HAL open science

Une révision de la poésie moderne portugaise

Marc Gruas, Fernando Guimarães

To cite this version:

Marc Gruas, Fernando Guimarães. Une révision de la poésie moderne portugaise. 1998. hal-01969581

HAL Id: hal-01969581

https://hal.science/hal-01969581

Submitted on 10 Feb 2024

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.

REVISION
DE LA POESIE MODERNE PORTUGAISE

fernando guimarães

DES ANNÉES 10 AUX ANNÉES 60

QUELQUES ANTHOLOGIES DE POÉSIE PORTUGAISE TRADUITE EN FRANÇAIS: *La poésie ibérique de combat* (Honfleur, Pierre Jean Oswald, 1966); «Poètes portugais» (*Esprit*, nouvelle série, n.° 7-8 (362), Paris, jui.-août 1967); *Anthologie de la poésie portugaise du XII au XX siècle* (Paris, Gallimard, 1971); «Poètes portugais» (*Action poétique*, n.° 58, Paris 1974); «Nouveaux poètes portugais» (*Action poétique*, n.° 119, Paris, printemps 1990); *Poésies portugaises* (*Cahiers de Pandora*, n.° 14, Neuilly, 1987); *Anthologie de la poésie contemporaine portugaise, 1960-1990* (série européenne des *Cahiers de Louvain*, n.° 111, Leuven, Leuvense Schnijversktie, 1991); «Poètes portugais» (*Le Journal des poètes*, n.° 7, Bruxelles, Maison internationale de la poésie, 1991); *Vingt et un poètes pour un vingtième siècle portugais* (Bordeaux, L'Escampette, 1994).

TRADUCTIONS FRANÇAISES DE QUELQUES AUTEURS ÉTUDIÉS DANS CET ARTICLE: Poésie: Manuel Alegre, *Lusiade exilé*, trad. de Manuel et Anne Perrier (Seghers); Mário Cesariny de Vasconcelos, *Labyrinthe du chant*, trad. de Iabel Meyrelles (L'Escampette); Fernando Echevarría, *Figures*, trad. collective (Royaumont); Pedro Tamen, *Delphos, opus 12 et Autres poèmes*, trad. collective (Royaumont). Prose: Fernanda Botelho, *Cette nuit j'ai rêvé de Breughel*, trad. de Claude Barousse (Actes Sud); Maria Teresa Horta, *Ana*, trad. de Marguerite Wünscher (Des Femmes); Carlos de Oliveira, *Petits bourgeois*; *Une Abeille dans la pluie*, trad. de Adrien Roig (José Corti); António Pedro, *A peine un récit*, trad. Laurence Parry (Cent pages/Fondation Calouste Gulbenkian).

FERNANDO GUIMARÃES (n. 1928): Poète, essayiste et traducteur de poésie. Il appartient à une lignée de poètes pour qui la dimension critique est inséparable de la dimension créatrice. C'est ainsi qu'on lui doit quelques-uns des essais d'ensemble les plus pénétrants sur la poésie portugaise, de la génération moderniste aux nouvelles générations de poètes, passant par le néo-réalisme, dont il est l'un des principaux connaisseurs.

TRADUCTIONS: Poésie: *Comment labourer la terre*, trad. collective (Royaumont).

DES ANNÉES 10 AUX ANNÉES 60

SOMMES-NOUS suffisamment conscients de notre époque pour comprendre les jours et les travaux qui l'ont engendrée, surtout si nous cherchons à parvenir à cette compréhension à travers les méandres du langage qui la parcourt et dont l'éclat se divise et se multiplie en d'innombrables sens, jusqu'à se concentrer dans le mot nécessaire que nous offre la poésie? La nécessité même de ce mot a sans doute une histoire et elle ne peut être envisagée extrinsèquement à un axe de développement qu'il nous arrive toutefois souvent de confondre avec de fausses pistes. Une révision de la poésie moderne portugaise ne peut se soustraire à ce type de dangers, et, tout particulièrement à celui résultant de la confusion entre la poésie elle-même et la présence vigilante d'une conscience qui s'affirmerait comme un lieu absolu, doté de visions multiples et justes, quand elle ne consiste en fait qu'en un recul — marquant l'équilibre de cette conscience relativement à tout ce qui peut la nier, y compris le langage lui-même — afin que l'*histoire* de la poésie ne se réduise pas finalement à un coup d'œil plus approfondi sur l'absence à laquelle nous réduirions également la réalité surveillée du poétique.

