

Le prophétisme des manifestes futuristes portugais : une prise de pouvoir symbolique? Introduction : le premier modernisme portugais

Ana Maria Binet

▶ **To cite this version:**

Ana Maria Binet. Le prophétisme des manifestes futuristes portugais : une prise de pouvoir symbolique? Introduction : le premier modernisme portugais. Geneviève Champeau. Diversité culturelle et enjeux de pouvoir dans la péninsule ibérique, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, 978-2-86781-428-0. hal-03161792

HAL Id: hal-03161792

https://u-bordeaux-montaigne.hal.science/hal-03161792

Submitted on 8 Mar 2021

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

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

LE PROPHÉTISME DES MANIFESTES FUTURISTES PORTUGAIS : UNE PRISE DE POUVOIR SYMBOLIQUE ?

Introduction : le Premier Modernisme portugais

Les mouvements d'avant-garde qui ont frappé de plein fouet la scène littéraire et artistique européenne dans les premières décennies du XX° siècle sont porteurs d'un désir, que l'on pourrait qualifier d'utopique, de réaliser une synthèse de tous les arts : cubisme, dadaïsme, surréalisme (très tardif au Portugal), futurisme, *ultraïsmo*[1], se croisent, se succèdent, se font la guerre, s'influencent, devant un public souvent incrédule, ou même scandalisé par leurs outrances. Le premier mouvement d'avant-garde, le futurisme, a été lancé par la publication, en 1909, à Paris, du *Manifeste du Futurisme*, de Marinetti. Il sera suivi, en 1910, du *Manifeste des peintres futuristes*, rédigé par Boccioni, Russolo et Carrà. Des « tableaux-poèmes » sont exposés, qui répondent au souhait, exprimé dans les différents Manifestes, d'un art global. Roman Jakobson les a appelés « tableaux-mots d'ordre ».[2]

Cet élan nouveau se trouve à la base de l'initiative luso-brésilienne de créer, en 1915, la revue *Orpheu*.[3] Le Manifeste de Marinetti était connu des membres du groupe qui s'était formé autour de la revue, car il avait été publié, quelques mois après sa parution à Paris, dans le *Diário dos Açores*. D'autre part, un certain nombre de ceux qui allaient se trouver au cœur de cette aventure d'*Orpheu* étaient alors à Paris ou y avaient séjourné (le poète Mário de Sá-Carneiro, les peintres Santa-Rita Pintor et Amadeo de Souza Cardoso, entre autres). Ils avaient ainsi subi l'influence féconde du bouillonnement d'idées qui régnait à l'époque dans la capitale française, sans parler des contacts qu'ils avaient parfois noués avec des personnalités marquantes de la vie intellectuelle et artistique européenne, comme Picasso, Marinetti ou bien Apollinaire. Ils ont transmis cette flamme cosmopolite à ceux des membres du groupe d'*Orpheu* qui n'avaient pas quitté Lisbonne, comme Fernando Pessoa, qui a été cependant l'âme du mouvement, appelé plus tard le Premier Modernisme portugais (1915-1925)[4], dont les débuts coïncident justement avec la publication de la revue *Orpheu*, très

[1] Ce mouvement fut fondé, en Espagne, par Guillermo de Torre (Manifeste *Vertical*, 1920). Notons que le mot est formé d'un préfixe et d'un suffixe, sans radical.
[2] Roman JAKOBSON, *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 26.
[3] La revue est en effet créée à Rio de Janeiro par le poète portugais Luís de Montalvor et son collègue brésilien Ronald de Carvalho.
[4] Sur le Premier Modernisme portugais, voir notre travail intitulé *Dernier Cri avant le silence ou le discours subversif du Premier Modernisme portugais (1915-1925)*, Université Michel de Montaigne-Bordeaux3, 2003, 275 p.

influencée par les Manifestes de Marinetti. Nous pourrions établir un parallèle avec la revue *Prometeo*, fondée et dirigée par Ramón Gómez de la Serna,[5] qui a publié, en 1919, une *Proclama a los futuristas espanoles*, rédigée par le pape du futurisme. La volonté avouée de tous ces avant-gardistes était de se libérer d'une empreinte symboliste et décadente qui a pris fort longtemps à s'effacer. Un combat, que l'on voulait révolutionnaire, s'engage entre tradition et innovation, ses armes étant de nouveaux modes d'expression, et le champ essentiellement la poésie et la peinture. Ainsi, un art de la transgression se met-il en place, tentant d'établir un « pacte ludique » avec le lecteur ou le spectateur et produisant essentiellement des textes (ou des tableaux) de rupture.

