

TEODORO RENNÓ ASSUNÇÃO

Échos surréalistes chez deux jeunes modernistes brésiliens

Sérgio Buarque de Holanda et Prudente de Moraes, neto

Comme on le sait, il n'y a jamais eu au Brésil, dans la période héroïque des avant-gardes au début du XX^e siècle, de mouvement surréaliste organisé¹, tout comme il n'y eut pas de cubisme, de futurisme, de dadaïsme ou quelque autre *-isme* d'extraction européenne. Il y eut seulement un mouvement moderniste² – dont le point de repère décisif est la « *Semana de Arte Moderna* » de 1922 – lequel, en dépit du fait d'avoir incorporé de différentes façons certains éléments et techniques de ces avant-gardes, a toujours maintenu comme axe l'affirmation de la différence brésilienne, c'est-à-dire le désir de redécouvrir cette terre et d'inventer un style culturel inédit qui lui soit propre.

Si toutefois nous voulions rechercher la présence d'éléments surréalistes dans la littérature brésilienne au XX^e siècle, les noms les plus importants – quoique portés par des catholiques déclarés, ce qui ne constitue pas un moindre paradoxe – seraient ceux de Murilo Mendes et de Jorge de Lima³,

1. « Et il n'y en a pas eu, explique un mot d'esprit aujourd'hui dans le domaine public, parce que depuis toujours nous avons été un pays surréaliste, au contraire de la France dont l'incurable cartésianisme exige toujours à nouveau des thérapies de choc comme la poésie de Baudelaire, de Lautréamont et de Rimbaud, les manifestes de Tzara et de Breton, le roman de Céline et de Genet » (José Paulo Paes, « O surrealismo na literatura brasileira », dans *Gregos & baianos*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 99). Les traductions des textes critiques brésiliens encore inédits en français ont été faites par moi-même.

2. « La révolution de la *Semana de Arte Moderna* de São Paulo de 1922 avait mis au premier plan, mais dans un sens décidément nationaliste, tous les *ismes* de la France et de l'Europe, et avait eu lieu alors qu'en France se formait le noyau surréaliste original d'où, en 1924, sortira le premier *Manifeste* d'André Breton. [...] Au début, au Brésil, on confondait futurisme, cubisme, dadaïsme et même surréalisme, entre le nihilisme Dada et l'utopie surréaliste, surtout pour ce qui concernait l'application à la littérature de quelques-unes de ces étiquettes, considérées comme apanage des arts visuels » (Luciana Stegagno Picchio, « Jorge de Lima et Murilo Mendes: les deux faces du surréalisme au Brésil », dans *Nouveau monde / autres mondes: Surréalismes & Amériques*, textes réunis par Daniel Lefort, Pierre Rivas et Jacqueline Chénieux-Gendron, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge », 1995, p. 190 et 191-192).

3. Sur les éléments surréalistes chez ces deux poètes, on peut consulter, outre l'article déjà cité de Luciana Stegagno Picchio, les ouvrages fondamentaux de Murilo Marcondes Moura, *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, São Paulo, Edusp, 1994; et Fábio de Souza Andrade, *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*, São Paulo, Edusp, 1997. Je

auxquels s'ajoutera plus tard celui de João Cabral de Melo Neto avec son premier livre de poèmes *Pedra do Sono* (1942). De ces trois grands poètes brésiliens, le pionnier dans ce sens fut sans doute Murilo Mendes, dont le premier livre, *Poemas* (1925-1929), a suscité ce commentaire éclairant de Mário de Andrade: «Murilo Mendes n'est pas un *surréaliste* au sens de l'école, cependant il me paraît difficile d'imaginer une utilisation plus sûre et convaincante de la leçon surréaliste⁴.»

Il faudrait encore mentionner le fait que, au tout début des années vingt, avant même la publication du premier *Manifeste* de Breton, le poète Luís Aranha («Drogaria de Éter e de Sombra», «Poema Giratório» et «Poema Pitágoras») se servit d'un mode de composition que Mário de Andrade nomma «association d'images» et qui, comme «l'association d'idées», pourrait avec pertinence être mis en rapport avec l'écriture automatique. Mais, dans ce cas précis, comme le rappelle également Mário de Andrade, l'influence décisive fut non pas celle de Breton et Soupault avec *Les Champs magnétiques*, mais celle de Blaise Cendrars avec *Du monde entier*⁵.

Notre objet d'étude, cependant, est autre: situé en quelque sorte entre Luís Aranha et le premier Murilo Mendes, il couvre les premières occurrences d'éléments explicitement surréalistes dans des textes critiques publiés dans la revue d'avant-garde *Estética*, les premiers textes brésiliens (et en langue portugaise) en écriture automatique et des témoignages sur quelques expériences qui révèlent une «attitude d'esprit» aventureuse (proche aussi de celle des surréalistes) chez les jeunes Sérgio Buarque de Holanda et Prudente de Moraes, neto.