C'est pour cette raison que l'on souhaite que cette *révision* se fasse non en deçà, mais à l'intérieur même du compromis qui existe entre les deux termes correspondant à ce qu'il y a de plus épuré et de plus extrême dans le langage et dans notre présence humaine, car ce compromis est inévitable. Ainsi, au lieu de situer la poésie moderne portugaise nous situerons ou tenterons de nous situer face à ce qu'il y a de *moderne* dans ce langage.

Pourquoi certains poètes, certains artistes ont-ils été appelés *modernistes*? Dans notre histoire littéraire, le Modernisme se situe autour de la publication, en 1915, de la revue *Orpheu* (*Orphée*). Sans aucun doute la parution de cette revue a-t-elle un caractère polémique en ce sens qu'elle exprime le désaccord à l'égard d'une totalité de formes qui s'enracinent dans une tradition qui croyait presque représenter l'essence même de l'expression littéraire.

Néanmoins, cette tradition n'était rien de plus que l'horizon d'une écriture vers laquelle les ombres de plus en plus informes héritées du Romantisme, du Réalisme ou du Parnasse convergeraient, sans que soit pris en compte leur caractère éphémère.

Ses représentants les plus illustres, qui trouvèrent dans la figure de João de Deus un parfait archétype, allaient de Joaquim de Araújo, Fernando Caldeira, António Fogaça, João Saraiva ou Fausto Guedes Teixeira jusqu'aux poètes du mouvement du Saudosisme. Cependant, chez certains de ceux-ci, il était déjà possible de deviner les pouvoirs négatifs qui allaient remettre en cause une telle écriture. En effet, la fracture à l'origine de cette remise en cause s'est exprimée sous la forme la plus radicale possible, en ce sens qu'elle traduit la conquête d'une négativité. Cette dernière résulte de la présence d'un style plus

proche de la structure même du langage que de ce qu'il pouvait exprimer en s'actualisant consciemment dans l'œuvre elle-même. Et cette négativité va peser sur ce que cette écriture n'était pas.

La grande lacune de l'écriture traditionnelle dérivait en effet de l'idée que le style consistait dans le pouvoir, en se rendant lui-même invisible, de garantir la visibilité d'un tracé subjectif qui se métamorphosait dans les dimensions du poète entrevu en tant que personne: le style c'est l'homme. Ce dernier serait une espèce de trompe l'œil par rapport au premier.

Le texte littéraire n'était pas considéré comme un objet linguistique, il se limitait à être le support presque absent, le miroir ambigu où les préoccupations, les sentiments ou les émotions de l'auteur allaient à la rencontre de celles du lecteur. Mais le moi de l'artiste peut aussi être un centre de dépersonnalisation. Fernando Pessoa l'a clairement exprimé lorsque notamment dans les poèmes «Autopsicografia» («Autopsychographie») et «Isso» («Ceci»), il nous parle, d'une façon qui a pu être considérée comme paradoxale, de la *feinte* comme notion fondamentale de la poésie:

On dit que je feins, ou mens,
Tout ce que j'écris. C'est faux.
Tout simplement je sens
Avec l'imagination.
Je ne me sers pas du cœur.

L'imagination ou la pensée qui l'exprime font que l'écriture s'avère aussi distante de chacun de nous que si elle était celle d'un autre, et le style ne définira plus l'homme lui-même, mais l'autre. Trouver ce langage de personne, ses virtualités inconscientes, tel fut l'objectif poursuivi, avant même les poètes de la revue *Orpheu*, par quelques poètes liés au Symbolisme, qui se lancèrent dans l'aventure d'une thématique ou de constructions verbales qu'il ne nous était plus permis de lire comme nous y avait préparés la tradition. En effet, la poésie moderniste doit être envisagée et appréciée à partir de notre Symbolisme, y compris à partir du mouvement «néphélibate» si décrié d'Eugénio de Castro, António de Oliveira Soares, Júlio Brandão ou Henrique de Vasconcelos. S'il fut ainsi décrié, en fait, c'est que, comme on le sait, il n'a été envisagé qu'en fonction des œuvres de ces poètes, comme si celles-ci pouvaient exister en dehors du discours littéraire qu'elles nous proposent.

Un tel ancrage d'intentions stylistiques dans le langage de chaque poème fait que le sens de ce langage ne peut être dissocié d'une nouvelle structure qui vient le définir. C'est pour cette raison que la poésie est inséparable de la *façon* dont elle s'exprime et des *modèles* par lesquels elle choisit de s'exprimer.