Cependant, nous ne devons pas confondre le concept d'avant-garde littéraire avec celui d'avant-garde idéologique : les dérives fascisantes d'un Marinetti ou d'un Ezra Pound sont là pour nous le rappeler. Les deux avant-gardes ont parfois tenté de s'unir, comme dans le mouvement dadaïste, mais il est vrai que cela reste un cas d'espèce, les avant-gardes littéraires et artistiques ne durant généralement pas assez longtemps pour avoir une portée politique et une influence réelle dans les structures sociales des pays concernés. Au Portugal, l'avant-garde autour d'*Orpheu* a des soucis fondamentalement littéraires et artistiques, même si un Almada Negreiros, peintre et écrivain, glorifie la guerre, car elle doit donner, dit-il, un nouvel élan à sa patrie décadente. Le surplus civilisationnel, humé, selon Almada, dans les champs de bataille, s'est soldé, pour le Portugal, par une situation économique, sociale et politique désastreuse.

Néanmoins, la guerre a obligé les jeunes portugais immergés dans l'agitation de la vie intellectuelle parisienne à revenir au Portugal, suivis d'un certain nombre de réfugiés de renom, comme Sonia et Robert Delaunay. Une nouvelle revue, *Portugal Futurista*, fondée en 1917, portera les traces de ces retours au pays, de cette effervescence futuriste dans un pays d'habitude si « conformiste », d'un point de vue culturel tout au moins. Elle a même suscité, dans un poème du futuriste italien Paolo Buzzi, une question (de rhétorique !) qui nous semble assez significative : « Anche il Portogallo ? » [6]

Oui, « même le Portugal » a fait une incursion, brève, il est vrai, dans une modernité dont il semblait pourtant se tenir à l'écart. Malheureusement, le terme même d'*avant-garde* implique la mort, à plus ou moins court terme, des mouvements qui s'en réclament. En effet, cette désignation, issue du domaine militaire, indique une posture qu'il est impossible de tenir de

[5] Ramón Gómez de la Serna venait très souvent au Portugal, où il possédait une maison près de Lisbonne.

façon permanente, une posture extrême, liée à l'utopie d'un progrès victorieux, illimité. Le futur s'annonce, dans cette optique, comme nécessairement meilleur, à condition de détruire l'ordre (culturel, dans le cas qui nous occupe) en place, pour lui substituer un nouvel ordre, qui se définit essentiellement de façon négative, par la transgression des règles établies.

Le discours théorique qui fonde cet ordre nouveau est contenu dans les Manifestes, mais certains groupes d'avant-garde iront plus loin, pactisant avec de grands mouvements révolutionnaires, comme le fascisme et le communisme, confondant, souvent aux dépens de la vie de leurs membres (pensons au cas du poète russe Maïakovski), projet esthétique et idéologie politique. Si la rhétorique des Manifestes politiques et artistiques se ressemble beaucoup, elle cache cependant une différence essentielle : celle des avant-gardes se caractérise par la négation, car elle entend défendre un processus de destruction qui la définit véritablement, contrairement aux différents mouvements politiques, engagés dans la création d'un nouvel ordre social, qu'il faut annoncer à travers un discours positif. Entre élitisme bourgeois et radicalisme culturel, l'avant-garde esthétique s'est souvent trouvé en porte à faux, choquant le bourgeois cultivé, le seul qui accède à ses productions, tout en s'éloignant du peuple, qui est rebuté par des formes d'expression artistique qu'il a du mal à accepter et à comprendre. C'est ainsi que, tentant de tuer le père par un meurtre dont le rituel est gravé dans les Manifestes, les mouvements se réclamant de l'avant-garde refusent de s'inscrire dans une filiation, risquant ainsi de disparaître rapidement après leur période la plus féconde, celle de leur fondation : après l'auto-engendrement vient l'auto-destruction, dans une posture démiurgique et suicidaire. Le mythe fondateur occupe donc tout l'espace, participant à une entreprise de légitimation et de prise de pouvoir, un pouvoir libertaire, annoncé par les Manifestes, qui s'exerce à travers les revues.