Cet objet, certainement limité et ponctuel, constitue un détail apparemment négligeable dans l'histoire de la littérature brésilienne moderne, mais nous croyons que le tout se laisse voir aussi et surtout (en y étant contenu) dans les détails⁶. Aussi, pour ce qui concerne ce «détail», notre première

profite de l'occasion pour remercier Murilo Marcondes de Moura du prêt d'éditions quelquefois rares, ainsi que du temps qu'il m'a accordé lors d'entretiens aimables et très éclairants.

4. Mário de Andrade, «A poesia em 1930» (1931), dans *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Martins Fontes, 1972 (4^e éd.), p. 42. La première occurrence du mot «surréaliste» est en français dans le texte, la deuxième traduit la forme brésilienne «sobrerrealista».

5. Cf. Mário de Andrade, «Luís Aranha ou a poesia preparatoriana» (1932), dans *Aspectos da literatura brasileira*, op. cit., p. 58. Rappelons également que le séjour au Brésil, à la fin des années vingt, d'un poète surréaliste comme Benjamin Péret (marié avec la chanteuse brésilienne Elsie Houston), en dépit de ses contributions à la *Revista de Antropofagia*, eut très peu d'influence sur la littérature brésilienne moderniste (cf. Claude Courtot, «O passageiro do transatlântico: Benjamin Péret e a América», dans *Surrealismo e novo mundo*, dir. R. Ponge, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1999, p. 147-161), alors que les trois séjours de Blaise Cendrars au Brésil (1924, 1926, 1927-1928) furent décisifs pour le modernisme brésilien, comme l'ont bien montré l'étude multiple et érudite d'Alexandre Eulálio, *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo, Edusp / Fapesp, 2001 (2^e éd.) et celle d'Aracy A. Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, São Paulo, Editora 34 / Fapesp, 1997.

6. J'aimerais faire un emploi, purement méthodologique, de la maxime d'Aby Warburg selon laquelle: «Dieu se cache dans le détail.»

tâche – étant donné son caractère presque inédit – consistera à présenter ici, de manière précise, ses contours et sa matière, en attendant que d'autres viennent l'étudier avec plus d'attention⁷.

Les premières expériences

Les premières incursions avant-gardistes des jeunes Sérgio Buarque de Holanda et Prudente de Moraes, neto – les textes de fiction «Antinous» (*Klaxon* 4, 1922) et «F-1» (*América Brasileira*, 1923) de Sérgio Buarque de Holanda et la nouvelle «As mortes de Nero» (*Estética* 1, 1924) de Prudente de Moraes, neto – sont des essais qui pourraient être qualifiés, en prenant le terme dans son sens large, de «futuristes», car ils mêlent des images de la technique contemporaine et des éléments de la civilisation romaine, en recourant, au besoin, à une machine de transport dans le temps. Sérgio Buarque de Holanda avait d'ailleurs publié en 1921 dans la revue *Fon-fon* l'article «O futurismo paulista», désignant ainsi, d'une façon ample et non restreinte au mouvement de Marinetti, un groupe éclectique d'écrivains modernistes qui avaient des rapports aussi bien avec «les passésistes Romain Rolland, Barbusse et Marcel Proust» qu'avec les poètes «bizarres [que sont] Jacob, Apollinaire, Stietz, Salmon, Picabia et Tzara⁸».

L'engagement moderniste de Sérgio Buarque de Holanda est d'abord marqué par le fait que, ayant quitté São Paulo pour Rio de Janeiro en 1921, il y devint le représentant de la première revue brésilienne d'avant-garde, *Klaxon*, dont les huit numéros ont été édités à São Paulo entre mai 1922 et janvier 1923. Exemple significatif de sa curiosité multiforme et de sa disposition à accueillir le nouveau: il fut le premier lecteur du premier exemplaire d'*Ulysses* de James Joyce (publié par Sylvia Beach) arrivé au Brésil en 1922 dans les valises de Paulo Prado, de retour d'un de ses voyages alors habituels à Paris⁹.

7. Jusqu'à maintenant, la seule étude approfondie sur ce matériau est celle de Maria Célia de Moraes Leonel, *Estética: revista trimensal e modernismo*, São Paulo, HUCITEC, 1984, en particulier le sous-chapitre «O Surrealismo» (p.74-87).

8. Sérgio Buarque de Holanda, «O futurismo paulista», repris dans *O espírito e a letra: Estudos de crítica literária 1. 1920-1947* (éd. Antonio Arnoni Prado), São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 132.