Toutefois, ce double emprisonnement a provoqué la réaction implicite des poètes qui s'affirmèrent entre les années 20 et 40, alors que dans le même temps les principaux modernistes disparaissaient ou cessaient de publier de nouvelles œuvres. Il s'agit des poètes qui apparurent autour de la revue *Presença* et de ceux qui, à partir du *Novo Cancioneiro* (*Nouveau chansonnier*), frayèrent le chemin au mouvement néo-réaliste.

Les présencistes révèlent une certaine méfiance à l'égard de la tentative du *moi* créateur de s'effacer au point de cesser d'être le centre où s'accomplit une totalisation de sens qui, à son tour, correspondrait à la «richesse humaine, vitale, du sujet». Il est juste de placer en tête de ce groupe de créateurs José Régio du fait que c'est lui qui, en poésie, et aux côtés de João Gaspar Simões auteur d'une œuvre de nature critique ou de portée esthétique, incarne le mieux de nombreuses certitudes, préoccupations ou craintes de cette génération. La défense d'une *authenticité* — qui intervient, en même temps, comme appel et comme idéal toujours légitimé par les convictions esthétiques des auteurs de la génération de la revue *Presença* — ne pouvait manquer de contrecarrer sourdement *l'abolition de l'existence dogmatique de la personnalité* que Fernando Pessoa dans *Ultimatum* proposait en 1917, par la voix d'Álvaro de Campos.

Dans le domaine artistique, Pessoa préconisait l'«abolition totale du concept selon lequel chaque individu a le droit ou le devoir d'exprimer ce qu'il sent» de sorte que «aucun artiste ne pourra avoir une seule personnalité». Se dissoudre en plusieurs personnalités c'est affirmer justement que la conscience est déjà un compromis avec l'autre. Ainsi cette conscience ne sera-t-elle plus un centre où le langage trouve reflété l'éclat de son sens total et absolu. Au lieu d'être le réceptacle où se clôt une possibilité communicative qui lierait l'émotion de l'auteur à celle du lecteur partagée par tous deux, le langage poétique se limitait à créer des objets expressifs existant hors de ce courant émotionnel réunissant deux sensibilités; car ces objets expressifs exigent de nombreuses médiations qu'il est à notre portée d'appréhender exclusivemment du point de vue stylistique à l'intérieur d'un champ qui contribue, à son tour, à la totalisation que ce langage d'un langage rend possible.

Néanmoins, la ligne, la fracture qui sépare ces deux langages a commencé à être pressentie. Certains poètes publiant leurs œuvres entre les années 20 et 40 n'ont pas manqué de recourir aux possibilités médiatrices ouvertes par l'utilisation d'une *rhétorique* qui, bien que condamnée par les collaborateurs les plus fidèles de la revue, se traduirait par le recours à un langage symbolique, à la métaphore et à l'image — exploitées dans toute sa richesse expressive par Vitorino Nemésio et d'une façon si linéaire et discrète par Cabral do Nascimento, Carlos Queiroz et Alberto de Serpa dans son livre *Fonte* (*Source*) —, par le recours à une ironie qui vient compromettre non seulement les fondements

mêmes de la subjectivité comme on peut le voir chez António de Sousa — et par l'exploitation — faite par Mário Saa — «d'une voix absolue non liée à l'idée» qui semble nous conduire vers des labyrinthes à l'intérieur desquels il semblerait que notre poésie surréaliste des années 50 souvent s'est perdue.

Les poètes néo-réalistes qui, dans les années 40, apparaissent autour du *Novo Cancioneiro* ne vivront pas les relations entre le langage et la conscience à partir de données expressives très différentes de celles de *Presença*, même si ils ont proposé de nouveaux foyers de dramatisation. Au lieu d'une connaissance psychologique de soi approfondie ou de la recherche d'une authenticité, on cherchera alors à polariser la poésie sur la dénonciation d'une aliénation historique de l'homme, sur la révolte ou sur le remords, une conscience sociale de culpabilité très particulière. Cette polarisation sur le remords est présente chez un poète d'une génération antérieure à celle des néo-réalistes, mais dont l'œuvre ne sera publiée globalement qu'à partir de 1948, José Gomes Ferreira.

En cherchant à trouver dans les espoirs concrets de l'homme une façon de dépasser les perspectives historiques qui seraient, selon un point de vue véritablement tutélaire, celles de sa classe, ceux qui ont lutté pour une poésie engagée ont montré être encore plus proches de l'attitude romantique à travers laquelle s'affirmait une incompatibilité entre la réalité et le poète.