Celles-ci sont la plupart du temps éphémères, tout comme le Manifeste, arme de guerre vite périmée. Bâti sur le modèle du Manifeste politique, il en est le négatif, le fruit de la déconstruction de celui-ci. Dans le cas du Portugal, la mégalomanie dont les Manifestes font preuve cache en fait un désespoir et une frustration réels devant la situation politique et socioculturelle du pays. Pour d'autres, comme l'Italie, le nationalisme qui affleurait déjà dans les Manifestes se révèlera bientôt une affaire sérieuse, où l'on ne se situe plus dans le domaine de la métaphore ou du discours hyperbolique, mais dans celui de la collaboration politique. Si le discours de Mussolini pouvait faire penser, de par ses outrances, aux Manifestes futuristes,

---

[6] Carlos Paulo Martínez PEREIRO, *A Pintura nas Palavras*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1966, p. 254, 255.

il impliquait des enjeux autres que ceux des blagues futuristes de Marinetti et de ses compagnons de jeux. Le messianisme du progrès, censé sauver le monde en ouvrant les portes d'une nouvelle ère, a accouché ici d'une soumission à un régime qui réalisait en quelque sorte, et pour le pire, les provocations futuristes concernant la beauté de la guerre (pour Marinetti, elle était la seule hygiène du monde, pour Almada Negreiros, la grande expérience), ou celle de la violence du discours.

Il est ainsi particulièrement important, nous semble-t-il, de revenir sur les Manifestes du futurisme portugais pour analyser les éléments prophétiques qu'ils contiennent, et tenter d'y lire l'esquisse d'une prise de pouvoir culturel, donc essentiellement symbolique.

I – **Les Manifestes futuristes portugais : des textes prophétiques ?**

L'Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX, que le peintre et écrivain Almada Negreiros publie, en 1917, dans la revue *Portugal Futurista*, témoigne d'un regard particulièrement critique de la part de son auteur par rapport à la société portugaise, et au régime en place. En effet, la République avait été proclamée en 1910, mais l'instabilité politique régnait depuis lors, les Républicains s'étant divisés en plusieurs partis, qui s'entredéchiraient. Face à cette situation, Almada affirme sa foi en une jeunesse dont il fait partie et qu'il croit capable de régénérer le pays : « Aujourd'hui, c'est la génération portugaise du XX° siècle qui dispose de toute la force créatrice et constructive pour la naissance d'une *nouvelle patrie entièrement portugaise et entièrement actuelle* se passant totalement de toutes les époques précédentes ».[7]

Faire table rase du passé était en effet un des rêves futuristes – au Portugal, ce rêve apparaissait comme particulièrement iconoclaste, étant donné le poids du passé, et singulièrement des Découvertes, dans la perception que les Portugais ont toujours eue d'eux-mêmes comme nation. Almada, tout comme ses compagnons en futurisme, s'efforçait de résoudre l'équation qui amènerait un équilibre entre la spécificité culturelle portugaise et l'entrée du Portugal dans le giron de la modernité européenne. Ainsi, voyait-il dans la guerre qui mettait l'Europe à feu et à sang, et à laquelle il ne participait pas, le moyen d'unir ces deux termes de l'équation qui résumait le problème culturel portugais : « *C'est la guerre qui réveille tout esprit de création et de construction, assassinant tout sentimentalisme*

[7] Almada NEGREIROS, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, p. 650. C'est nous qui traduisons les textes portugais.

nostalgique (« saudosista ») et régressif ».[8] La *saudade* est, selon lui, la grande maladie nationale : « le sentiment-synthèse du peuple portugais est la *saudade*, qui est une nostalgie morbide des tempéraments épuisés et malades ».[9] Selon lui, le Portugais de la minorité cultivée traîne son spleen avec fatalisme, voue un culte au sébastianisme, alors qu'il faut « créer la patrie portugaise du XX° siècle ».[10]