9. De cette «édition quasi clandestine et beaucoup trop chère», Sérgio Buarque de Holanda écrit: «J'ai lu et relu, empruntées à Paulo Prado, les 756 pages de la grosse brochure bleue, avec des titres en lettres blanches, qui doit se trouver aujourd'hui à la Bibliothèque Municipale de São Paulo» (Sérgio Buarque de Holanda, «Depois da "Semana"», dans *Tentativas de mitologia*, São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 277). Mais son article sur James Joyce, annoncé à la fin du premier numéro de *Estética* (1924), ne sera pas publié, car Sérgio Buarque de Holanda reçut alors de Luís de Câmara Cascudo un morceau découpé du *Diário de Pernambuco* contenant l'article d'un certain Gilberto Freyre qui donnait des informations sur ce roman de Joyce et démontrait ainsi l'avoir lu, ce qui retirait à Sérgio Buarque de Holanda sa priorité. (Cf. Francisco de Assis Barbosa, «Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda», dans *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*, São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1988, p. 38.)

Sérgio Buarque de Holanda – ce « Radiguet du Modernisme brésilien » selon la formule de Blaise Cendrars¹⁰ – s'exerça aussi au canular, ainsi l'invention facétieuse de nouvelles tendances modernistes représentées par « les Nouveaux du Piauí » (qui n'ont jamais existé), invention véhiculée par deux chroniques parues dans la *Revista do Brasil* sous les pseudonymes de Gomes Sampaio et Esmeraldino Olímpio, autrement dit signées de deux noms aussi fictifs que les textes eux-mêmes¹¹. À cette époque il se délectait aussi, à la façon de Blaise Cendrars¹², à inventer des titres d'œuvres qu'il n'écrirait jamais, comme « L'automobile au bois dormant », « Y o magnífico » (« Y le magnifique »), « Rui Barbosa nunca existiu » (« Rui Barbosa n'a jamais existé »), « Jesus Cristo em ceroulas » (« Jésus Christ en caleçons ») et « História de um homem muito elástico » (« Histoire d'un homme très élastique »)¹³. Si ce goût pour la plaisanterie peut rappeler le dadaïsme, son goût de l'aventure et sa disposition à faire dans la rue des rencontres inattendues dénotent un état d'esprit¹⁴ qui se rapproche de certains aspects du surréalisme. Comme exemple d'une aventure alcoolique (avec Prudente de Moraes, neto) qui fut aussi une rencontre inaugurale, on peut citer le déjeuner et le cognac bu « à la russe » avec Blaise Cendrars lors de la première visite de celui-ci en terre brésilienne, en 1924¹⁵. Comme exemple d'une rencontre insolite au centre-ville de Rio, là encore en compagnie de Prudente de Moraes, neto, on peut évoquer la manière aléatoire dont ils firent la connaissance de Febrônio Índio do Brasil et lui achetèrent un exemplaire d'*As revelações do príncipe do fogo*¹⁶, même si la caractérisation

10. Cf. Francisco de Assis Barbosa, « Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda », *op. cit.*, p. 37.

11. Maria Odila Leite da Silva Dias, « Testemunha ocular », *Folha de São Paulo. Caderno mais!*, 23 juin 2002, p. 25. Maria Odila L. da S. Dias rappelle ensuite que « Gilberto Freyre est arrivé de Recife, et Sérgio Buarque l'a présenté dans un bistrot comme Gomes Sampaio ».

12. C'est Alexandre Eulálio qui commente : « C'était une habitude à cette époque d'énumérer ses œuvres à *paraître* ; Blaise Cendrars, par exemple, le Blaise-Brésil de ces années 20, toujours de retour *À la Fazenda* dans le premier transatlantique où il y aurait de la place, avait une vraie liste, toujours renouvelée, de ses œuvres à peine ébauchées ou même qu'il n'écrirait jamais. » (Alexandre Eulálio, « Antes de tudo escritor », dans *Livro involuntário*, éd. Carlos Augusto Calil & Maria Eugênia Boaventura, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993, p. 182).

13. Cf. Maria Célia de M. Leonel, *Estética: revista trimensal e modernismo*, *op. cit.*, p. 84.

14. L'interview donnée le 19 juin 1925 au *Correio da Manhã* par Sérgio Buarque de Holanda et Prudente de Moraes, neto avait pour titre la proposition suivante de ce dernier : « Le Modernisme n'est pas une école : c'est un état d'esprit. » Sérgio Buarque de Holanda dit à son tour : « L'œuvre d'art n'exprime jamais une *solution*, mais simplement une *attitude*. » (La copie scannée de cette interview m'a été gracieusement transmise par l'Archive Sérgio Buarque de Holanda, aujourd'hui conservée à l'Université de Campinas.)

15. Cf. « Témoignage conjoint de Prudente de Moraes, neto et Sérgio Buarque de Holanda, 15 octobre 1971 », dans Alexandre Eulálio, *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 549-555, p. 550-551. On trouvera plus loin des extraits de ce « Témoignage ».