L'idée de transformer le monde — question aussi présente que mal comprise dans *Thèses sur Feuerbach* — vivait presque exclusivemment des fruits que l'on pouvait encore récolter d'une poésie plus ou moins apologétique et, surtout, intéressée à mettre l'accent sur un sentimentalisme qui allait de l'appel dramatique à une responsabilité sociale jusqu'à la peinture «des souffrances et des besoins des classes laborieuses» que les bonnes consciences avaient déjà salué et que Marx a su avec tant de pertinence dénoncer au bon moment. L'équivoque provenait de ce que l'on était encore prisonnier d'idéaux comme ceux auxquels certains de nos poètes du XIXe siècle n'avaient pas renoncé quand ils invoquaient la Vérité et la Justice avec un ton qui se rapprochait de celui avec lequel on célébrait alors une nouvelle cité du soleil.

Au-delà d'une véritable vision de l'histoire, en ignorant le sens même de la violence qui pourrait la lancer vers un futur réel, cette poésie se solidifiait dans un contenu incapable apparemment de se transformer en symbole.

Le monde intérieur, si largement exploité par les membres de la revue *Presença* ou les reflets de la société que les néo-réalistes cherchent à transformer en conscience de la Révolution elle-même ne pourraient gagner une évidence et une rigueur expressive que par la traduction des signes qui, sans être l'étoile qui nous guide vers une idéologie ou qui illumine le chemin de la sincérité, viennent les constituer en une réalité expressive, laquelle s'inves-

tit d'une ambiguïté consciente et d'une inconsciente potentialité verbale qui ne peut plus être identifiée comme mauvaise conscience sociale ou comme simple absence de sincérité. Cette nouvelle direction commence même à se définir parmi des poètes qui apparaissent autour du *Novo Cancioneiro* — grâce, comme chez Políbio Gomes dos Santos, à un dramatisme si limité à sa pure expression qu'il en devient presque impersonnel ou à l'attention que l'on partage entre le concret et le mot qui l'exprime et, d'une certaine façon, le libère, comme cela arrive souvent chez Carlos de Oliveira, Álvaro Feijó ou João José Cochofel — et de la revue *Presença*, notamment avec l'œuvre d'Adolfo Casais Monteiro, Saúl Dias, et celle d'Irene Lisboa, poète qui a collaboré à cette revue, mais qui, d'un point de vue littéraire, existe en dehors de ce cercle.

Toutefois, l'œuvre d'Adolfo Casais Monteiro, de Saúl Dias ou Irene Lisboa n'atteint pas l'élargissement expressif manifeste dans celle de Nemésio, d'António de Sousa ou de Mário Saa, où est visible la tentative, d'ailleurs réussie, de s'approprier et de dépasser une fantaisie et une vision modernistes. Les trois premiers poètes semblent plutôt lutter contre l'équivoque d'une rhétorique mal camouflée à l'intérieur de ses propres mailles et exploitée sentimentalement par leurs compagnons de la revue *Presença*. Cela se fera par le choix d'une écriture qui consistera en un jeu avec les «mots creux» et l'absence et l'étrangeté du moi lui-même, débouchant sur la conscience que les «mots vont / de vous / à nous / à l'intérieur de moi» (A. C. Monteiro). Cette écriture valorisera également son opacité et son ton neutre, mais cette fois-ci dans un réseau de petites impressions phénomélogiquement bien notées (Irene Lisboa). Enfin, elle se caractérisera par une possible rencontre entre le «quotidien naïvement décrit» et un détachement imaginaire et quasiment onirique qui se referme et se limite sur et à lui-même, comme le dit le poète, «un peu de presque rien!» (Saúl Dias).

La «minimisation» des voix qui rendait la poésie trop discursive et la correspondance du terme à l'image — telles sont les deux exigences que ces poètes inaugurent peu à peu et qui seront représentées par les brèves mais si denses poésies que Miguel Torga inclut dans les premiers volumes du *Diário* (*En Franchise intérieur*) et qui contrastent avec le ton de voix, individualiste et d'une rigueur dramatique discursive peu éloignée de la ligne de la revue *Presenca* qui caractérise l'œuvre de Miguel Torga. Son exemple, allié à la fascination causée par la publication, commencée en 1942, de l'œuvre en grande partie inédite de Fernando Pessoa, et à l'attention plus grande portée à la poésie européenne qui tendait vers un répertoire rigoureux d'images ou vers la richesse verbale de Rilke, de Lorca — le premier traduit en 1942 par Paulo Quintela, et le second traduit en 1946 par Eugénio de Andrade — ou de T. S. Eliot et, par ailleurs, vers une prise de conscience plus exigeante de la motivation sociale que les *thirties* anglais, Eluard et Aragon proposaient, toutes ces

