

PERFECTO E. CUADRADO

Interventions surréalistes au Portugal

Ces quelques mots de présentation du surréalisme portugais ne prétendent nullement écrire ou réécrire une histoire du « mouvement surréaliste » au Portugal. Ils le *voudraient* parce que, malheureusement et pour des raisons variées, le surréalisme portugais, ses acteurs, leurs interventions personnelles ou collectives et leurs œuvres sont restés *normalement* en dehors des « histoires » ou de « l'histoire » du surréalisme, c'est-à-dire des anthologies, études, catalogues (et expositions) consacrés à ce qu'on appelle « le surréalisme international ». D'où la nécessité de poursuivre obstinément ce travail de divulgation – au prix, parfois, d'une certaine simplification, qui est cependant compensée par l'urgence de la lutte contre d'autres formes de simplification, quand ce n'est pas contre un silence total dû à l'ignorance ou au sectarisme. Et pourtant, ils *ne le veulent pas*, parce que les termes d'« histoire », de « mouvement », de « portugais » (ou de « français » ou d'« international », etc.), lorsqu'ils sont appliqués au surréalisme, trahissent ou mutilent nécessairement son sens essentiel. Comme le disait Mário Cesariny: « C'est qu'il n'y a pas tant que ça à raconter, je corrige, ce qu'il y a à raconter n'entre pas, ou mal, dans un mouvement dont la structure se dresse, précisément, contre l'Histoire, et donc, dans ce sens, contre lui-même. (Ou du moins, on peut le croire.) »

Cependant, avant d'évoquer brièvement cette histoire que l'on situera entre les décennies quarante et soixante du XX^e siècle, il me faut dire quelques mots de certaines topiques critiques récurrentes, formulées de l'extérieur (et parfois de l'intérieur) du mouvement proprement dit, et visant à (dis)qualifier le surréalisme portugais. Il s'agit, d'une part, du déni que le surréalisme portugais ait voulu être un « mouvement d'avant-garde » et, d'autre part, d'une série d'accusations (« tardif » et « anachronique », « périphérique » et « sans importance », ou encore « familier », pour reprendre les mots de l'écrivain Almeida Faria) conduisant à affirmer l'existence d'un surréalisme portugais caractéristique ou spécifique, celui qu'on appelle « abjectionisme ».

Je voudrais préciser d'abord qu'à la différence des autres manifestations surréalistes dans certains courants culturels proches (le domaine espagnol par exemple), le surréalisme portugais s'est affirmé, structuré et développé comme un authentique *mouvement*, un *mouvement d'avant-garde* (avec toutes les caractéristiques et contradictions qui furent signalées dans la *Vanguardia* par des auteurs tels que Guillermo de Torres, Barthes, Sanguinetti ou Enzensberg) parmi d'autres, et que ses points de référence historiques les plus immédiats étaient, d'un côté, le surréalisme français et, de l'autre, le premier

avant-gardisme portugais (que l'on a appelé au Portugal le « premier modernisme », identifié avec la revue *Orpheu*) ou, plus précisément, de ce qui dans ce mouvement relevait plus spécifiquement de l'avant-garde, ainsi que quelques auteurs situés en marge des revues, des groupes ou des poétiques définis. Comme le voulait Poggioli dans sa définition de ce que serait un « mouvement » en art et en littérature, on trouve dans le surréalisme portugais : une *organisation* avec divers *groupes* et une ou plusieurs personnalités éminentes, des *chef(s)* ou *tête(s) visibles(s)*, une *doctrine* (plus ou moins systématique et élaborée, qui dérive souvent vers un dogmatisme traduit pratiquement en excommunications des « hétérodoxes » et intégrations successives de « néophytes »); et une « *intervention* » (théorique et pratique, directe et indirecte, sociale et esthétique) dont l'une des principales formules était la *production textuelle*.