Dans la même revue, Fernando Pessoa, sous l'hétéronyme Alvaro de Campos, publie également son *Ultimatum*[11], marqué par la violence verbale et la mise à l'index des « mandarins » de la littérature européenne : Anatole France, Maurice Barrès, Rudyard Kipling, George Bernard Shaw, H.G. Wells, Chesterton, Yeats, D'Annunzio, Maeterlinck, Pierre Loti, Rostand. La violence des attributs qui qualifient ces « mandarins », leur nombre, rendent le discours paroxystique et ravageur. Sa force destructrice, révélatrice d'un pessimisme essentiel, contraste avec l'espérance juvénile d'Almada. Le cri « Merda » opère une coupure dans le texte, qui présente, à partir de là, une liste des désirs et des besoins de cette Europe affamée de futur et de grands personnages capables d'y poser leur empreinte. Le poète visionnaire, prophète des temps modernes (« L'Europe désire des Théoriciens de ce qui sera, des Chantres-Voyants de son Futur »)[12], issu de la « Race des Navigateurs », de celle des « Découvreurs », y prédit qu'à l'ère des machines suivra celle de la « Grande Humanité ». Il proclame en outre « la Loi de Malthus de la Sensibilité », qui explique « l'incapacité à créer de notre époque », « la Nécessité d'Adaptation Artificielle », qui condamne les vieilles structures de la pensée chrétienne, dont le dogme de la personnalité car, d'après les nouvelles découvertes de la science, l'homme le plus parfait est celui qui peut dire « je suis tous les autres », le plus grand artiste étant en conséquence celui « qui sent à la place de plusieurs », et dont l'art atteint une « Synthèse-Somme ». Le préjugé d'individualité doit être aboli, car « chacun de nous est un groupement de psychismes subsidiaires » et « aucun artiste ne devra avoir une seule personnalité. Il devra en avoir plusieurs, organisant chacune à travers la réunion concrétisée d'états d'âme semblables, dissipant ainsi la fiction grossière selon laquelle il est un et indivisible ».[13]

L'ingénieur Alvaro de Campos (c'est en effet le métier de cet hétéronyme) achève son *Manifeste* en réclamant une Humanité d'Ingénieurs, de Surhommes. Cependant, au milieu de

[8] *Id.*
[9] *Ibid*., p. 652.
[10] *Ibid*., p. 654.
[11] V. Fernando PESSOA, *Obra Poética e em Prosa* (II), Porto, Lello e Irmão, 1986, p. 1102-1117.
[12] Fernando PESSOA, « Ultimatum de Alvaro de Campos », *in Portugal Futurista*, Lisboa, Contexto, 1990, p. 30-34.

l'excès et de la violence des mots, nous reconnaissons des constantes de la pensée pessoenne parmi celles qui hantent son œuvre et la structurent, comme, par exemple, la nécessité pour l'artiste de se démultiplier en plusieurs personnages.

Ces textes-manifestes, où le dire remplace le faire, ont fait grand bruit dans le petit milieu, essentiellement lisboète, s'intéressant à ces questions, atteignant ainsi un des buts premiers de ce type d'écriture, faire parler d'elle à travers la dénonciation d'un ordre existant. En effet, le Manifeste est clairement le symptôme de la crise du corps social, il crie ce que celui-ci chuchote. Il se pose en s'opposant, sa rhétorique étant ainsi marqué par la négativité. Même s'il prétend opérer un changement radical et prétendument concret dans la société en général, il est évident, de par la raison sociale des signataires (écrivains, artistes), et de par l'impraticabilité des solutions présentées, que nous sommes dans le champ culturel, donc symbolique. Contrairement au Manifeste politique, qui voudrait aboutir à la construction d'une identité de groupe, dans ces Manifestes futuristes portugais les signataires uniques sont d'abord engagés dans un processus de construction identitaire personnelle. Leur rapport au temps est également tout à fait particulier : si les deux *Ultimatum*, celui d'Almada et celui de F. Pessoa, sont marqués temporellement, ancrés donc dans une période historique donnée, ils dépassent cet ancrage lorsqu'ils annoncent une nouvelle ère, celle de l'Homme Définitif, chez Almada, celle du Surhomme chez Pessoa, tous deux échos des prophéties nietzschéennes. C'est en prophétisant, suite à une longue énumération à caractère obsessionnel, comme dans un rituel aboutissant à un état de transe, l'avènement de l'Homme Nouveau, fils du Progrès et de la Machine, qu'ils se libèrent des chaînes temporelles, historiques, politiques donc, pour tenter de prendre symboliquement un pouvoir qui est du domaine de l'insaisissable, celui de la création littéraire et artistique, celui des représentations culturelles. Dans ce contexte, même l'injure, très présente dans ces textes, prend le sens d'une conjuration des vieux démons littéraires et artistiques, pour permettre une libération par l'imagination créatrice. Une fois le meurtre rituel du père accompli, le passé anéanti, les auteurs des deux Manifestes engagent le lecteur dans une marche triomphale vers un avenir coupé du passé, dans un état que Giovanni Lista appelle « ivresse dionysiaque »[14], un culte païen de la Modernité, un messianisme du Progrès. L'emploi intensif du futur souligne en effet le **caractère prophétique** de ces textes : « Le Surhomme sera, non pas le plus fort, mais le plus complet », « Le Surhomme sera, non

