



HAL
open science

Une poétique de la rupture : les manifestes futuristes portugais

Ana Maria Binet

► **To cite this version:**

Ana Maria Binet. Une poétique de la rupture : les manifestes futuristes portugais. Langue, littérature, littéralité, 2007. <hal-03159884>

HAL Id: hal-03159884

<https://hal.science/hal-03159884v1>

Submitted on 4 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.



HAL Authorization

UNE POÉTIQUE DE LA RUPTURE : LES MANIFESTES FUTURISTES PORTUGAIS

Lorsque l'on parle d'avant-garde, mot aux consonances guerrières, on y associe naturellement le mot **Manifeste**, discours qui annonce, donne sa légitimité, tend à imposer les points de vue esthétiques d'un groupe dont les membres se considèrent à la pointe de la création « moderne ». Ceux-ci ont d'eux-mêmes une image « interventionniste », calquée sur celle d'un personnage né à la fin du XIX^e siècle, l'« intellectuel ». L'écrivain, l'artiste ne se bornent plus à prendre position dans leurs domaines respectifs, mais se mêlent de la vie politique et de la fonction jouée par la production culturelle dans la société.

Le Manifeste littéraire et artistique s'insère dans cette vision nouvelle, s'appropriant une forme de discours venant du domaine politique. Le public, ou le lecteur, ne peut ignorer cette référence essentielle, qui marque donc la réception du type de texte en question. Il ne peut ainsi l'inclure dans un horizon de connaissances purement littéraires, le classer parmi les genres historiques – il est alors contraint de se tourner vers des chemins non encore explorés, d'ouvrir son esprit à un dialogue, qu'il devra lui-même construire, avec celui qui lui lance en quelque sorte un défi.

La nouveauté d'une telle situation, sa fraîcheur, signent par ailleurs la fragilité de cette forme de création, intimement liée à son inscription temporelle. Son caractère souvent polémique, virulent, la rend, une fois hors de son contexte initial, nettement moins attirante. Alors qu'elle était porteuse d'un élan libertaire, elle semblera, au fil des ans, de plus en plus excessive dans ses termes, peu rigoureuse dans son argumentation. Elle reste en tout cas un témoignage d'une époque troublée, celle du début du XX^e siècle, où l'on remet en cause les formes traditionnelles, dans un contexte de crise des valeurs qui radicalise les positions, et les discours qui les expriment. La légitimité du Manifeste ne semble-t-elle pas dépendre directement du degré de violence verbale mise en œuvre ? En effet, l'attaque est toujours frontale, la cible nommée (Marinetti ne prônait-il pas « l'accusation précise, l'insulte bien définie » et « des noms surtout » ?)¹, mise à mal sans aucun souci d'objectivité.

Se voulant instruments de subversion, les Manifestes portent en eux une vision généralement pessimiste, destructive même, de la société. A cette vision répond un projet d'avenir, plutôt vague, mais dont ils réclament l'originalité absolue ; la forme qui le contient se rattache en

¹ Giovanni LISTA, *Futurisme : manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p.18, 19.

tout cas à celle de toute une lignée d'écrits idéologiques. Parole en Acte, les Manifestes prétendent moins à une valeur esthétique qu'à une efficacité dans la persuasion, ou du moins une capacité à éveiller la polémique. L'interaction entre l'auteur et le récepteur se nourrit d'une argumentation obéissant à un *pathos* qui échappe parfois aux stratégies de production du texte.

Dans cette perspective, l'idée d'une pleine insertion dans une « communauté communicationnelle »² est-elle possible ? La volonté de rupture radicale est-elle compatible avec l'espoir d'une adhésion significative du groupe qui est censé se trouver bouleversé, au sens premier du terme, par le contenu du Manifeste ? Car il s'agit bien, malgré les apparences, d'une prise de pouvoir qui nécessite de s'appuyer sur un consentement plus ou moins large. Dans ce but, une organisation du discours littéraire est mise en place, obéissant à une stratégie particulière, que nous regarderons de plus près en tant que **poétique de la rupture** et en prenant pour objet d'étude les Manifestes du Futurisme portugais.

Ces Manifestes, comme les mouvements d'avant-garde qu'ils représentent, sont frappés de cosmopolitisme, d'un désir, que l'on pourrait qualifier d'utopique, d'embrasser toutes les formes d'une culture essentiellement européenne, de réaliser une synthèse de tous les arts. Les genres traditionnels se trouvent ainsi bousculés par cette envie d'abolir les frontières, de dépasser les limites. Cependant, il ne faut pas s'y tromper : il ne s'agit pas de prôner en réalité une absolue liberté, mais d'imposer des formes autres, souvent hybrides, apparemment nouvelles, issues d'une expérimentation parfois féconde, comme dans le cas du rapprochement entre littérature et arts plastiques, dont Apollinaire fut un agent actif. Cubisme, dadaïsme, surréalisme (très tardif au Portugal), futurisme, *ultraïsme* (en Espagne) se croisent, se combattent, se succèdent, mais s'interpénètrent aussi et s'inspirent mutuellement. Apollinaire met d'ailleurs en pratique ces entremêlements dans *Calligrammes*, où la présentation graphique apporte un sens additionnel au texte.