Il faut rappeler ici quelques évidences historiques. Les relations des « surréalistes portugais » avec le surréalisme français¹ sont irrécusables : les premiers en ont pris le nom et la doctrine; ils se sont toujours déclarés des lecteurs enthousiastes et, de façon explicite et infatigable, des défenseurs / divulgateurs; tous ceux qui voulaient légitimer, organiser et mener le mouvement au Portugal ont à un moment ou à un autre parlé avec Breton; ils ont mené des recherches et appris avec les maîtres reconnus du surréalisme français; ils ont appris avec eux des techniques et des thèmes : l'objet surréaliste, les « cadavres-exquis » et d'autres jeux collectifs surréalistes; les diverses formes du collage picto-poétique, les inventaires, le concept de l'image que Breton avait (re)défini à partir des théories de Reverdy, ainsi que des thèmes et techniques dans lesquels se trouve, sous-jacente, une poétique partagée. Les maîtres du surréalisme français ne furent pas, cependant, les seuls à orienter les interventions, théories et pratiques poétiques et artistiques des surréalistes portugais, dont la filiation (partielle) peut servir de guide à cette fin d'un Manifeste signé par Cesariny en 1949 :

(Notre) position surréaliste découle :

des « Manifestes du Surréalisme », Édition du Sagittaire 1947;

des « Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou Non », même édition;

des déclarations du groupe en France en 1947 et 1948 : « Rupture inaugurale » et « À bas les Glapisseurs de Dieu »;

des communications du 6 mai 1948 au Jardin Universitaire des Beaux-Arts à Lisbonne;

d'une vie d'imagination;

d'un certain pouvoir de répulsion et d'obstination;

de la vie particulière et publique de chacun des signataires;

de l'œuvre collective de Sigmund Freud, Mário de Sá-Carneiro, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud, Héraclite, Hermès, Vladimir Ilitch, Novalis – la folie, la sagesse, la magie, la poésie;

1. Un développement resterait à écrire sur la chambre d'écho que la revue internationale *Phases*, proche du surréalisme bretonien et dirigée à Paris par Edouard Jaguer, a offerte à nombre d'artistes surréalistes portugais (note de la traductrice).

des hallucinations de Raul Brandão, Gomes Leal et Angelo de Lima;
de l'assassin de Fernando Pessoa: Ricardo Reis;
du facteur Cheval;
des picto-poèmes de Brauner, Matta, Hérold, Ernst, Duchamp, etc.

Au mot de Rimbaud « la vraie vie est absente », nous ajoutons l'axiome magique de la grande conspiration contre la permanence des choses, guillotine de l'amour sur l'infantilité des gestes de repos: « Dans le cercle de son action, tout verbe crée ce qu'il affirme. »

Par rapport au thème de « l'abjectionisme », considéré par nombre de critiques comme un mouvement « original » (un, voire *le* « surréalisme véritablement portugais »), je pense qu'il serait plus approprié de parler d'une synthèse entre la dénonciation du néoréalisme (un néoréalisme qui aurait montré sa face antihéroïque sans le vouloir ni le désirer), l'angoisse d'une interrogation presque existentialiste sur le sens et le pouvoir de la littérature et de l'art (ils ont lu Sartre, certes, mais aussi et avant lui *la* question de Hölderlin) et que nous pourrions le qualifier d'« exhibitionnisme misérabiliste » – une sorte de narcissisme négatif qu'on peut peut-être apprécier dans les écrits d'Henry Miller et qui pourrait nous conduire au point où le premier expressionnisme allemand s'est transformé en vacarme, un certain dadaïsme, voire une version déformée du *esperpento*² espagnol.

On a toujours tenté d'expliquer la particularité du surréalisme portugais, sa supposée « spécificité », dans la perspective d'une déroute de l'Art face à la Vie, du Désir face à la Réalité. Et il ne manque pas d'arguments susceptibles d'expliquer la singularité de l'aventure surréaliste au Portugal si on la confronte au terrible contexte historique où elle apparaît (le Portugal des années cinquante, en proie au fascisme), auxquels s'ajoutent quelques difficultés spécifiques à la poétique surréaliste. Ainsi, la méfiance quant à la capacité de la parole poétique (que l'on doit comprendre comme « poésie en tant que création ») à devenir un outil pour la transformation de la réalité ou, pour reprendre les termes de Cesariny, sa « réhabilitation » (mais non sa création), et même un instrument de communication (et non de connaissance) de cette réalité, présente son expression exacte dans le poème bien connu de Mário Cesariny « You are welcome to Elsinore »:

Entre nous et les mots il y a du métal en fusion
entre nous et les mots il y a des hélices qui tournent
et peuvent nous donner la mort nous violer tirer
du plus profond de nous le plus utile des secrets
entre nous et les mots il y a des profils ardents
des espaces pleins de personnages tournés
vers de hautes fleurs vénéneuses
il y a des escaliers et des enfants assis
attendant leur temps et leur précipice

2. Absurde, chose extravagante et ridicule.

Au fond des corridors
il y a des mots de vie il y a des mots de mort
il y a des mots immenses qui nous attendent
et d'autres, fragiles, qui ont cessé d'attendre
il y a des mots brûlants comme des navires
et il y a des mots hommes, des mots qui gardent
leur secret et leur position

Entre nous et les mots, comme une scie,
les mains et les murailles d'Elseneur

Et il y a des mots sombres des mots gémissements
des mots qui nous montent illisibles à la bouche
des mots diamants des mots jamais écrits
des mots impossibles à écrire
parce que nous n'avons pas de cordes de violon
ni tout le sang du monde ni toute l'étreinte de l'air

Entre nous et les mots, les emmurés
entre nous et les mots, notre devoir de parler³

Quant au temps et à l'espace vital de la misère qui, au Portugal, a recouvert de ténèbres l'expérience de la liberté, de l'amour et de la poésie qui orientaient les surréalistes, on trouve des références à Hamlet avec l'«Elsinor» de Cesariny ou le Danemark d'Alexandre O'Neill⁴, dans «Un adieu portugais» (dont il sera question plus loin) également d'O'Neill, et dans la «Ville de Palagüin» de Carlos Eurico da Costa:

Dans la ville de Palagüin
la monnaie en cours était des yeux d'enfants.
Il y avait un bordel dans chaque rue
et une foule de prostituées
qui fréquentaient en groupe les maisons de thé.
Il y avait des drames et des histoires
Qui commençaient par: il était une fois...

.....

Cela dit, sans oublier les noms et les œuvres des *précurseurs* que la critique reconnaît peu à peu dans l'histoire immédiate de la modernité portugaise (Nicolau Tolentino, Gomes de Amorim, Gomes Leal, Cesário Verde, Teixeira de Pascoaes, Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro, Raúl Brandão, Raúl Leal, Mário Saa, Edmundo de Bettencourt, Adolfo Casais Monteiro, Vitorino Nemésio... et, en peinture, les œuvres de Júlio et Vieira da Silva ou, d'une façon plus proche et plus directe, l'activité et la production d'António Pedro), on pourrait proposer une sorte de chronologie des activités organisées c'est-à-dire des «interventions» des surréalistes portugais:

3. Mário Cesariny, «You are welcome to Elsinore», dans *Le Labyrinthe du chant*, traduction d'Isabel Meyrelles et de l'auteur, Éditions l'Escampette, 1994.

4. Alexandre O'Neill, *No Reino da Dinamarca*, Lisboa, Guimarães editores, 1958.

Histoire (brève) du mouvement surréaliste portugais

Les réunions du café Herminius

En 1942 un groupe d'élèves de l'École des arts décoratifs António Arroio se rencontrent au café Herminius, sis avenue Almirante Reis à Lisbonne. Ce groupe est constitué par Vespeira, Pedro Oom, Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny, Fernando de Azevedo, António Domingues, José Leonel Rodrigues, Fernando José Francisco et Júlio Pomar. Entre 1943 et 1944, le groupe pratique des activités ludico-créatives – c'est ce que certains ont désigné comme la « phase dadaïste » du surréalisme portugais.