[13] *Ibid*., p. 34.
[14] V. Giovanni LISTA, *Le Futurisme*, Paris, Terrail, 2001.

pas le plus dur, mais le plus complexe ! », « Le Surhomme sera, non pas le plus libre, mais le plus harmonieux ! » (*Ultimatum de Alvaro de Campos*).

Le ton est péremptoire, ce qui sied à un ultimatum, mais aussi à un texte à caractère prophétique, les deux Manifestes fonctionnant de manière « autocratique », sans que la possibilité d'une réponse soit envisagée. Almada écrit à la première personne, usant (et abusant) d'une autorité dont il s'auto-investit pour stigmatiser le présent et annoncer un futur utopique. Dire le futur c'est le faire advenir à travers un langage performatif qui plonge ses racines dans des formes archaïques de pensée magique, en enrobant le discours d'une opacité qui renforce son mystère, tout en rendant son caractère prophétique viable. Les éléments nécessaires pour opérer une manipulation efficace du lecteur sont en place, si l'on y rajoute le sentiment qu'il éveille chez celui-ci de faire partie des élus auxquels s'adresse ce texte qui lui dévoile l'avenir.

Pour synthétiser ce point central de notre exposé, nous rappellerons les aspects que nous pouvons rattacher à une posture prophétique dans chacun des deux Manifestes. Nous commencerons par celui d'Alvaro de Campos, le plus fécond à cet égard :

1 – L'*anathème* contre les forces en place (« Dehors, toi, Anatole France, Épicure de la pharmacopée homéopathique… »)

2 – La possibilité donnée à certains de rester, à condition de se *purifier* (« Si vous ne voulez pas sortir, restez, mais lavez-vous ! »).

3 – L'appel à la création d'un *Futur* autre, obéissant à une *Grande Idée* (« L'Europe a soif d'être créée, elle a faim de Futur ! […] L'Europe veut la Grande Idée »).

4 – L'annonce, après *l'Ere des Machines*, de l'avènement de la *Grande Humanité* (« L'Ere des Machines cherche à tâtons l'arrivée de la Grande Humanité ! »).

5 – Le Poète, *chantre visionnaire du Futur* (Homère, Milton…et Alvaro de Campos), préparera cet avènement de la Grande Humanité.

6 – Le poète se présente comme l'*éclaireur*, celui qui montre la voie (« Je vais indiquer le chemin ! »).

7 – Proclamation de l'avènement d'un *Homme-Complet*, de *l'Homme-Synthèse de l'Humanité.*

8 – Affirmation par le poète de sa qualité de **prophète**, non pas de **messie** : il se borne à annoncer cette *Humanité parfaite*, qui serait la descendante, dirions-nous, de l'Adam

Kadmon, l'homme primordial de la kabbale juive, celui d'avant la Chute (« Je me borne à voir le chemin ; je ne sais pas où il aboutit »).

Dans le Manifeste d'Almada Negreiros, nous trouvons, comme nous avons vu, des éléments qui peuvent être raccrochés à un esprit prophétique, mais en moins grand nombre que dans celui de Pessoa :

1 – Il s'agit ici **d'un prophétisme** à usage interne, **national**, qui annonce essentiellement « *une nouvelle patrie entièrement portugaise et entièrement actuelle », «* actuelle » voulant dire ici « européenne ».

2 – Jouant pleinement son rôle de prophète du futurisme, Almada vient créer les conditions pour que cet avènement soit possible, c'est-à-dire, qu'il vient **réunir des « fidèles** » prêts à accomplir cette tâche ((« *Créez la patrie portugaise du XX° siècle* »).