16. *Ibid.*, p. 553.

comme surréaliste de ce livre – composé d’unités qui ressemblent plutôt à des hymnes religieux hallucinés – ne résiste guère à un examen attentif.

Il faudrait enfin mentionner la pratique qui consiste à composer et signer à deux des textes critiques ou des comptes rendus, pratique qui dissout quelque peu la notion d’auteur unique même si elle n’a pas l’audace expérimentale des « cadavres exquis », et qui fut adoptée par Sérgio Buarque de Holanda et Prudente de Moraes, neto déjà dans le cadre de la revue *Estética*¹⁷.

Les essais critiques de la revue *Estética*

Comme l’a bien montré Maria Célia de M. Leonel dans *Estética: revista trimensal e modernismo*, l’entreprise éditoriale de l’éphémère revue *Estética* (seulement trois numéros entre septembre 1924 et juin 1925), menée par les jeunes Sérgio Buarque de Holanda et Prudente de Moraes, neto, s’inscrit dans la tradition naissante du modernisme brésilien et donne une continuité à la première revue d’avant-garde brésilienne (tôt interrompue) *Klaxon*. Cependant, le titre *Estética*, proposé par Graça Aranha (parrain qui signe aussi l’article d’ouverture du premier numéro), et son modèle graphique et éditorial – qui se rapproche plutôt de celui de la revue *The Criterion* éditée par T. S. Eliot – traduisent une sobriété et un désir critique constructif qui sont absents de *Klaxon*. *Estética*, qui n’est l’organe d’aucun mouvement organisé, accueille des contributions modernistes très variées où l’appropriation (et non la simple copie) d’éléments d’avant-garde européens se mêle au nationalisme, au désir de redécouvrir la terre brésilienne et à la tentative d’inventer un style brésilien – ce qui ne se confond pas avec la mise en relief de motifs pittoresques et exotiques qu’avait déjà tentée le romantisme brésilien.

Excepté l’article obtus et très réactionnaire d’Alceu Amoroso Lima intitulé « O Supra-realismo » (daté des 14 et 21 juin 1925)¹⁸, c’est dans le contexte éclectique et moderniste d’*Estética* que paraissent au Brésil les premiers textes critiques contenant des éléments surréalistes : « Sobre a sinceridade » de Prudente de Moraes, neto (*Estética* 2, janvier-mars 1925) et « Perspectivas » de Sérgio Buarque de Holanda (*Estética* 3, avril-juin 1925).

17. « Quelquefois nous les faisons ensemble. D’autres fois, l’auteur de l’idée centrale signait en premier lieu, mais il y avait toujours des échanges d’idées. Nous signions ensemble surtout lorsque l’article pouvait susciter une polémique » (Sérgio Buarque de Holanda, « Entrevista », dans Maria Célia de M. Leonel, *op. cit.*, p. 172). Pour une chronique interne de l’entreprise de la revue *Estética*, cf. Pedro Dantas, « A vida de *Estética* e não “A Estética da Vida” », *Estética*, édition en fac-similé, Rio de Janeiro, Gernasa, 1974, p. VII-XII; et Sérgio Buarque de Holanda, « Apresentação » et « Depois da “Semana” », dans *Tentativas de mitologia*, *op. cit.*, p. 7-35 et p. 273-279.

18. Alceu Amoroso Lima, « O Supra-realismo », repris dans *Estudos Literários*, vol. 1, Rio de Janeiro, Aguilar, 1966, p. 902-914.

« Sobre a sinceridade » s'articule non pas à partir d'une référence directe aux *Champs magnétiques* de Breton et Soupault ou au premier *Manifeste surréaliste* de Breton, mais en tant que critique d'un article de Benjamin Crémieux (publié dans le numéro de novembre 1924 de la *Nouvelle Revue Française*) sur la « chasse » à la personnalité qui caractériserait les vingt-cinq dernières années de la littérature française. Prudente de Moraes, neto s'oppose à Benjamin Crémieux en défendant la dernière manifestation de cette récente tradition française qu'est le surréalisme, « lequel recherche la traduction automatique, immédiate, du mécanisme désintéressé de la pensée ». L'évaluation négative du surréalisme par Crémieux comme une « littérature anarchique » de pure introspection ainsi que l'affirmation de la dualité entre l'artiste et l'homme, et entre l'œuvre et la vie, sont considérées comme une erreur par Prudente de Moraes, neto. Celui-ci invoque alors la psychanalyse qui, mettant au même niveau l'art et le rêve, considère l'art comme un moyen ou un masque qui rend possible la manifestation des désirs et des tendances instinctives, en se soustrayant à la répression de la censure. Si la référence à la psychanalyse organise l'argument de Prudente de Moraes, neto, on ne doit pas s'étonner qu'il s'intéresse moins à un jugement esthétique des résultats de l'écriture automatique qu'à son effet cathartique sur l'homme qui écrit. La fonction expressive a ainsi, dans la « littérature », une nette priorité sur la fonction communicative et l'artiste doit s'affranchir de tout compromis avec l'intelligibilité pour le public ou la critique. Prudente de Moraes, neto craint pourtant, comme Benjamin Crémieux, la lassitude à laquelle peut conduire une littérature réduite à la notation de rêves ou d'états psychologiques comparables, même s'il pense que « l'automatisme du mouvement Dada junior » est justifiable en tant que phase qui devra être dépassée.