En 1944, la plupart des habitués des séances au café Herminius adhèrent au néoréalisme. De nouvelles rencontres se produisent: Pedro Oom entre en contact avec António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira et Fernando Alves dos Santos – et comme les lieux de ces rencontres sont un élément symbolique, il faut préciser que c'est au café Lisboa Moderno –, tandis qu'au café Cubana, on fait la connaissance de Mário Cesariny et d'Alexandre O'Neill. Le noyau fondamental des acteurs du surréalisme portugais est donc formé à la fin de 1944.

Dès 1945, commencent les divergences entre le groupe des « proto-surréalistes » et la plupart des membres du néoréalisme. En 1946, la rupture sera définitive, symbolisée par Cesariny dans son exercice de « simplification » de la poésie de Alvaro de Campos (l'un des hétéronymes de Pessoa), qui deviendra la démonstration de « l'impossibilité de réhabiliter » (artistiquement) le quotidien réel et le témoignage de l'abandon de cet effort inutile de réhabilitation (c'est-à-dire l'effort dans lesquels étaient engagés les néoréalistes portugais).

Le Groupe Surréaliste de Lisbonne

C'est en 1957, à la pâtisserie Mexicana, qu'est constitué le Groupe Surréaliste de Lisbonne (GSL): António Pedro, Cândido da Costa Pinto, Vespeira, Azevedo, O'Neill, António Domingues et José Augusto França, rejoints par Mário Cesariny, participent aux réunions préparatoires. La première exclusion survient aussitôt: Cândido da Costa Pinto, envoyé depuis Paris par Breton pour organiser le groupe, est accusé d'avoir participé à une exposition du SNI⁵. L'année suivante, le GSL réalise ses premières actions de divulgation et d'affirmation: du 19 au 31 janvier 1948, au n° 45 de la Travessa da Trindade, a lieu la première exposition du Groupe avec cinquante-huit pièces de sept artistes: Alexandre O'Neill, Dacosta, A. Pedro, Azevedo, Moniz Pereira, J. A. França et Vespeira; et le 4 août, ses membres collaborent conjointement à un « Hommage à Gomes Leal » dans le journal *Diário de Lisboa*. Par ailleurs, ils produisent un document collectif de moindre envergure, dirigé contre le grand critique João

5. Société Nationale d'Information, appartenant à l'État fasciste (note de la traductrice).

Gaspar Simões, membre de la revue *Presença*, et ils publient quatre *Cahiers surréalistes*: le *Catalogue* de l'exposition, *Proto-poème de la montagne d'Arga* d'António Pedro, *L'Ampoule miraculeuse* (nouvelle en images) d'Alexandre O'Neill, *Le Bilan des activités surréalistes*, de José Augusto França – auxquels, en 1950, s'ajoute *La Raison ardente* de Nora Mitrani (texte de sa conférence surréaliste française, traduit par Alexandre O'Neill).

Le groupe dissident (Les Surréalistes)

Par une lettre adressée à António Pedro, en date du 29 septembre 1948, Mário Cesariny déclare ne pas croire que le GSL soit un « groupe » ni « même qu'il soit surréaliste » et rompt avec le Groupe surréaliste de Lisbonne. Il rassemble autour de lui ceux qu'on appellera les « dissidents »: António Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria, Risques Pereira, Carlos Eurico da Costa, Pedro Oom, Cruzeiro Seixas et António José Francisco, pour former un nouveau groupe, « les Surréalistes ». La même année, à l'invitation du JUBA (Jardin Universitaire des Beaux-Arts), ils réalisent une « intervention » qui provoque un grand scandale parmi le public, tandis que le GSL, également invité, refuse de participer à l'événement.

Du 18 juin au 2 juillet 1949, a lieu la première « Exposition des surréalistes » dans l'ancienne salle de projection de la Pathé-Baby, rue Augusto Rosa. Y participent douze exposants: Risques Pereira, Cesariny, Oom, F. J. Francisco, António Maria Lisboa, Leiria, Alves dos Santos, Eurico da Costa, Cruzeiro Seixas, Artur da Silva, A. P. Tomaz et Carlos Calvet. La deuxième exposition est présentée dans la librairie A Bibliófila, rue da Misericórdia, du 1^{er} au 10 juin 1950. Les exposants ne sont plus que six: Leiria, Cesariny, J. A. da Silva, Cruzeiro Seixas, F. J. Francisco et Risques Pereira – avec la collaboration hors catalogue de O'Neill et Oom.