Cette nouvelle approche de la littérature, et de l'art en général, n'est pas aisément compréhensible pour le grand public, qui voit les codes communément admis chahutés et ne s'y retrouve plus. Cette rupture est historiquement marquée par la publication à Paris, en 1909, du *Manifeste du Futurisme*, de Marinetti, acte de fondation du premier mouvement d'avant-garde de l'époque contemporaine. Il sera suivi, en 1910, du *Manifeste des peintres*

² V. sur ce sujet Herman PARRET, *L'Esthétique de la communication*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1999.

futuristes, rédigé par Boccioni, Russolo et Carrà. Il sera bientôt question de « tableaux-poèmes », qui répondent au désir, annoncé dans les différents Manifestes, d'un art global. Ces réalisations expérimentales ont été appelées par Roman Jakobson « tableaux-mots d'ordre ».³ Le « meurtre rituel du père » tente ainsi de se réaliser, annoncé dans ces textes à l'allure prophétique que sont les Manifestes. La volonté de rompre avec le passé y est bien présente, soulignant le caractère anti-historique du futurisme, qui veut imposer l'idée d'un auto-engendrement.⁴ Cette même idée se retrouvera d'ailleurs dans le fascisme italien, qui nie tout lien avec les partis traditionnels, se réclamant d'une originalité absolue. La perte de la mémoire est toujours synonyme de danger, comme l'a maintes fois souligné Paul Ricoeur dans ses œuvres. C'est ainsi que l'idée d'un progrès absolu, d'une marche triomphale vers un avenir coupé du passé, plonge les futuristes européens dans ce que Giovanni Lista⁵ appela une « ivresse dionysiaque », une forme de religion païenne vouée au culte de la modernité, centrée sur un homme-machine qui rêve de maîtriser la matière et de poursuivre sa route, sans plus d'obstacle, vers un futur nécessairement radieux. Cette vision du monde informe donc le futurisme qui est à l'époque, et reste par la suite, synonyme d'avant-garde. Ainsi le considérait Apollinaire, qui y voyait une philosophie globale du devenir, la manifestation de l'éternel élan de renouveau qui existe dans l'homme.

Cet élan se trouvait justement à la base de l'initiative luso-brésilienne de créer, en 1915, la revue *Orpheu*. Le Manifeste de Marinetti était connu des membres du groupe 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 à Paris (le poète Mário de Sá-Carneiro, le peintre Santa-Rita Pintor), ou y avaient séjourné. Ils y avaient respiré cette atmosphère bouillonnante de nouvelles idées, de nouveaux courants, y avaient parfois rencontré des personnalités clé de la vie intellectuelle et artistique française. Ce ne fut cependant pas le cas du plus grand nom du Modernisme portugais, Fernando Pessoa (1888-1935), lequel, depuis son retour d'Afrique du Sud, en 1905, n'avait plus quitté et ne quitterait plus Lisbonne.

La revue *Orpheu*, dont il fut le théoricien par excellence, fut donc très influencée par les Manifestes de Marinetti, tout comme, en Espagne, la revue *Prometeo*, fondée et dirigée par Ramón Gómez de la Serna. En 1919, Marinetti y publie même une *Proclama a los futuristas*

³ Roman JAKOBSON, *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 26.

⁴ Cette idée a été soulignée par Guillermo de TORRE dans son *Historia de la Literatura de Vanguardia*, Madrid, ed. Guadarrama, 1971, p. 84.

⁵ V. Giovanni LISTA, *Le Futurisme*, Paris, Terrail, 2001.

espanoles, à laquelle fait écho le Manifeste *Ultra*, écrit par Cansinos-Asséns, également en 1919, dans la revue *Grecia*, fondée à Séville par Isaac del Vando-Villar, avec lequel F. Pessoa était, à l'époque, en contact épistolaire.

Le Manifeste, forme littéraire percutante et passagère, correspond en effet parfaitement au refus futuriste de l'œuvre aboutie ; il témoigne aussi de ce culte d'un Moi auto-crée, que le peintre et écrivain moderniste Almada Negreiros (1893-1970) définit clairement, dans le Manifeste qu'il écrit, en 1917, dans la revue *Portugal Futurista* : « Je suis le résultat conscient de ma propre expérience [...]. L'expérience de celui qui a vécu toute l'intensité de tous les instants de sa propre vie. L'expérience de celui qui, en assistant au déroulement sensationnel de sa propre personnalité, en déduit l'apothéose de l'homme complet ». ⁶ Nous ne pouvons nous empêcher de songer au Surhomme nietzschéen, s'auto-engendrant dans une affirmation de ce que Guillermo de Torre appelait « aristocratismo mental ». ⁷

L'artiste se veut en effet protéiforme, acteur à part entière de la vie de la cité, qu'il veut changer radicalement. L'essor économique des pays européens les plus développés favorise cet espoir de changement, de destruction des valeurs traditionnelles – les Manifestes témoignent de cette négation dévastatrice, qui choquera la bourgeoisie portugaise cultivée. En fait, cette furie destructrice porte en elle quelque chose de masochiste et de suicidaire, correspondant, en partie du moins, à une quête identitaire, menée sur fond d'accélération de l'histoire, et de perte consécutive de repères. Une réalité autre, frappée d'étrangeté, va émerger de ces œuvres d'avant-garde, qui mettront en doute le principe même de représentation.