À la différence de cet article de Prudente de Moraes, neto, l'essai « Perspectives » de Sérgio Buarque de Holanda ne fait aucune mention explicite (nominative ou autre) du surréalisme ou de l'écriture automatique. Mais – comme l'a remarqué, avec une exagération polémique, Alceu Amoroso Lima (« sans que le nom apparaisse, c'est une apologie du surréalisme (*Supra-realismo*)¹⁹ ») –, sans être pour autant une apologie directe du surréalisme, « Perspectives » s'organise autour de trois thèmes qui ont tous – même si les termes sont légèrement transposés – un indubitable caractère surréaliste: le rêve, la particularité (ou la contingence) et le mystère (du quotidien). Pourtant, contrairement à la priorité attribuée au langage par le surréalisme, le point de départ de Sérgio Buarque de Holanda est une violente méfiance à l'égard de la réduction mortifère opérée par les mots qui essaient d'exprimer ou de définir un quelconque phénomène vivant. C'est « l'instabilité » ou – selon une autre de ses formulations – « le mystère au-dedans du quotidien » que Sérgio Buarque de Holanda veut racheter à « la

19. Alceu Amoroso Lima, « A Salvação pelo Angélico », *ibid.*, p. 990.

vertu illusoire du langage des cimetières». Il renonce ainsi à s'arranger d'une représentation du monde momifiée dans la « suave calligraphie » qui efface les angles du dessin rigide des choses, et affirme, à la manière des surréalistes, la nécessité d'exploiter une réalité qui, en tant que *l'autre* de l'état de veille, constitue aussi une autre modalité de représentation: le rêve, dont les droits doivent être déclarés par tout art poétique contemporain.

Mais, selon Sérgio Buarque de Holanda, l'inexploité du réel ne se limite pas au rêve et ne se confond pas avec le grand mystère romantique de la mort, car il est aussi là où d'habitude nous ne reconnaissons que l'ordinaire: dans le quotidien qui contient sa « part de mystère imprévisible²⁰ ». Cette part essentielle coïncide avec ce que chaque être ou chaque chose a de singulier et d'irréductible à la logique universalisante de la science: son unique et miraculeuse existence. Une telle affirmation de la vie dans ce qu'elle a de plus radicalement imprévisible résiste donc à la mise en forme de l'art et se présente plutôt comme une incitation à l'action dont les sources plongent dans le sentiment religieux, encore que laïcisé et non soumis à une classification²¹. Or le surréalisme aussi aspirait à un absolu ou à une transformation totale de la vie dépassant largement le domaine de l'art, qui finit par l'amener à la radicalisation politique à la fin des années vingt. La conclusion de « Perspectives » – réaffirmant cette essentielle « parcelle de contingent qui participe du divin » – revendique ainsi de façon prémonitoire l'urgence de *l'acte* pour les avant-gardes « artistiques » d'alors.

L'écriture automatique et « A viagem a Nápoles »

Étant donnée l'importance centrale de l'automatisme psychique (et de sa transcription sans aucun contrôle exercé par la raison) dans la définition même du surréalisme par André Breton dans le premier *Manifeste*, il serait opportun d'apporter quelques précisions sur les expériences d'écriture automatique réalisées par Prudente de Moraes, neto et Sérgio Buarque de Holanda. Dans son essai sur Sérgio Buarque de Holanda, « Antes de tudo escritor », Alexandre Eulálio écrit ce qui suit:

20. Rappelons ici le fameux passage de l'essai « Le surréalisme » de Walter Benjamin qui dit qu'un cerveau romantique « se contente de souligner, de façon pathétique ou fanatique, l'aspect énigmatique de ce qui est énigmatique; or nous ne pénétrons dans le mystère que pour autant que nous le retrouvons dans le quotidien, grâce à une optique dialectique qui reconnaît le quotidien comme impénétrable, l'impénétrable comme quotidien » (Walter Benjamin, « Le surréalisme », dans *Mythe et violence*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 311).

21. « Il me paraît que toute l'inquiétude moderne se résume à un problème religieux. Cette aspiration à Dieu est le sentiment qui explique le mieux, à mon avis, le mouvement artistique actuel. Au-dedans ou au-dehors de l'église, les idées qui nous habitent ont un fond essentiellement religieux » (Sérgio Buarque de Holanda – avec Prudente de Moraes, neto –, « Entrevista », *Correio da Manhã*, 19 juin 1925).