3 – Il annonce une phase de **destruction**, la guerre, (symboliquement équivalente à l'âge de l'Antéchrist, dans l'Apocalypse de Jean), préalable et nécessaire (« *la guerre est la grande expérience »).*

4 – Il réaffirme, avant la fin de son discours, sa **mission**, qu'il laisse entre les mains de ceux qui l'auront écouté : « il faut créer la patrie portugaise du XX° siècle ».

Nous pouvons ainsi dire avec Pierre Rivas, que « le futurisme portugais tout entier […] ne se sépare pas d'une vision religieuse et même messianique, et que ce messianisme – trait qu'on retrouvera chez Almada, et, éminemment, chez Pessoa – est un messianisme nationaliste (sous sa variante sébastianiste chez Pessoa) ».[15]

II – Une prise de pouvoir symbolique

Les Manifestes portent ainsi en eux un projet d'avenir, plutôt vague, messianique, surtout chez Pessoa, mais présenté comme étant d'une originalité absolue. Ils constituent une parole en acte, qui se veut persuasive, provocatrice, apte à changer un ordre existant. Ils reflètent donc une position paradoxale, celle consistant à vouloir à la fois une rupture radicale et l'adhésion d'un nombre suffisant d'adeptes pour accomplir le rêve d'un homme nouveau, d'une nouvelle patrie. La prise de pouvoir passe par cette adhésion suffisamment large pour avoir un poids significatif. Pour reprendre les mots de Claude Abastado, « concrètement un

[15] Pierre RIVAS, « Idéologies réactionnaires et séductions fascistes dans le Futurisme portugais », *in* Giovanni LISTA (org.), *Marinetti et le Futurisme*, Lausanne, éd. L'Âge d'Homme, 1977, p. 185.

manifeste est un acte de légitimation et de conquête du pouvoir : pouvoir symbolique – moral et idéologique – , puis domination politique ou hégémonie esthétique ».[16] Or la destruction des valeurs traditionnelles,[17] annoncée dans les Manifestes, va choquer la bourgeoisie portugaise cultivée, le seul groupe susceptible de s'intéresser à cette « révolution culturelle » aux petits pieds. La marginalisation ne suffit pas ici à conquérir un public assez vaste pour pouvoir prendre effectivement le pouvoir esthétique. En outre, la furie destructrice (selon C. Abastado, « la volonté d'hégémonie donne aux manifestes un caractère terroriste ») porte en elle une composante masochiste et suicidaire, qui peut expliquer en partie son échec. Le refus de s'inscrire dans une continuité historique, la volonté de détruire les traces de la mémoire, y sont certainement pour quelque chose, car ils lancent ce projet mort-né dans les bras de l'utopie, hors du temps et de l'espace, une « utopie qui joue ici, pour reprendre l'expression de Kant, le rôle d'un concept régulateur, […] *modèle* opératoire et heuristique ».[18] D'ailleurs, si nous lisons encore ces Manifestes, c'est en raison de la renommée, tardive il est vrai, et conquise par des voies plus traditionnelles, de leurs auteurs. Almada a réussi à prendre une partie de ce pouvoir symbolique bien plus tard, en rangeant soigneusement et discrètement ces œuvres de jeunesse pour mettre son talent au service de la « politique de l'esprit », dénomination oxymorique de l'action culturelle d'un autre moderniste de la première heure, António Ferro, reconverti, lui aussi, dans le conservatisme salazariste. Ainsi vont les révolutions, culturelles ou autres…

Déconstruisant le Manifeste politique, avec lequel le titre, *Ultimatum*, souligne la parenté, le Manifeste futuriste est souvent perçu comme une gesticulation verbale qui prête à rire, d'un rire jaune comme le désespoir, sous-jacent à la violence des mots, face au marasme culturel d'un pays, et au panorama terrifiant d'une Europe à feu et à sang. La stratégie à l'œuvre ici est donc celle de l'utilisation de ce que Pierre Bourdieu appela « l'irrévérence iconoclaste », fruit de la crise du sujet qui marque notre modernité. Elle tente de faire remplir à l'art son rôle de force libératrice, sa **fonction de rupture**, en anéantissant symboliquement les institutions, en défiant l'ordre social, tout ceci sans justification, ni argumentation véritable, en annonçant, de manière prophétique, le salut du monde. Derrière ce discours désordonné, cette entreprise de subversion, nous ne trouvons aucune véritable idéologie, sinon celle d'une « mythologie de la

[16] Claude ABASTADO, « Introduction à l'Analyse des Manifestes », *in littérature – Les Manifestes* –, n° 39, octobre 1980, Paris, Larousse, p. 6.