tendances sont à l'origine d'un nouveau virage pris par notre poésie, célébré par l'apparition de Ruy Cinatti, Tomaz Kim, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen et, plus tardivement quant à sa publication sous forme de livre, José Blanc de Portugal. Ces poètes qui, parmi tant d'autres, apparaissent réunis dans les *Cadernos de Poesia* (*Cahiers de poésie*), adhèrent plus massivement à la structure symbolique du langage, où se fait sentir une discrète contention affective équilibrée soit par une plus grande permanence dans des états d'une intime richesse d'expériences, presque d'un éblouissement, ou, dans d'autres cas, pour lesquels on pourrait parler d'antilyrisme, par un développement plus réfléchi que discursif de ce langage, lequel témoignera des nombreuses perplexités où l'angoisse alterne avec la perspicacité et s'adonne à la découverte d'une voix qui peut parler de Dieu ou de la cité des hommes, de la jeunesse ou de la mort, du sang ou de l'âme, du rêve ou de l'état de veille, tout en restant toujours dans la juste mesure d'un horizon qui appartient déjà à l'imaginaire, à la réalité verbale même.

Cette exploration du langage, de ses valeurs, ne sera pas non plus rejetée par ceux qui sont liés au courant néo-réaliste. C'est le cas de certains livres publiés par le *Cancioneiro Geral* ou avec la collaboration parue dans *Notícias de Bloqueio* (*Nouvelles du blocus*) — bien que parfois se fasse sentir un certain allégorisme dans le prolongement imaginatif ou métaphorique de ces poèmes, lequel a été repris plus récemment par Manuel Alegre et par Fernando Assis Pacheco, allégorisme qui limite tout de même la portée d'un restant d'alchimie verbale héritée du surréalisme. Un autre exemple de cette exploration du langage est celui d'Egito Gonçalves qui fait passer dans sa poésie une objectivité dramatique qui semble avoir profité de la leçon des passages les plus pénétrants d'une esthétique brechtienne. C'est le cas également des œuvres de Luís Veiga Leitão ou d'António Reis qui oscillent entre une plus grande intensification symbolique et une découverte lyrique du quotidien.

Au tout début des années 50 à Lisbonne, un mouvement d'inspiration surréaliste, auquel nous avons déjà fait allusion, commence à s'affirmer. Confiant dans les pouvoirs retrouvés de l'imagination et de l'originalité, la possible rencontre entre la poésie et de l'activité humaine — quand, selon Marx, l'homme prend conscience de lui-même à travers son «développement pratique», bien qu'un tel développement se fasse grâce à un individualisme qui s'affirme dans une aventure totale que le marxisme refusait — , la libération de l'esprit et l'effort pour briser le conditionnement d'une société et d'une culture répressives, menant même à émettre des réserves à une intersubjectivité concrète humaine qui ne vivrait de certains moments privilégiés pendant lesquels, comme le soutient Mário Cesariny de Vasconcelos, toutes les présences se fonderaient «en un seul tout délirant», telles sont quelques-unes des préoccupati-

ons auxquelles correspondrait une communication qui se ferait moins par les mots que par les actes qui en eux se projettent — un langage *pratique*, presque magique. Cette communication nous conduirait à une expérience nouvelle ou insolite du poétique.

A toutes ces intentions, plus ou moins parallèles à celles du Surréalisme français, il faut ajouter un trait plus original qui consiste en une tentative de réhabilitation d'un quotidien qui, dans la lignée de nos poètes du XVIIIe siècle, de João Penha, de Cesário ou d'Álvaro Campos, va colorer d'une soudaine fantaisie la violence à laquelle Cesariny, Alexandre O'Neill et — dans la reconquête d'un nouveau réalisme — José Carlos Ary dos Santos ou Armando da Silva Carvalho soumettent le langage et qui va d'un défibrement des lieux communs ou du style à la décomposition même, parfois sarcastique, des mots, en contraste avec un plus grand équilibre expressif qui se contente d'«une histoire merveilleuse», d'un «symbole magique et de cabale» ou d'un «souvenir de ce qui adviendra» dans lesquels s'apaise la véhémence, plus lyrique que révoltée, de António Maria Lisboa. Parallèlement, Natália Correia élargit cette expérience à un enrichissement métaphorique plus vaste, à un recours à des images ou des associations inattendues qui, quelques fois, se basent sur des réminiscences empruntées à la culture classique, dont elle a su si bien exploiter les mythes.