Ces caractéristiques ressortent, bien entendu, dans les deux grands Manifestes du futurisme portugais, publiés, en 1917, dans cette même revue *Portugal Futurista*. Intitulés tous deux *Ultimatum*, leurs auteurs en sont Fernando Pessoa, sous l'hétéronyme Alvaro de Campos, et Almada Negreiros. Ils sont une attaque en règle des valeurs sûres du panorama culturel portugais et, plus largement, européen. Le ton est guerrier, les mots s'entrechoquent avec le

⁶ « Eu sou o resultado consciente da minha própria experiência [...]. A experiência daquele que tem vivido toda a intensidade de todos os instantes da sua própria vida. A experiência daquele que assistindo ao desenrolar sensacional da própria personalidade deduz a apoteose do homem completo (« Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX », in José de Almada NEGREIROS, *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, p. 649). Les deux *Ultimatum*, celui d'Almada NEGREIROS, tout comme celui d'Alvaro de Campos (hétéronyme de Fernando PESSOA), sont traduits en français par José Augusto SEABRA in Fernando PESSOA, *Le Retour des dieux*, Paris, Champ Libre, 1973.

⁷ Cité in Paul ILIE (ed.), *Documents of the Spanish Vanguard*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1969, p. 130. Guillermo de TORRE y parle aussi de « el nacimiento, cultivo y madurez del 'yo' peculiar, del noble estigma psíquicamente distintivo y característicamente inalienable ». Antonio CUBERO écrivait, lui, en 1919, dans la revue *Grecia*, que « el ultraísta es padre de *Su Yo* » (*Ibid.*, p. 109).

cliquetis des armes, dans une symphonie délirante, où s'affirme le messianisme du progrès, et s'ouvrent les portes d'une nouvelle ère, marquée du sceau de l'utopie. Il est vrai que, dans le texte d'Alvaro de Campos, l'Occident est considéré comme décadent, tandis qu'Almada affirme haut et fort, dans son *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do século XX*, la force de sa jeunesse et de son intelligence : « J'ai 22 ans forts de santé et d'intelligence. [...] Je suis celui qui s'étonne de sa propre personnalité et, en tant que Portugais, je me crois donc le droit d'exiger une patrie qui me mérite ».⁸

Or, il considère que le Portugal ne le mérite guère, et que c'est la mission de jeunes comme lui de créer ce qu'il appelle « une *nouvelle patrie entièrement portugaise et entièrement actuelle*, complètement libérée de toutes les époques précédentes ».⁹ Nous retrouvons la volonté futuriste de faire table rase du passé, ce qui est particulièrement iconoclaste dans un pays comme le Portugal, où le passé pèse de tout son poids dans l'image que les Portugais ont d'eux-mêmes et de leur pays. Nous décelons aussi dans cette phrase cette équation, difficilement soluble, entre une spécificité culturelle portugaise et l'entrée du Portugal dans le giron de la Modernité européenne. D'ailleurs, avec l'excès et l'aveuglement qui caractérisent certaines de ses prises de position, Almada considère la guerre, qui met alors l'Europe à feu et à sang, et la participation portugaise à cette guerre, comme un moyen de résoudre cette même équation, en plaçant les Portugais en contact avec les autres européens : « Allez chercher dans la guerre de l'Europe toute la force de notre nouvelle patrie. Au *front* toute l'Europe est concentrée, autant dire la Civilisation actuelle ».¹⁰ En attendant, lui il n'y participe pas à cette guerre... Mais il analyse les raisons de la décadence du Portugal et stigmatise la politique des partis, tout en critiquant une littérature tournée vers le passé, nourrie de ce « sentiment-synthèse du peuple portugais qu'est la *saudade* et la *saudade* est une nostalgie morbide des tempéraments épuisés et malades ».¹¹

Suivant en cela le pape du futurisme, il assigne un rôle à la femme portugaise, celui « de femelle bonne à faire des hommes ».¹² Mais, par dessus tout, il veut aider à « créer la patrie portugaise du XX^e siècle ».¹³

⁸ « Eu tenho 22 anos fortes de saúde e de inteligência. [...] Eu sou aquele que se espanta da própria personalidade e creio-me portanto, como português, com o direito de exigir uma pátria que me mereça » (Almada NEGREIROS, *op. cit.*, p. 649).

⁹ « uma nova pátria inteiramente portuguesa e inteiramente actual prescindindo em absoluto de todas as épocas precedentes » (*Ibid.*, p. 650).

¹⁰ « Ide buscar na guerra da Europa toda a força da nossa nova pátria. No *front* está concentrada toda a Europa, portanto a Civilização actual » (*Id.*).

¹¹ « o sentimento-síntese do povo português é a saudade e a saudade é uma nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes » (*Ibid.*, p. 652).

