs exemples chez Sa-Carneiro, comme « Je voulais être une femme »).

De façon tout à fait surprenante, la réaction contre les écrits ci-dessus mentionnés ne vint pas de vieillards chenus, mais des étudiants de Lisbonne (*Ligue d'Action des Etudiants de Lisbonne*, 1923), qui se dressent contre ce qu'ils appellent des « manifestations de décadence morale » et la pornographie envahissante.⁶

Le livre de Judith Teixeira est ainsi retiré des librairies et brûlé, dans la grande tradition inquisitoriale, et son auteur victime de multiples caricatures offensantes. Il est intéressant de relever ici le fait que le grand poète Fernando Pessoa, accouru à la rescousse de Leal et Botto, ne prend aucune position publique en faveur de la seule femme en cause. Même pour un esprit ouvert comme celui de Pessoa, la liberté sensuelle (je n'ose dire sexuelle), telle qu'elle apparaît dans l'expression artistique de Judith Teixeira, n'était pas facilement acceptable. D'autant plus que le rapport aux femmes de ce poète multiple semblait être pour le moins compliqué, pour ne pas dire empreint de craintes diverses et infranchissables.

En tout cas, Judith Teixeira, elle, n'a pas plié devant les attaques subies, et a publié, en 1927, un livre de nouvelles appelé *Satanie (Satânia)*, après *Château d'ombres* (1923) et *Nue-Poèmes de Byzance* (1926). Comme les titres l'indiquent, il s'agit ici, non pas d'une révolution formelle, mais de ce qui était, à l'époque, considéré comme une provocation face à une société très conservatrice, où le poids de l'Eglise catholique était écrasant. Proclamant des goûts sexuels marqués par Lesbos, elle plonge le lecteur dans une atmosphère où se détachent des images probablement inspirées par la morphine. Nous sommes plongés dans une ambiance qui se rapproche plus des confinements violacés des Décadents, que des couleurs violentes des avant-gardes modernistes. Les femmes-lianes des poèmes de Judith Teixeira semblent plutôt sortir d'un tableau de Gustave Klimt que d'un Picasso. Elles sont en tout cas l'objet du désir du sujet lyrique, qui prend alors une posture clairement masculine, fixant son regard de façon obsessionnelle sur le sein.

D'ailleurs, que les désirs exprimés ici relèvent du fantasme ou bien de l'expérience érotique, nous importe peu. Ce qui compte pour nous c'est l'utilisation poétique de ce fantasme ou de cette expérience, le surgissement des images qui vont les transformer en une autre réalité, en tous ces signifiants du désir. Dans *Illusion (Nue-Poèmes de Byzance)*, le rêve érotique d'un corps nu de femme est dessiné par l'isotopie de la lumière, celle de l'aurore. Le soleil matinal

⁶ Fernando PESSOA prend position contre l'intolérance des étudiants et écrit à cet effet le texte appelé *Aviso por causa da moral* (1923).

se « féminise » et touche le corps allongé du sujet poétique, produisant d'immédiat une image sonore, celle du rossignol. La couleur blanche définit ce corps-soleil, où voguent deux cygnes, qui focalisent le désir du sujet. La blancheur de ce corps contraste, de manière clairement décadente, avec la soie violette des draps, qui pourraient tenir lieu de surface liquide où les deux « cygnes » glisseraient vers les orchidées rouges du désir :

« Tu viens, chaque petit matin,
Te laisser accrocher dans les filets de mes rêves,
toi, statue de Byzance
sculptée dans la neige !
Et tu poses ta main
Douce et légère
Sur mes paupières meurtries...

Tu viens toute nue, découpée dans un halo de grâce,
Brillante, illuminée !
Je te vois arriver
Comme un lever
De soleil !...
Et mon corps frémit,
Et mon âme chante,
Comme un rossignol amoureux !

Sur la jeune nudité de ton corps,
Deux cygnes dressés
Se posent, songeant à de blanches émotions esthétiques,
Et dans la soie violette de mon lit,
En de rouges éclairs,
Naissent, macérées,
Les orchidées rouges
De mes sensations !...⁷

⁷ Judith TEIXEIRA, « Ilusao », in *Nua. Poemas de Bizâncio*, 1926.