Mais le Surréalisme, dans sa tentative de libérer la poésie d'une raison trop vigilante, faisant en sorte que les signifiés semblèrent y exploser par suite d'une saturation expressive, courait le risque de se fourvoyer dans les multiples fentes à travers lesquelles l'inconscient ne manquait d'émerger de façon équivoque sous la forme d'une stylistique qui se schématiserait en fait en une simple et fantaisiste succession d'anaphores, d'associations, de jeux d'homonymes et de paronymes, d'anagrammes, de sériations chaotiques, etc.

On pourrait éventuellement situer sur la ligne qui sépare ce compromis de l'ouverture libératrice qui, malgré tout, a été atteinte, la poésie de António Pedro et de Raul de Carvalho. Chez le premier, l'expansion verbale d'intention surréaliste, surtout poursuivie dans *Proto-Poema da Serra d'Arga* (*Proto-Poème de la Serra d'Arga*), s'équilibre avec un certain baroquisme. La poésie du second semble vivre soit de l'exploration d'un langage dramatiquement excessif, ou soit d'une pure économie de mots comme s'ils attendaient «que l'amour leur donne à connaître / la bouche qui les attend».

Raul de Carvalho, au côté de José Terra, António Ramos Rosa, António Luís Moita, Sebastião da Gama, Luís Amaro, Vítor Matos e Sá, Cristovam Pavia, Egito Gonçalves, etc., sera un des collaborateurs de la revue *Árvore* (*Arbre*, 1951) qui réunit autour d'elle de nombreux poètes, comme le firent, d'ailleurs selon un éclectisme bien visible dans leur première série, les *Cadernos de*

Poesia. Une certaine importance est donnée alors à l'affirmation que la poésie «sera faite par tout le monde», affirmation que l'on est allée chercher chez Eluard — de qui avait été publiée, dans l'un des numéros de la revue *Árvore*, la traduction d'un extrait —, quand ce dernier reprend le fil d'une inspiration où l'impersonnel, dûment valorisé par Lautréamont, trouve un écho dans le large cercle qui s'ouvre vers un «langage plus pur» susceptible de nous apporter «les sombres nouvelles du monde», c'est-à-dire, de l'environnement concret et réel qui situe le poète.

Chez José Terra et chez Vítor Matos e Sá, ou dans la poésie plus récente de Ruy Belo, cette saturation expressive, détectable également chez Raul de Carvalho, laisse la place à l'affirmation d'un lyrisme que l'on pourrait considérer comme métaphysique, déjà annoncé par la poésie de Jorge de Sena, et qui reprend en même temps avec toutes les exigences nécessaires, un complexe d'images novateur, même si chez ces poètes ce lyrisme recule parfois au moment où il se conceptualise — plus au niveau du contexte que de chaque mot — par le biais des perplexités, des multiples problèmes ou des réflexions qui souvent parcourent ses poèmes.

Un chemin différent, défini dès le début des années 50, est pris avec les feuillets de poésie *Távola Redonda* (*Table Ronde*) dont David Mourão-Ferreira est, aux côtés d'António Manuel Couto Viana et de Fernando Botelho, un des poètes les plus représentatifs qui déclare «que toute la poésie, outre que le fait qu'elle commence toujours par être lyrique, le redevient toujours, dans ses plus grands moments». Alberto de Lacerda, pour sa part, met en relief les affinités qui unissent la plupart des jeunes poètes de cette époque: «la conquête du *poétique* sans préjugés concernant l'ancien ou le moderne, de thèmes ou même de mots, à l'intérieur de la liberté essentielle liée à la création et à la vie de l'œuvre d'art; variété dans la forme, *en sachant, surtout, qu'elle existe*, et désir conscient de la dominer avec beauté; inquiétation sociale sans désagrément esthétique, revalorisation du mythe».

Les poètes de la *Távola* cherchent donc à revenir à la tradition du lyrisme, en s'engageant parfois plus dans une versification et dans un répertoire d'images que les générations antérieures avaient déjà atteint ou laissé deviner que dans la réécriture que d'autres essayent de faire, notamment Carlos de Oliveira (comme par exemple, celle de lire Camões à travers Aragon, comme il le propose dans l'un de ses poèmes de *Terra de Harmonia* (*Patrie d'harmonie*). Cette réécriture est rendue possible par la valorisation d'une dialectique sentimentale qui reprend déjà le lyrisme à un niveau différent.