¹² « fêmea para fazer homens » (*Ibid.*, p. 654).

Dans le même (et seul) numéro de la revue *Portugal Futurista*, Fernando Pessoa-Alvaro de Campos publie également son *Ultimatum*, marqué par la violence verbale et la mise à l'index des « mandarins » européens dont les noms pèsent sur le monde littéraire : Anatole France, Maurice Barrès, Rudyard Kipling, George Bernard Shaw, H.G. Wells, Chesterton, Yeats, D'Annunzio, Maeterlinck, Pierre Loti, Rostand. Les hommes politiques subissent le même traitement, entre eux Guillaume II et Lloyd George. La violence des attributs qui leur sont adressés, leur nombre, rendent le discours paroxystique et ravageur. Le cri « Merde » va opérer une coupure dans le texte, qui devient alors une liste des désirs et besoins de cette Europe affamée de futur et lasse de ses vieilles structures d'origine chrétienne. L'ingénieur Alvaro de Campos achève son *Manifeste* en réclamant une Humanité d'Ingénieurs, de Surhommes, et termine en tournant le dos à l'Europe, à cette Europe à laquelle il adresse rageusement son *Ultimatum*, réponse en quelque sorte à celui, lancé par l'Angleterre en 1890, pour faire évacuer les territoires compris entre l'Angola et le Mozambique, et qui a tant humilié le Portugal.

La force destructrice de ce discours, révélatrice d'un pessimisme essentiel, contraste avec l'espérance juvénile d'Almada ; cependant, sa violence excessive lui retire une partie de son efficacité. De toute manière, les textes futuristes étaient en général perçus au Portugal comme le fruit d'esprits dérangés, car les lecteurs n'y retrouvaient guère leurs marques habituelles. La revue *Portugal Futurista* a ainsi provoqué un scandale terrible, étant interdite pour cause d'attentat à la morale (non pas à cause des Manifestes, mais à cause de certains textes, surtout d'Almada, comme *Mima-Fatáxa Symphonie Cosmopolite et Apologie du Triangle Féminin*, ou *Saltimbanques*, qui étaient fort osés pour l'époque). Cette revue représente la dernière véritable manifestation de l'avant-garde portugaise et si les Manifestes qui y ont été publiés ont survécu à une mort annoncée, c'est probablement de par leur insertion dans l'œuvre de leurs auteurs, même si celle-ci fut reconnue fort tardivement. Il est indéniable que l'*Ultimatum* d'Alvaro de Campos bénéficie du renom de son créateur, mais aussi de l'ambivalence de son contenu : en effet, il ajoute à son discours militant en défense des principes futuristes une dimension nationaliste et mystique qui lui permet de dépasser son cadre temporel.

Au-delà de la provocation sociale véhiculée par les Manifestes, nous nous devons de souligner la dimension novatrice dont ils témoignent, surtout de par leur liberté formelle, en partie héritée du *Manifesto della letteratura futurista* (1909), par lequel Marinetti annonce la

¹³ « é preciso criar a pátria portuguesa do século XX » (*Id.*).

naissance du futurisme, mais aussi du *Manifesto politico del futurismo*, qui sort la même année. La déconstruction du discours menée dans les Manifestes répond ainsi à la destruction des valeurs traditionnelles qui est tentée à travers eux. Les Manifestes littéraires déconstruisent en effet indirectement les grands Manifestes politiques, qui sont leurs modèles, même lointains, comme le Manifeste du Parti Communiste, de 1848, reprenant ce qu'Umberto Eco appelle « son extraordinaire structure rhétorico-argumentative »,¹⁴ mais remplaçant le caractère dialectique de celle-ci par une forme de terrorisme intellectuel. Tout en gardant le ton apocalyptique, ironique et percutant du Manifeste politique en question (rappelons-nous la fameuse phrase initiale « Un spectre hante l'Europe »), l'argumentation est substituée par une mise en scène d'idées personnelles, servie par un certain nombre de procédés de rhétorique : des injonctions (« Dehors ! dehors ! »), des assertions définitives (« la guerre est la grande expérience »), des verbes de volition (« L'Europe veut de grands Poètes, elle veut de grands Hommes d'État, elle veut de grands Généraux ! »), la prédominance du subjonctif et de l'impératif (« Proclamez bien haut que personne ne combat pour la Liberté ou pour le Droit ! », « faites l'apologie de la Force et de l'Intelligence »), ainsi que du futur (« Le Surhomme sera, non pas le plus fort, mais le plus complet », « Le Surhomme sera, non pas le plus dur, mais le plus complexe ! », « Le Surhomme sera, non pas le plus libre, mais le plus harmonieux ! »), ce qui souligne le caractère prophétique du texte. Dans un registre plus violent, les invectives sont nombreuses (« Grands hommes de Lilliput-Europe, passez sous mon Mépris ! »), ainsi que les sarcasmes (« Qui es-tu, toi avec ta crinière socialiste, David Lloyd George, bouffon portant un bonnet phrygien fait d'Union Jacks ? »), les diatribes (« Et toi, quelqu'un d'autre, tous les autres, panade Briand-Dato, Boselli de l'incompétence devant les faits, tous les hommes d'État pain-de-guerre qui étaient déjà là bien avant la guerre ! Tous ! tous ! tous ! Ordures, poussière, clique provinciale, canaille intellectuelle ! »), les exhortations (« il faut créer la patrie portugaise du XX^e siècle »), les anaphores (« Maintenant la philosophie se résume au fait que Fouillée soit mort ! Maintenant l'art se résume au fait que Rodin soit resté ! Maintenant la littérature se résume au fait que Barrès ait un sens ! »), les métaphores osées (« Dehors toi, Anatole France, Épicure de pharmacopée homéopathique, ténia-Jaurès de l'Ancien Régime, salade de Renan-Flaubert servie dans de la vaisselle du XVII^e siècle, mais fausse ! »), le tout saupoudré d'innombrables exclamations. La phrase courte, relevant proprement du slogan hérité du Manifeste politique, frappe les esprits, qui la retiennent parfois. Mais, comment le public reçoit-il ce type de