En 1951 se produit la rupture avec Alexandre O'Neill, qui insulte ses ex-compagnons dans le prologue de son livre *Temps de fantômes* – auquel le groupe riposte par un manifeste, *Du chapitre de la probité*. La même année, Cruzeiro Seixas s'embarque comme marin et s'établit ensuite en Angola. En 1952, Mário Henrique Leiria abandonne le surréalisme et António Maria Lisboa meurt en 1953.

Aux acteurs de cette période, il faut ajouter des débutants comme Eurico Gonçalves ou Isabel Meyrelles qui se reconnaîtront et seront reconnus ensuite comme d'importantes figures du surréalisme, sans pour autant avoir appartenu à l'un ou l'autre groupe.

Le groupe du café Gélo, et après

Entre 1956 et 1959, un nouveau regroupement, composé d'anciens habitués du café Royal et de quelques nouveaux arrivants, se forme au café

Gelo. On peut y rencontrer Luiz Pacheco, Mário Cesariny, António José Forte, João Rodrigues, Manuel de Lima, João Vieira, Manuel de Castro, José Sebag, Herberto Helder et Helder de Macedo. Voici comment António José Forte évoque ce groupe dont la dernière manifestation collective fut, en 1970, la publication de *O Griffão*:

Cent poèmes, plus ou moins, dont les auteurs étaient, entre autres, Mário Cesariny, Ernesto Sampaio, Herberto Helder, Manuel de Castro, une collection, « L'Anthologie en 1958 » – dirigée par Cesariny –, et trois numéros de la revue *Pyramide*, dirigée par Carlos Louro et Máximo Lisboa, ce fut tout, ou presque tout quant à la parole écrite. Plus tard, dans l'« Intervention surréaliste », « Surréalisme / abjectionisme », « L'Anthologie du Cadavre-Exquis », des initiatives du poète Mário Cesariny, plusieurs habitués de l'« acte ardent » du café Gelo parurent épisodiquement. Enfin, en 1970, l'anthologie *Griffão* réunit pour la première et dernière fois le noyau de ceux qui avaient appartenu au groupe.

[...] Du côté des arts plastiques, signalons le passage de ceux qui « rendirent visite » au Gelo plus ou moins longtemps: Manuel d'Assumpção, Gonçalo Duarte, José Escada, António Areal, João Vieira, Benjamin Marques, etc. Et aussi João Rodrigues, personnalité fascinante et truculente, dessinateur, humoriste (sans h), symbole de ce qui restera du groupe – notre suicidé de la société portugaise de la décennie des années soixante⁶.

À cette période ou dans les années qui suivent, d'autres auteurs, importants pour l'histoire du surréalisme portugais, tels Alfredo Margarido, Ernesto Sampaio ou, depuis Paris cette fois, Isabel Meyrelles exposent ou publient quelques œuvres majeures.

Quelques-uns viendront encore ensuite se singulariser sur la trace de la poétique (et de la morale) surréaliste – que ce soit dans le domaine de la poésie, avec Luiza Neto Jorge, ou dans celui des arts plastiques, avec Mário Botas ou Raúl Perez. Mais, à partir de la décennie des années cinquante, en ce qui concerne le surréalisme portugais, on ne peut plus parler de *mouvement*. Reste l'activité individuelle de ceux qui demeurent ou sont demeurés jusqu'à la mort fidèles à une *éthique* et à une *poétique* essentiellement surréalistes, se situant dans l'espace marginal des *maudits*. Autrement dit, l'empreinte de l'irruption fugace du *mouvement* visible, surtout dans ce qui a toujours semblé instrumental et secondaire aux surréalistes: la superficie du discours – un nombre déterminé d'images ou même un vrai arsenal d'images répétées; l'ironie, le sarcasme et la fleur reverdie du persiflage (transformations radicales opérées par l'humour noir ou objectif); quelques techniques, encore efficaces, comme le discours automatique ou semi-automatique, le collage linguistique ou picto-poétique, certaines formes d'expérimentation (phonétique, sémantique, etc.) recueillies par le surréalisme d'une certaine *tradition* où il a toujours aimé être reconnu...