D'ailleurs, autant Alberto de Lacerda que David Mourão-Ferreira, dans des œuvres qu'ils publieront plus tard, laissent pressentir d'autres préoccupations : le premier en tendant vers une traduction d'expériences qui s'arrête à un

symbolisme qui les purifie; le second, en ne refusant pas de donner à ces expériences une plus forte tension émotionnelle — dans laquelle au thème de l'amour, qui est d'habitude le lieu où le moi de nos poètes trouve un absolu à sa mesure, on préfère l'expérience d'un «infini personnel» que l'érotisme en nous ne manque pas de réaliser — expérience habilement dosée par une méthaphorisation bien contenue dans un monde imaginaire où les traditions culturelles et les mythes se croisent avec les frontières d'un quotidien qui n'est pas abandonné.

Chez Alberto de Lacerda la réalité sera appréhendée par le recours à une connaissance abstraite; chez David Mourão-Ferreira elle le sera par une connaissance qui finit par devenir subjective dans la mesure où le recours à la métaphore — qui «n'est jamais une figure innocente», comme dirait Alain Robbe-Grillet — court le risque de se nourrir de trop d'analogies qui sembleraient avoir une racine anthropologique ou souffrir, tout au moins, de la contamination de cette subjectivité. En refusant cette contamination de la subjectivité, en défendant une poésie où la métaphorisation est généralement préférée à l'évidence d'une image qui, à son tour, pourra se dissiper non dans un abstractionnisme lyrique mais, au contraire, dans la volte-face d'une ironie réaliste et concrète qui brise les liens trop faciles et sentimentaux qui unissent l'homme à la nature et aux autres hommes, sans toutefois manquer d'admettre en eux une communion essentielle, on tombe sur la poésie d'António Gedão, à laquelle nous pourrions associer celle de José Saramago, bien que ce dernier possède par son écriture un équilibre verbal plus abstrait et plus elliptiquement condensé.

Le refus d'António Gedeão d'une synthèse entre la conscience et la réalité vécue et exploitée affectivement, et de laquelle quelques-uns des saudosistes n'ont cessé de donner de mauvais exemples, semble nous montrer que le réel et la conscience ne se situent pas sur le même plan que quand ce dernier est celui d'une imagination objective et presque scientifique, car il ne sera plus possible d'attribuer aux choses, comme dit Robbe-Grillet, une prédestination qui les soumette et fasse qu'elles soient *pour moi*:

Eucalyptus, maisons, monts
Eaux, pierres, horizons,
Choses finies en soi.
Collines, vallées, chemins,
Haies, rochers, moulins...
Tout ça dans le monde. Et moi d'ici.

On rencontre également chez António Ramos Rosa cette préoccupation à trouver l'objectivité des choses — lesquelles semblent s'atomiser, briller dans leur isolement quand elles sont énumérées —, objectivité qui nous sera don-

née non pas par la netteté et la rigueur d'une perception qui s'exprime verbalement et consciemment par l'image, mais plutôt par l'effort d'aller toucher le fondement même du langage, cette structure symbolique qui semblerait nous conduire vers l'être de chaque chose :

Je sais tout et découvre ainsi
La lumière, l'eau, le pain, le corps.

Moins que le dialogue de l'homme avec la réalité, c'est ici l'être des choses qui s'exprime par les signes à travers lesquels le langage nous situe. Ainsi la poésie tend-elle vers le chemin d'une limite qui est celle de la conscience poétique même. Cette auto-réflexion, sur laquelle, parmi d'autres, António Ramos Rosa a attiré l'attention, en montrant en même temps qu'elle ne sera jamais la négation ou l'oubli du réel, va exercer une forte influence sur la toute nouvelle poésie portugaise et, déjà au seuil des années 60, fera irruption d'une façon en réalité intentionnelle par la publication collective *Poesia 61* (*Poésie 61*), à laquelle collaborent Casimiro de Brito, Fiama Hasse Pais Brandão, Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta et Gastão Cruz. Ce dernier, dans un livre écrit par la suite, *As Aves* (*Les Oiseaux*), atteindra l'exigence maximum dans la tension qui s'établit entre l'expression verbale qui, parfois, semble s'interrompre en elle-même et la conscience poignante d'une réalité pratique et concrète qu'il identifie «au matin /des armes rénouvelé / par un automne si complet qu' / un vol douloureux d'oiseau mort», une telle conscience étant, à son tour, le résultat d'une recherche dans la réalité irréelle elle-même du langage. D'autres tentatives semblables pour atteindre une expression de ce même niveau et qui transforme radicalement l'héritage du Néo-réalisme ont été réalisées par d'autres collaborateurs de la revue *Poesia 61*, et — dans un livre bref, mais représentatif, publié en 1970, *Corpo Agrário* — de Nuno Guimarães, lequel saura donner à l'isolement verbal si caractéristique de ces poètes une telle tendance métaphorique ou de développement d'un imaginaire que le poème s'élargit dans un contexte plus vaste, de sorte que les mots «effleurent en passant (parallèles) / la mort, sa limite, le visage froid» et «dans cette limite des données vont en s'accomplissant / autre fonction, celle de sens plus vaste».