L'intérêt de Sérgio pour le mouvement surréaliste en France était intensément partagé par Prudente, et il ne sera pas oublié dans l'interview de Cendrars obtenue pour *O Jornal*; une telle sympathie avait enrichi de façon décisive l'expérience créatrice des deux amis, permettant à l'un et à l'autre, Prudente et Sérgio, quelques essais d'écriture automatique, qu'ils pratiquèrent selon les modèles élaborés par le groupe de Breton²².

Dans une interview réalisée par Maria Célia de M. Leonel en juillet 1975, Sérgio Buarque de Holanda, interrogé sur « Perspectives », dit de lui-même et de Prudente de Moraes, neto: « Nous avons commencé à écrire des lettres surréalistes, selon la recette d'André Breton²³. » Dans une lettre à Prudente de Moraes, neto (Rio de Janeiro, 7 avril 1975), il écrit: « Je me suis réveillé lyrique aujourd'hui et, ce qui est pire, un peu littérateur. Tu en auras la preuve dans la petite *composition* surréaliste que je t'envoie. Supporte! » Mais après avoir cité ce passage, Maria Célia de M. Leonel commente brièvement: « La composition n'a pas été trouvée²⁴. » Et dans les Archives de Sérgio Buarque de Holanda, il n'y a pas non plus de trace imprimée ou manuscrite d'un essai d'écriture automatique qu'il aurait réalisé. Il nous est donc difficile de savoir à quel document Alexandre Eulálio a eu accès pour avancer une telle proposition.

Il nous paraît donc plus adéquat (surtout si on pose comme critère la publication à l'époque même de la composition) de considérer Prudente de Moraes, neto comme le seul auteur des premiers essais d'écriture automatique au Brésil – et très probablement aussi en langue portugaise²⁵. C'est lui-même qui – sans aucune mention de Sérgio Buarque de Holanda – les décrit ainsi:

Les premiers textes surréalistes au Brésil ont été les miens. J'ai appliqué la technique de l'écriture automatique. Un des textes a paru dans *A Noite*, dans le « Mês Modernista » réalisé fin 1925 début 1926, sur l'influence d'Oswald auprès de Geraldo Rocha qui hébergeait Tarsila. Quatre de mes contributions y ont été publiées, parmi lesquelles « Sinal de alarme », expérience d'écriture automatique, la première réellement surréaliste. Aníbal Machado n'a pas fait, comme on l'a dit, de texte surréaliste. Une autre contribution surréaliste est sortie dans *Verde*,

22. Alexandre Eulálio, « Antes de tudo escritor », dans *Livro involuntário*, *op. cit.*, p. 79.

23. Sérgio Buarque de Holanda, « Entrevista », dans Maria Célia de M. Leonel, *Estética: revista trimestral e modernismo*, *op. cit.*, p. 178.

24. *Ibid.*, p. 75, note 124. Cette lettre appartient à la collection de Prudente de Moraes, neto, actuellement conservée à l'Instituto Histórico e Geográfico de Rio de Janeiro.

25. Selon Luciana Stegagno Picchio, « au Portugal le surréalisme à la Breton ne connaîtra sa phase nationale qu'en 1947, dans la lutte anti-salazariste, et grâce à des artistes plasticiens comme Antonio Pedro et Mário Cesariny de Vasconcelos, à des poètes comme Alexandre O'Neill et à des théoriciens comme José Augusto França » (Luciana Stegagno Picchio, « Jorge de Lima et Murilo Mendes: les deux faces du surréalisme au Brésil », *op. cit.*, p.191).

résultat elle aussi de l'écriture automatique, qui suit naturellement et est, en fait, inconsciente. Il y a parfois une espèce d'affaiblissement de l'automatisme et de reprise du conscient qui sert d'appui. Ce fait doit être remarqué dans les deux textes²⁶.

Selon José Paulo Paes, ce témoignage est confirmé par Afrânio Coutinho qui, dans l'exposé « O surrealismo no Brasil », affirme « qu'on doit à Prudente de Moraes, neto les premiers essais, entre nous, d'écriture automatique directement influencée par le premier *Manifeste* de Breton »²⁷.

Si, à l'époque de leur publication, ces essais d'écriture automatique de Prudente de Moraes, neto avaient pour modèle premier et inévitable *Les Champs magnétiques* de Breton et Soupault, il faut remarquer – avant tout jugement esthétique comparatif – qu'ils demeurent ponctuels et isolés, et ne peuvent constituer un exemple consistant d'une méthode expérimentale (telle que celle proposée par Breton dans le premier *Manifeste*) ni un matériau suffisant pour un livre.