6. António José Forte, « Breve noticia, breve elogio do Café Gelo », *Jornal de Letras*, 1986; repris dans *Uma faca nos dentes*, Lisboa, Parceiria A. M. Pereira, 2003.

Expressions du surréalisme portugais

Compte tenu de l'évidente interaction de différents langages artistiques, présents dans nombre de *textes* surréalistes, et surtout de la transgression délibérée des frontières traditionnelles entre les divers genres littéraires et artistiques consacrés, il est difficile de tenter de systématiser et de caractériser de manière adéquate la « poétique » ou « la poésie surréaliste ». En revanche, l'existence de cette « poétique » ou de cette « poésie » est repérable dans quelques-uns des procédés, capitaux ou plus fréquents, employés par les surréalistes portugais, tels que: l'automatisme, spécialement dans les textes poétiques et dans une peinture qui a abandonné assez tôt le chemin de la figuration (le cas de Mário Cesariny, par exemple) pour s'orienter vers le territoire de l'abstraction et au-delà, vers d'autres espaces comme le calligraphique, influencé par la philosophie zen (Eurico). Mais aussi: le collage, dans ses divers degrés d'alliance entre la réalité « artistique » du tableau et la matérialité fragmentaire de la « réalité réelle » que le tableau incorpore, ainsi qu'entre le texte littéraire et l'expression plastique – de la recreation surréaliste de l'*ars poetica* de Tzara, jusqu'au collage picto-poétique de Victor Brauner (utilisé surtout par Cesariny) ou le type de collage narratif popularisé par Max Ernst et assimilé avec des variantes innovatrices par Alexandre O'Neill, Mário Henrique Leiria ou Carlos Eurico da Costa.

Parmi les artistes portugais, la marque caractéristique de l'avant-garde, qui consiste à diversifier sa créativité au moyen de divers langages artistiques, est fréquente et offre des exemples magnifiques. Ainsi, la majorité d'entre eux combine la poésie verbale avec la sculpture (Isabel Meyrelles), la photographie (Fernando Lemos) ou la peinture (Cesariny, M. H. Leiria, Cruzeiro Seixas, Vespeira, António Pedro, Risques Pereira...), tandis que d'autres (Carlos Calvet notamment) abordent d'autres arts comme le cinéma.

En poésie, on peut constater que l'inventaire est l'un des procédés préférés des surréalistes portugais. Il est même fondamental dans toute la poétique de O'Neill et de Cesariny qui, rappelons-le, s'est longtemps intéressé à explorer le possible ou l'impossible « réhabilitation du quotidien réel ». À propos de techniques ou de procédés, signalons encore, au-delà des collages, les « occultations » (Fernando de Azevedo) et, au-delà de la peinture elle-même, la réalité poétique des objets – particulièrement remarquable dans l'activité de Cruzeiro Seixas.

Enfin, les « jeux » collectifs eurent la faveur des surréalistes portugais et tout particulièrement le « cadavre exquis » – même s'ils adhèrent avec enthousiasme à d'autres expériences ludico-poétiques comme les manipulations sur les « quatrains » (Alexandre O'Neill et Cesariny surtout). Il y eut des cadavres exquis plastiques, de grand format parfois et avec une participation multiple, mais voici un exemple de cadavre exquis littéraire:

- Qu'est-ce que le supplice de Tantale?
- C'est une lumière très intime qui réchauffe la nuit.
- Qu'est-ce que le suicide?
- C'est descendre doucement avec la lenteur de celui qui monte.
- Qu'est-ce que l'amour?
- C'est une rue paisible où l'on n'a passé qu'une fois [...] ⁷.