A ces noms nous pourrions ajouter ceux d'António Salvado, Liberto Cruz, Helder Macedo et Maria Alberta Menéres — surtout pour la manière dont ces poètes reprennent un langage extrême et d'une grande exigence de pureté, mais où la valorisation de la métaphore, peu exploitée dans les différents textes de la revue *Poesia 61* a une dimension plus grande. Nous pourrions également évoquer celui de João Rui de Sousa, chez qui, parfois, un dépouillement verbal si proche de ces derniers poètes trouve un équilibre grâce à une intentionnalité qui se concentre sur certaines préoccupations plus concrètes et

reprennent certains thèmes de notre réalisme poétique. Parallèlement, Herberto Helder ne manque pas, de la même manière, d'aller rechercher la profondeur élémentaire des mots et, par une tentative à laquelle n'est pas étrangère son adhésion, à ses débuts, à l'expérience surréaliste, les multiples possibilités qui sont les leurs d'éblouissement à travers une imagination discursive qui se libère pleinement — «langage des gens respirant et ouvrant leurs mouchoirs, près des images essentielles» —, en unissant l'étrange et l'évident, l'essentiel et l'accessoire, dans un acte de création qui est sans doute l'un des plus originaux et des plus valables.

Néanmoins, ces tendances se faisaient déjà sentir chez Fernando Echevarría, qui en reprenant une expression où le baroque, auquel n'est pas étranger une sensualité mystique, s'épure en une «torrentielle architecture / de silence» ou dans ces «robustes pierres sonores» que les mots sont pour chacun de nous. Cette tendance est également visible dans la poésie de Pedro Tamen, quand une soudaine désarticulation des termes, ou, plutôt, de leur développement linéaire concourt pour que l'on atteigne, plus par les déviances syntaxiques que ce poète établit avec subtilité que par leurs sens respectifs, la limite maximale de sa densité expressive, ou, encore, dans la poésie que Carlos de Oliveira publie à partir de *Cantata* (*Cantate*), dans laquelle nous pouvons surprendre également le même exemple où le poétique est déjà l'édifice par lequel la réalité se constitue et se dresse matériellement à travers le langage:

Pénibles et courts les mots pèsent
Plus que les pierres ou la vie, tellement,
Que dresser la tour de mon chant
c'est recréer le monde pierre par pierre.

Des tentatives plus récentes, notamment de la poésie expérimentale et du concrétisme — à la tête duquel il faut citer E. M. de Melo e Castro, Salette Tavares, etc. — semblent pousser plus loin cette découverte du mot. Dans la mesure où il s'isole ou dans la mesure où il est le fragment idéal d'un discours qui commence à reculer et devient inexistant, il sera possible de créer ce que Harold de Campos, un des théoriciens brésiliens de ce mouvement, a appelé un «vocabulaire minimum artistiquement choisi», contrariant ainsi la tendance à la dispersion, à la redondance ou, même au simple verbalisme, comme ce fut le cas dans les pires moments de désinvolture pleine d'imagination associative à laquelle se sont adonnés les poètes surréalistes.

Considérées presque comme un ensemble de cellules, les mots sembleraient commencer en eux-mêmes et, suivant une tendance à la substantivation et l'utilisation de verbes qui représentent le mieux cet isolement, ils trouvent enfin leur équilibre dans une conscience qui ne veut plus accepter le pouvoir

dissipateur d'un langage qui s'est trop confondu avec le rêve. Or un tel équilibre est, sans doute, parallèle à la tendance qui dans la poésie actuelle se fait sentir à travers l'obtention d'une plus grande condensation expressive, d'une rencontre plus nette entre le mot, l'image et la métaphore, ou même d'une utilisation des différentes possibilités de signification que, finalement, chaque terme nous propose, comme si c'était lui le poids d'une nécessité plus profonde et plus essentielle.