¹⁴ Umberto ECO, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p. 37.

texte ? Mal, en général, car il ne le comprend pas, et qu'au fond il se sent exclu d'un discours où l'auteur semble parler tout seul, victime d'un narcissisme qui minimise la place de l'Autre, le cantonne à un rôle passif, annoncé dès le titre de ces Manifestes, *Ultimatum*, qui éveille automatiquement dans les esprits portugais l'humiliation de celui de 1890.

Écrit en bonne partie à la première personne, celui d'Almada affirme de façon péremptoire, et même violente, une autorité dont il s'auto-investit – en effet, les mots sont en liberté pour tenter de prendre le pouvoir culturel, et peut-être d'exorciser la peur du passage du temps (les verbes sont souvent à l'infinitif), en donnant l'illusion de l'abolir. Le flux du discours se trouve ainsi brisé, il devient fragmentaire, sans une articulation logique évidente, les éléments de liaison ayant été abandonnés. Le sens ne transite que difficilement, restant souvent bloqué dans des îlots syntagmatiques – ainsi, la forme brève peut-elle se charger d'une violence qui oblige le lecteur à assumer une posture intellectuelle particulière. Elle peut être porteuse d'une forme de nominalisme où l'idée serait le mot, symbiose « épiphanique » d'où émergerait le sens, synthèse du concret et de l'abstrait, de la matière et de l'esprit. Les arts plastiques suivront d'ailleurs cette même voie, faisant imploser l'espace à l'intérieur du tableau, utilisant les couleurs comme autant de mots qui disent une réalité perçue comme fragmentaire, discontinue.

Le Manifeste moderniste, prenant comme modèle le manifeste politique, déconstruit donc celui-ci, remplaçant l'argumentation, basée sur une idéologie politique, par un discours fragmenté, qui donne une impression d'ensemble chaotique. Le lecteur sera ainsi tenté de le reconstituer, de lui donner une cohérence, selon ses propres références – ou bien il l'abandonnera, dérangé dans sa passivité coutumière. Au Portugal, il est certain que, pour ce qui est de ces textes, il manquait la plupart du temps la complicité nécessaire entre auteur et récepteur. Ce dernier ne possédait pas toujours les références nécessaires pour comprendre la portée de ces pastiches satiriques,¹⁵ quant à la forme, mais également parodies, au sens large, celui de recreation imitative,¹⁶ quant au fond, d'*hypotextes* politiques, présents dès le titre, *Ultimatum*. Encore une fois, le souvenir du caractère dramatique de l'*Ultimatum* de 1890 rend particulièrement déstabilisante la lecture de ces textes, écrits sur le mode parodique. Il est vrai qu'ils s'insèrent dans un ensemble qui conditionne nécessairement leur réception, je veux parler de la revue *Portugal Futurista*. Mais la duplicité d'une démarche parodique, où le texte contient un autre texte, alliée à un penchant satirique, qui rend le texte ouvert sur un réel à

¹⁵ V. Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 32.

¹⁶ V. J.A. YUNK, « The Two Faces of Parody », in *Iowa English Yearbook*, 8, 1963, p. 29-37.

transformer, reste difficile à décoder par un lecteur qui préfère généralement une continuité rassurante à une rupture subversive et donc dérangeante. En outre, lorsque le récepteur reste imperméable à ce message transgressif, la mise en scène poétique qu'implique le Manifeste devient alors une simple gesticulation verbale dérisoire, à laquelle s'adonne un auteur dont l'autorité s'auto-affirme en bonne partie à partir du caractère performatif de son discours. Reste bien sûr une valeur cathartique propre à ce type de texte et qui concerne aussi bien l'énonciateur que le récepteur, un flot de violence verbale qui cache le désespoir face à un pays enfoncé dans un marasme culturel qu'il s'agit de dynamiser ; pour cela, il faut réussir une prise de pouvoir symbolique, à travers ce que Bourdieu appelle l'« irrévérance iconoclaste ». Celle-ci n'est au fond qu'une manifestation de la crise du sujet qui a marqué notre modernité, une façon de donner forme au rôle émancipateur de l'art, celui de « privilégier l'événement créateur de nouveauté par rapport à la répétition routinière de l'accompli, la négativité et l'écart par rapport à toute affirmation des valeurs établies et à toute signification devenue traditionnelle ».¹⁷ Cette **fonction de rupture** a été remplie par les deux grands Manifestes du futurisme portugais, qui ont pour cela mis en place une **poétique de la rupture**, un ensemble de procédés formels qui ont fait éclater les carcans traditionnels pour laisser apparaître, derrière l'unité artificielle du discours, la réelle fragmentation qui le soutend.