D'autres procédés, et d'autres expérimentations eurent lieu. La réduction du projet de révolution totale, proposée et chérie par les surréalistes, les conduisit à une « révolte » individuelle qui rencontra elle aussi des difficultés insurmontables pour aller au-delà des limites du discours et qui se traduisit finalement par un travail concentré et rigoureux mené par chacun sur son propre matériel linguistique, c'est-à-dire par l'élaboration d'un outil capable de conjurer la réalité hostile, d'invoquer en même temps l'apparition (impossible?) de la surréalité et, au moins, d'entretenir l'oisiveté du poète, c'est-à-dire de le distraire de ses nombreuses frustrations et de lui permettre d'accomplir une subtile vengeance contre cette réalité qui l'avait condamné à tant « d'efforts inutiles ». La subversion *depuis* le texte finirait ainsi dans une subversion *du* texte lui-même, comparable à celle réalisée trente ans auparavant par les poètes d'*Orpheu* – en tant de choses précurseurs des surréalistes – et qui, des années plus tard, inspirerait les auteurs de la poésie expérimentale. Dans ce travail de subversion, les surréalistes portugais s'engagèrent non seulement par des exercices multiples et variés de manipulation (phonétique, morphosyntaxe, sémantique) « des vieilles paroles usées par la tribu », mais, de manière parallèle et complémentaire, ils récupérèrent la tradition structurelle, stylistique et thématique de la poésie médiévale galaico-portugaise, d'une bonne part de la poésie baroque et néoclassique (en ce qui concerne celle-ci, de sa part érotique et satyrique) ainsi que de la « sagesse lyrique » populaire, si riche en double sens, en jeux linguistiques, en humour et bien sûr en érotisme.

Frustration essentielle et succès relatif, le surréalisme portugais nous montre ses deux visages dans l'exemplaire « Un adieu portugais » d'Alexandre O'Neill, un poème d'amour (un amour adolescent brisé, « l'amour fou » impossible) qui est aussi le poème élégiaque d'un adieu au surréalisme – ou le constat de sa réelle impossibilité dans le Portugal des années cinquante:

Dans tes yeux hautement dangereux
résiste encore l'amour très vigoureux
la lumière de tes épaules pures l'ombre
d'une angoisse déjà décantée

Non tu ne pouvais pas rester avec moi attachée
au cercle où je pourris

7. Un « cadavre exquis orthodoxe », par João Rodrigues et Mário Cesariny, publié dans *Antologia Surrealista do Cadaver-Exquisito*, Lisboa, Guimarães editores, 1958.

nous pourrissions
à cette patte ensanglantée qui titube
médite presque
et avance en mugissant dans le tunnel
d'une douleur ancienne⁸

Mais un adieu définitif est en même temps principe et fin, la création d'un vide qui appelle un nouveau contenu. Après que l'appel à la surréalité par la parole (orientée surtout par le chemin du langage plastique et, à cet égard, l'œuvre de Cruzeiro Seixas est exceptionnelle) eut été abandonnée par l'autre (Cesariny qui, tout en renonçant à la poésie, poursuivit la peinture), la vie continuait pour tous – insistante, concrète, quotidienne, réelle. Ils étaient installés par la force dans l'abjection et dans un exercice de survivance résistante qui s'appliquerait parfois – le cas d'Alexandre O'Neill est le plus évident – au démontage minutieux du mécanisme compliqué de ce Moloch qui avait exigé d'eux, insatiablement, l'immolation rituelle du désir, de l'amour et de la poésie – des mythes, des croyances, des symboles, des types, des coutumes, des géographies, et le langage qui les crée, les soutient les impose et les perpétue. Un projet de survivance auxquels répondraient ceux qui se souvenaient de la phrase de Breton: « Mais il s'agissait de pouvoir recommencer à aimer, non plus seulement de continuer à vivre. »

Perfecto E. Cuadrado
traduction et adaptation *Isabel Meyrelles*

8. Alexandre O'Neill, *Tempo de fantasmas*, Lisboa, Caderno de poesia, 1951, repris dans *L'Anthologie: 21 poètes pour un XX^e siècle portugais*, traduction Violante Picon, Édition l'Escampette, 1994.