Selon Maria Célia de M. Leonel, « dans “Sinal de alarme” et “Aventura”, on peut relever une ligne narrative sous le chaos. Aux environs de la moitié des deux contes s'introduit le “je”, responsable d'une action qui déclenche des réactions²⁸ ». Mais, dans cette structure minimale, les connexions entre les épisodes sont abruptes et illogiques et le sens de l'ensemble est d'une appréhension difficile (ou difficilement appréciable à première lecture). Les scènes et les images, prises individuellement, semblent composées de combinaisons insolites entre le concret et l'abstrait ou de séries incongrues d'êtres et d'événements, ce qui – visant non pas à ce qui est représentable, mais à une invention souveraine dont le degré de fantaisie est illimité – crée l'effet poétique de cette *absurdité immédiate* dont parle Breton dans le premier *Manifeste*.

Il faudrait enfin mentionner ici le seul essai fictionnel achevé de Sérgio Buarque de Holanda: la nouvelle « A viagem a Nápoles » (*Revista Nova*, 15 décembre 1931), qu'il publia après un fructueux séjour en Allemagne, à un moment où Prudente de Moraes, neto avait déjà abandonné l'expérimentation poétique et était retourné aux modèles fictionnels réalistes du

26. Prudente de Moraes, neto, « Entrevista » (février 1976), dans Maria Célia de M. Leonel, *Estética: revista trimensal e modernismo*, op. cit., p. 186.

27. José Paulo Paes, « O surrealismo na literatura brasileira », op. cit., p. 104. La note 17 de cette page précise que cet exposé d'Afrânio Coutinho eut lieu lors du « XVII Congresso do Instituto Internacional de Literatura Íbero-americana em Filadélfia. EUA, 24-29 agosto 1975 » et qu'il est publié dans *O Processo de Descolonização Literária*, 1983, p. 131-142. Luciana Stegagno Picchio reconnaît également la priorité de Prudente de Moraes, neto, mais elle se méprend lorsqu'elle cite les deux poèmes en prose parus dans *A Noite* et *Verde* sous le nom de Prudente de Moraes, neto (et non sous le pseudonyme de Pedro Dantas) comme « un exercice collectif d'écriture automatique ». (Luciana Stegagno Picchio, *art. cit.*, p. 192).

28. Maria Célia de M. Leonel, *Estética: revista trimensal e modernismo*, op. cit., p. 79.

XIX^e siècle (cf. la nouvelle « Bazar Colosso », *Revista Nova*, 15 mars 1931, publiée sous le pseudonyme de Pedro Dantas). Même si Sérgio Lima n'hésite pas à citer cette nouvelle bizarre de Sérgio Buarque de Holanda au début de son article « Surrealismo no Brasil: mestiçagem e seqüestros »²⁹, la tendance quelque peu facile à la définir comme « surréaliste » (si on prend ce mot au sens strict) doit être remise en question. Car « A viagem a Nápoles » ne s'articule jamais comme écriture automatique, n'assume pas davantage la critique de la description et n'arrive même pas à rompre totalement avec le modèle d'une narration structurée par une trame séquentielle avec des personnages et une certaine vraisemblance (éclatée, pourtant, à la fin), façonnées ici par une prose limpide et précise (qui amènera Graciliano Ramos à l'inclure dans le panorama de la nouvelle brésilienne qu'il a organisé en 1944). Mais, d'un autre côté, il n'est aucunement fallacieux de rapprocher du surréalisme non seulement le climat ambigu de rêve d'une action qui se précipite de façon fébrile et imprévisible dans un cauchemar sans issue, mais aussi l'humour noir qui traverse le grotesque bouffon et désespérant dans lequel se noie de façon irrémédiable le personnage d'un écolier au seuil de l'adolescence³⁰. C'est comme si le fantastique quelque peu kafkaïen de cette nouvelle annonçait une lignée qui, dans la littérature brésilienne moderne, ne sera inaugurée que quelques années plus tard avec *O ex-mágico da Taberna Minhota* de Murilo Rubião.

Où sont les traces de cette soudaine disparition?

Après ces essais (ou expériences) de deux jeunes auteurs dont le bref centre de rayonnement fut la revue *Estética*, Sérgio Buarque de Holanda et Prudente de Moraes, neto ne revinrent pourtant jamais par la suite – chacun poursuivant désormais individuellement son propre chemin intellectuel – à la militance d'avant-garde et à l'expérimentation littéraire.

Pour Sérgio Buarque de Holanda, la délicate question qui se pose est la suivante: comment celui qui allait devenir le plus grand historien brésilien du XX^e siècle utilisa-t-il ses expériences de jeunesse dans son nouveau métier? On pourrait d'abord penser qu'un certain refus de la spécialisation – ou de ce que Sérgio Buarque appelle, dans un autre contexte, la

29. « Il y eut "A viagem a Nápoles", "lancé" pratiquement en même temps que *O Anjo* de Jorge de Lima » (Sérgio Lima, « Surrealismo no Brasil: mestiçagem e seqüestros », dans *Surrealismo e novo mundo*, *op. cit.*, p. 309).