[17] Selon Nicole BOULESTREAU (« L'Épreuve de la Nomination dans le premier 'Manifeste du surréalisme' », *ibid.*, p. 113), « la visée 'stratégique' de la nouvelle esthétique peut être généralement décrite comme la modification de la structure hiérarchique du système : elle veut s'infiltrer dans son centre, y conquérir les positions précédemment occupées par d'autres modèles pour y placer les siens ».

libération », [19]mais nous sommes frappés par une liberté de ton qu'il sera impossible de retrouver au Portugal quelques années plus tard. Ce carnaval de l'esprit, où les valeurs établies se trouvent renversées, ne pouvait durer. Il aspirait surtout à éveiller les esprits, pour mettre un terme à un ordre culturel existant, le remplaçant par une nouveauté éphémère, qui ne durera que ce que durent les Manifestes, le temps qu'un petit vent de scandale souffle entre les pages des journaux, et que d'autres préoccupations, plus urgentes pour un peuple plongé dans une situation économique grave, ne prennent la place des discussions de café autour d'une révolution esthétique quelque peu dérangeante. Dernier cri avant le silence de plomb du salazarisme, elle s'est néanmoins affirmé comme un acte social qui a semé des graines restées enfouies dans l'obscurité d'un long hiver, pour éclore, bien des années après, dans la création littéraire et artistique en langue portugaise.

Conclusion

La grande éloquence prophétique de ces deux Manifestes futuristes portugais que sont les *Ultimatum* de Fernando Pessoa-Alvaro de Campos et d'Almada Negreiros, témoigne, malgré son caractère ludique, d'une constante de la culture lusophone, l'hésitation fondamentale entre un élan vers un futur ne ressemblant pas au passé et le désir d'un futur glorieux qui soit une forme d'apothéose, d'accomplissement historique d'un passé inachevé. Avant-garde et mystique nationaliste se trouvent ainsi unies dans un même espoir messianique. L'avant-garde prend alors les teintes d'un renouveau mythique, d'une renaissance atteignant une dimension eschatologique, confortant de cette manière la tendance nationale à éviter d'affronter le présent pour se réfugier dans l'utopie. La vision prophétique de cet avenir incombe tout naturellement aux poètes et aux artistes, qui projettent sur la vie sociale et politique cette vision, relevant la plupart du temps d'une théologie de l'Histoire. L'idée du Progrès est sous-jacente à cette construction projective, tendant vers une véritable fuite en avant qui engendre une entropie, une perte progressive de l'énergie initiale. L'Artiste-Surhomme, l'Homme Sublime nietzschéen, est l'acteur de cette course effrénée qui s'arrêtera dans les décombres laissées par une guerre qui montrera les limites inévitables de la Machine et du Progrès, effaçant l'image trompeuse d'un homme prométhéen. Il reste celle, inévitablement (et ironiquement) romantique, du poète et de l'artiste maudits, impuissants devant le pouvoir

[18] Pierre RIVAS, *op. cit.*, p. 186.

institué, en quête d'un pouvoir symbolique qui toujours leur échappe, car il est basé sur la croyance dans la capacité de l'art et de la littérature à transformer le réel, ainsi que sur l'illusion de la force magique des mots. C'est pourquoi le discours des Manifestes relève souvent de la formule incantatoire, destinée à un groupe d'élus, seuls capables d'en percer le sens, selon des schémas finalement très archaïques, hérités des grands textes religieux, comme la Bible. Discours essentiellement fondateur, le Manifeste rejoint, jusque dans la violence, les récits mythiques, nous entrouvrant les portes d'un monde meilleur, pour mieux nous convaincre d'abandonner les anciennes croyances et d'adhérer à une nouvelle espérance.

Ana Maria BINET – Université Michel de Montaigne-Bordeaux3

[19] Selon François NOUDELMANN (*Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000, p. 13), « la guerre esthétique s'effectue selon une mythologie de la libération ».