Hyperacuité des sensations, fruit d'un désir exacerbé, lassitude qui touche le morbide, soif de beauté – ces quelques vers nous montrent la femme derrière son voile d'artiste décadente. La violence des sensations (les images sanguinolentes sont nombreuses) semble d'ailleurs entraîner une fatigue nerveuse, qui la consume, la laissant insatisfaite, naufragée au milieu d'un lit transformé en brasier infernal (« lit brasier », in « Mon dessus de lit rouge »).

Judith Teixeira rejoint ainsi la tradition saphique, mais revisitée par l'esthétique décadente, où le langage redessine le corps féminin, le pare d'une dimension érotique.⁸ Elle s'approprie son propre corps, à travers le poème où elle l'emprisonne. La poésie remplace probablement la vie, se chargeant d'une violence qui naît dans les vides de celle-ci, se concentrant sur une posture narcissique qui ne peut déboucher que sur l'« agonie lente du simple fait de vivre » (« Crépuscule Violet », 1921). En effet, Judith Teixeira est morte oubliée de tous, mais pas de la censure salazariste qui condamna ses œuvres à un long sommeil.

Nous pourrions établir un lien entre Judith Teixeira et Valérie de Saint-Point, dans la mesure où cette dernière s'engagea dans la lutte pour l'émancipation féminine et pour la victoire des idées de l'avant-garde artistique. Le talent de celle-ci prend de multiples formes : l'écriture, la peinture, la danse. Elle écrit, en 1912, un *Manifeste de la femme futuriste* qu'elle viendra déclamer dans un théâtre lisboète. Tout comme chez J. Teixeira, l'érotisme prend une large part dans son œuvre.

Des noms portugais nous viennent également à l'esprit, tels ceux de Florbela Espanca et Irene Lisboa, dont l'œuvre se rattache à l'esthétique moderniste.⁹ Cependant, elles sont considérées comme des cas isolés dans la littérature portugaise du début du siècle, et non pas comme faisant partie d'un mouvement donné. Il est vrai que leurs œuvres tendent à s'écarter de la doxa moderniste, restant en dehors des mouvements poétiques leurs contemporains. Elles sont plus radicalement concernées par la transgression thématique et langagière, mais, tout comme les personnages masculins autour de *Orpheu*, elles ne rompent pas totalement avec la culture dominante, dont elles sont issues.

Parmi les curiosités génériques d'*Orpheu*, nous citerons au passage le cas de **Violante de Cysneiros**, pseudonyme féminin du poète Armando Côrtes-Rodrigues, masque choisi par ce spécialiste de la mystification que fut Fernando Pessoa. Celui-ci, tout comme ses compagnons

⁸ V. René P. GARAY, *Judith Teixeira – O Modernismo Sáfico Português*, Lisboa, Universitaria Editora, 2002, p. 45.

⁹ V. à ce propos Ellen W. SAPEGA, « Para uma aproximação feminista do modernismo português », in *Discursos* n°5, Outubro 1993, p. 67-79.

d'*Orpheu*, recherchait ainsi à explorer son moi psychique à travers la création littéraire et artistique. « Le changement de genre implique l'accès fantasmatique à un univers mental qui reste normalement interdit –c'est en quelque sorte un rite de passage [...] Déguisé en femme, caché derrière le masque, le poète peut donc participer au Carnaval d'*Orpheu* et se mettre en scène Autre »¹⁰. Violante de Cysneiros peut être ainsi considérée comme l'*Anima* d'*Orpheu*, le principe constructeur de l'individu et du groupe.

Toujours en marge du mouvement moderniste, les rares personnages féminins qui s'y aventurent restent des figures isolées dans un paysage très majoritairement masculin. Ces femmes-écrivain relèvent davantage, nous semble-t-il, du Modernisme fin de siècle, tel qu'il était pratiqué en Espagne, que du Modernisme tel que le Portugal l'a connu, plus tardif et irrévérent.

¹⁰ Ana Maria BINET, « Violante de Cysneiros, un moi féminin d'Armando Côrtes-Rodrigues ou l'*Anima* d'*Orpheu* », in *Femme et Ecriture dans la Péninsule Ibérique*, II, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 11-23.