Ces différentes caractéristiques que nous venons d'apercevoir à travers les deux textes qui sont considérés comme les Manifestes du futurisme portugais, mais peuvent être en grande partie celles des Manifestes en général, nous conduisent à essayer de préciser leur appartenance générique. A première vue, ils pourraient en effet être rapprochés du genre pamphlétaire, d'une « littérature d'idée », d'« humeur » ou de « circonstance », ayant donc droit au label « genre secondaire » ou « mineur ». ¹⁸ Leur tonalité polémique, allant du réquisitoire au plaidoyer, est empreinte d'une absolue subjectivité ; pour servir son propos, l'auteur tire les ficelles d'un réseau de références intertextuelles, que le lecteur doit reconstituer, pose une série de questions de rhétorique (« Qui es-tu, toi et ta crinière... »), établissant ainsi une forme de complicité avec l'allocutaire, qui a l'impression d'appartenir au même monde que celui de l'énonciateur et de participer, à ses côtés, à une croisade qui va sauver l'Occident d'une chute irrémédiable. Nous ne parlons pas de croisade par hasard, mais

¹⁷ H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1998, p. 286.

¹⁸ V. à ce propos l'ouvrage de Marc ANGENOT, *La Parole Pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, p. 23-25.

parce que ces Manifestes présentent des traits qui les rapprochent du discours religieux, notamment une dimension prophétique que je me propose d'étudier ailleurs.

Il y a ainsi indubitablement une présence forte de l'auteur du Manifeste dans son texte, modulé par le performatif, scandé par le *pathos*, formaté par l'agression. Or, si ces caractéristiques s'avèrent prépondérantes, comme c'est le cas dans les textes que nous analysons ici, éliminant une véritable polémique, escamotant la démonstration d'une thèse repérable, il sera alors licite de parler à leur propos d'**invective**. Frôlant souvent l'absurde (« Rejoins finalement mon Dégoût, frotte-toi finalement contre les semelles de mon Mépris, grande finale des idiots, conflagration-dérision, feu dans un petit tas de fumier, synthèse dynamique du stasisme inné de l'Époque »)¹⁹, donnant une version carnavalesque des vrais Manifestes politiques, ils développent une rhétorique du mépris, clairement assumée, qui opère une dégradation des grandes figures du monde littéraire et politique, comme nous l'avons vu dans la première partie de l'*Ultimatum* de Campos. Nous sommes devant un cortège de personnages grotesques, déshumanisés, à travers lesquels l'*establishment* et les institutions sont anéantis, l'ordre social mis au défi par une parole qui ne se réclame que d'elle-même, affirme sa vérité sans se justifier, de manière prophétique, demandant donc la foi du charbonnier de la part de celui qui l'écoute, annonçant l'Harmagedôn, la grande bataille qui devra sauver le genre humain de l'apocalypse de l'esprit.

Nous ne sommes donc pas ici dans le domaine de la justification des idées, mais du jaillissement de vérités qui se suffisent à elles-mêmes. Il n'y a guère d'idéologie, mais une parole qui construit, au fil du discours, des idées en liberté, qui, comme dans la période du carnaval, n'obéissent plus aux codes établis ou tentent même de les renverser. La tâche est immense, car en fait tout est à changer, selon une « tactique maximaliste », laquelle, selon Marc Angenot, « entraîne une globalisation des problèmes qui débouche sur une 'vision crépusculaire' ou 'catastrophique' du monde ».²⁰

Ce discours est donc d'une nature mal définie, **hybride**, proche du discours pamphlétaire, mais aussi de l'invective, de la satire, de la prophétie. Sa discontinuité est évidente : il ne prétend pas à une cohésion qu'au fond il refuse, car il se veut un instrument de rupture au sein d'une société qui elle-même implose complètement. Il est une branche du discours polémique, un sous-genre qui répond aux mêmes exigences de brièveté, de capacité à interpeller, à tenter

¹⁹ « « Vem tu finalmente ao meu Asco, roça-te tu finalmente contra as solas do meu Desdem, grand finale dos parvos, conflagração-escarneo, fogo em pequeno monte de estrume, synthese dinamica do estatismo ingenito da Epoque ! » (Fernando PESSOA, « Ultimatum de Alvaro de Campos », in *Portugal Futurista*, Lisboa, Contexto, 1990, p. 31).

d'imposer coûte que coûte un point de vue personnel, ou bien celui d'un groupe solidaire, qui fonctionne alors « comme un seul homme ».