30. Alexandre Eulálio l'évoque comme une « fascinante nouvelle à l'atmosphère onirique et à l'ambiance sinistre de cauchemar, moulée toutefois dans des tons humoristiques. [...] La minutieuse élaboration du discours, l'imprévisible de l'action hallucinante, le rythme absorbant du récit permet que les épisodes grotesques de l'écriture s'enchaînent de manière vertigineuse » (« Antes de tudo escritor », *op. cit.*, p. 181-182).

« frontière rigide entre l'art et la vie prosaïque et quotidienne³¹ » – se transposa dans une mobilité inquiète entre diverses disciplines des sciences humaines (incluant la philosophie, l'anthropologie, la théorie de l'histoire et de la littérature), qui lui permettra d'écrire de vrais classiques de l'historiographie brésilienne, tels *Raízes do Brasil*, *Visão do paraíso* et *Do Império à República*, et de pratiquer pendant longtemps, dans plusieurs journaux et toujours de manière informée, lucide et novatrice, la critique littéraire. On pourrait ensuite ajouter, comme le suggère Alexandre Eulálio, que c'est la dimension créatrice et poétique de l'écriture de ce grand historien et essayiste qui bénéficia de ses premières expériences proches du surréalisme³². Mais on ne peut nier non plus l'abandon définitif par lui de certains genres comme le canular ou la prose de fiction (ou celui d'une carrière « artistique » au sens restreint du mot) qui est implicite dans ce changement imprévu de direction de son activité intellectuelle.

Mais le cas de Prudente de Moraes, neto – dont la contribution « surréaliste » ponctuelle, en tant que pionnier de l'écriture automatique au Brésil, est peut-être plus décisive que celle de Sérgio Buarque de Holanda – doit à la fois nous mettre en garde contre la tentative trop hâtive de donner un sens (en dehors d'elles-mêmes) à ces expériences occasionnelles d'avant-garde qui se sont vite épuisées sans laisser d'œuvres très visibles, et nous amener à considérer en elle-même – dans ce qu'elle avait de particulier et d'imprévisible – cette brève entreprise moderniste brésilienne qui fut pionnière. Car, à la différence de Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes, neto n'a pas laissé d'œuvre (réunie en livre) et, après les années trente, ayant définitivement abandonné la poésie et la fiction, il s'est contenté d'écrire des comptes rendus ou des essais très sporadiques sur la littérature brésilienne³³. Son « grand-

31. Sérgio Buarque de Holanda, « Depois da "Semana" », dans *Tentativas de mitologia*, op. cit., p. 279.

32. « Il importe peu qu'en 1940 Sérgio ait considéré comme épuisée la fonction du mouvement surréaliste et qu'il ait insisté plus tard sur son refus des éléments irrationalistes (outre les mystiques) d'une certaine sociologie allemande dont l'influence ne l'a pas touché. L'expérience des mécanismes de motivation et de recherche de l'Inconscient a contribué de façon décisive au mûrissement de sa personnalité créatrice, même quand celle-ci agissait dans des champs apparemment étrangers à ce domaine » (Alexandre Eulálio, « Antes de tudo escritor », dans *Livro involuntário*, op. cit., p. 180.)

33. Dans l'interview donnée en février 1976 à Maria Célia de M. Leonel, Prudente de Moraes, neto dit: « J'ai abandonné la création littéraire à partir de [...] 1940, 1942. Après quoi, il m'est arrivé deux ou trois fois de céder à l'impulsion d'écrire de la poésie. Mais cela remonte déjà à six ou sept ans. J'ai écrit vingt poèmes; je ne sais pas s'ils sont tous publiés. » À propos de ses comptes rendus, il dit ensuite: « Je suis en train de refuser la pure littérature, la fiction; j'accepte des livres d'idées parce que j'ai la conviction que la littérature est en décadence, qu'elle est moribonde. Aujourd'hui le cinéma, la télévision, la musique exercent la fonction de la littérature, nous sommes au temps de l'oralité. » (Maria Célia de M. Leonel, *Estética: revista trimensal e modernismo*, op. cit., p.187-188.)

œuvre » – bizarrement très petit et dont l'apparente insignifiance doit être aujourd'hui réévaluée par l'historien de la littérature brésilienne – continue à être la revue *Estética* (et ses textes qui y sont publiés) ainsi que ses deux uniques essais d'écriture automatique, « Sinal de alarma » et « Aventura ».

Teodoro Rennó Assunção
Faculté de Lettres / UFMG (Brésil)