Les Manifestes futuristes portugais sont à cet égard révélateurs de ce que fut le mouvement avant-gardiste au Portugal : chacun de ces textes est en effet signé d'un seul auteur, et non pas d'un groupe, qui n'a jamais en fait existé en tant que tel – il n'y eut que des individualités, soudées par une conception de l'art, de la littérature, et de leur place, encore bien trop restreinte, dans une société portugaise qui ne les reconnaît pas à leur juste valeur. Ils s'apparenteraient donc, de ce point de vue, au pamphlet, qui n'a généralement qu'un seul auteur. Mais leur caractère excessif, ravageur, excluant toute possibilité d'une mise en pratique véritable, dit bien leur volonté d'une rupture totale et désespérée. Encore une fois, nous nous rapprocherions ici de l'**invective**, par l'absence de véritable argumentation, de dialectique, par la violence verbale qui fuse dans toutes les directions. Almada Negreiros avait d'ailleurs écrit, deux ans auparavant, un *Manifesto Anti-Dantas*, attaquant l'écrivain Júlio Dantas, qui représentait pour lui l'homme à abattre, car il était reconnu, couvert d'honneurs, très conservateur. Dans ce texte, d'une violence inouïe, l'écrivain est bien sûr attaqué, mais aussi l'homme, à travers une sorte de chaos paroxystique où, à bout d'arguments, Almada va jusqu'à accuser sa victime de s'appeler Dantas ! Il est vrai, comme le dit si bien Marc Angenot, qu'« injurier, c'est d'abord refuser à celui qu'on attaque son nom 'propre', refuser de l'identifier ».²¹

Les codes de bienséance sont ainsi complètement renversés dans ce flot d'injures qui tend à tuer symboliquement un bouc émissaire, et à le donner en pâture à un public, choqué en apparence, mais au fond assez amusé de voir un personnage phare du monde des lettres tomber de son piédestal, victime d'une violence que chacun aimerait peut-être pouvoir exprimer. Nous sommes donc ici devant un exemple parfait d'**invective**, vide de tout contenu idéologique et de toute argumentation.

Tous ces textes polémiques ont en commun leur jeu avec l'intertextualité à des fins parodiques, dans le but de transgresser non seulement les codes sociaux, mais aussi les genres littéraires établis. C'est une forme de subversion à objets multiples, qui aura marqué notre modernité. La production littéraire contemporaine porte la trace de cette pluralité, souvent

²⁰ Marc ANGENOT, *op. cit.*, p. 42.

²¹ *Ibid.*, p. 266.

transformée en polyphonie, où les genres deviennent métissés. La transgression des frontières entre genres et formes littéraires apparaît comme une étape nécessaire pour avancer sur le chemin d'une écriture moderne. Le long de cette voie, théorie et pratique se rapprochent, se construisant mutuellement, donnant naissance à des œuvres **hybrides**, à cheval sur plusieurs genres. Le *Manifeste / invective*, qui a marqué le futurisme portugais, est une mise en œuvre de cette hybridité de la théorie et de la pratique, de la forme et du sens, et partant, du genre. Ce métissage éveille le plaisir ludique, celui né de l'imprévisible, du transgressif, de l'espoir de régénération, de la quête des clés ouvrant les différentes portes donnant accès à l'énigme du texte. Une tension dynamique s'installe entre le texte et son récepteur, nourrie par cette succession de continuités / discontinuités au sein d'un texte formellement novateur, fait d'éléments qui explosent pour être combinés autrement, dans des rapports inattendus.

Les deux *Ultimatum* sont cependant moins proches de l'invective que le *Manifeste Anti-Dantas*, dont nous venons de parler. L'imprécation y est moins démagogique, et il y a un embryon d'argumentation, dans l'intervalle de phrases agressives, l'ambiguïté y étant donc plus forte. La provocation y est bien souvent introduite par une rupture de ton, comme l'on peut voir dans l'*Ultimatum* d'Almada, où une pseudo argumentation, tendant à justifier l'affirmation selon laquelle le Portugal est un pays décadent, est interrompue brutalement par l'exposé d'une raison absurde : « Parce que l'aspect général des typos exhale un râle pourri ». ²² L'injure, pratique rhétorique fort prisée dans ces Manifestes, comme nous l'avons constaté à plusieurs reprises, revient inexorablement dans cet énoncé que Marc Angenot appellerait « discordantiel », où l'on passe abruptement d'un code à un autre, d'un niveau de langage à un autre. ²³ Ici, la cause n'est pas vraiment en rapport avec la conséquence, mais l'essentiel est dans le processus de dégradation, celui de l'Autre, mais également celui de la logique discursive, qui s'en trouve subvertie. Le terrorisme discursif est à l'œuvre à travers un langage hyperbolique, qui exclut toute argumentation véritable, tout en transgressant les règles du savoir-vivre – c'est bien le langage de l'**invective**, se délectant dans ce que les surréalistes français appelleraient « le délire sacré de l'injure ». ²⁴

L'invective se distingue ainsi du pamphlet, car l'Autre n'est pas sommé de répondre, de rentrer dans le jeu, il reste extérieur au texte, muet, victime sans défense de cette litanie d'injures. Dans le pamphlet, l'Autre est celui qu'il faut convaincre, ou vaincre dans un débat

²² « porque o aspecto geral dos typos exala um estertor a pôdre » (Almada NEGREIROS, « Ultimatum futurista ás gerações portuguesas do Seculo XX », in *Portugal Futurista*, op. cit., p. 37).

²³ Marc ANGENOT, op. cit., p. 252.

²⁴ V. à ce sujet *ibid.*, p. 265, 266.

d'idées, et dont la présence est implicite dans le texte – « le pamphlet est une forme dialogique », les Autres étant bien entendu des émanations de l'énonciateur²⁵ –, il s'agit donc d'un genre polyphonique.

Toute cette violence verbale des Manifestes du futurisme portugais est présentée comme se trouvant légitimée par la violence que la société exerce sur les artistes et poètes, en les ignorant, en les excluant de la vie de la cité. Elle est ainsi le fruit d'une forme de désespoir, qui veut faire croire à un droit d'interpellation, laquelle tourne rapidement au discours hystérique, d'une théâtralité qui frise souvent le ridicule. Elle est marquée par une croyance utopique dans un Futur qui est idéalisé, divinisé presque, comme il sied aux courants futuristes que ces Manifestes promeuvent. En cela, nous nous éloignons encore une fois du pamphlet, qui se caractérise par un ton décidément pessimiste. Il faut cependant rappeler ici que ces Manifestes datent de 1917 et qu'ils n'auraient certainement pas pu être écrits dans les mêmes termes quelques années après : une des dernières injonctions du Manifeste d'Almada, « Profitez surtout de ce moment unique où la guerre européenne vous invite à entrer dans la Civilisation », ne serait plus de mise, tout comme celles de l'*Ultimatum* de A. de Campos, proclamant « pour un avenir proche, la création scientifique des Surhommes ! » ou « la venue d'une Humanité mathématique et parfaite ! ».²⁶

Après la dénonciation initiale d'une situation montrée comme insupportable, de (fausses) solutions sont ainsi mises en avant : nous sommes ici, ne l'oublions pas, dans une forme « dégradée » du Manifeste politique, où des solutions à une crise sont effectivement proposées. Les Manifestes de l'avant-garde témoignent plutôt d'une lecture biaisée du monde, destinée à provoquer une réaction chez le récepteur, ce qui est par ailleurs le but de tout Manifeste. La continuité logique entre la dénonciation d'une situation jugée insupportable et le programme apportant une vraie solution à celle-ci, que nous trouvons dans le Manifeste politique, se transforme, dans ces textes, en discontinuité du discours, lequel « manifeste » surtout une posture futuriste et ne présente pas de programme réellement viable. On souhaite moins convaincre que susciter le scandale, mais on déclare vouloir changer le monde : Alvaro de Campos annonce « je vais montrer le chemin ! », avant de proclamer « La loi de Malthus de la Sensibilité », « La Nécessité de l'Adaptation Artificielle » et « L'intervention chirurgicale anti-chrétienne », tandis qu'Almada affirme la nécessité de « créer la patrie

²⁵ *Ibid.*, p. 284.

²⁶ « Aproveitae sobre tudo este momento unico em que a guerra da Europa vos convida a entrardes prá Civilização » ; « Proclamo, para um futuro proximo, a criação scientifica dos Superhomens ! Procamo a vinda de uma Humanidade mathematica e perfeita ! » (*Portugal Futurista, op. cit.*, p. 38, 34).

portugaise du XX^e siècle ». Ces phrases- charnière fonctionnent comme des segments mis en évidence dans l'économie du texte (par une séparation syntaxique et typographique) pour fonctionner comme « attracteurs »,²⁷ autour desquels gravitent des éléments périphériques.²⁸ Cette hiérarchisation des différents éléments du texte permet d'y déceler une stratégie de communication, dont fait partie l'ouverture finale sur un futur qui se veut attirant, conditionné par l'acceptation de ce qui a été exposé dans le texte. Comme le fait remarquer Marcel Burger, le manifeste « assume toujours une **dimension constituante**, c'est-à-dire une prétention à orienter les comportements à partir de la prise de position qui s'y trouve déclarée ».²⁹

Tourné à la fois vers le monde extérieur, même s'il n'est qu'un prétexte, et vers l'intérieur de son propre univers textuel, avec ses pôles d'attraction autour desquels gravitent des ensembles d'éléments satellites, les Manifestes restent le symptôme d'une société en crise, l'accès de fièvre qui dévoile une maladie qui couve. Ils s'adressent à un public qui n'est pas clairement ciblé : c'est bien le cas de l'*Ultimatum* d'Alvaro de Campos, qui ne se réfère jamais à un quelconque lecteur, tandis que celui d'Almada s'adresse aux Portugais de sa génération, à qui il donne une série de conseils censés rendre possible la création de la « patrie portugaise du XX^e siècle », mais qui sont en fait irréalisables. **Pris à témoin** par le texte, le lecteur n'en est pas en fait **partie prenante**, et n'en sera pas transformé. La marque « unifiante » **nous** n'apparaît d'ailleurs qu'une fois dans ce dernier texte (« Nous vivons dans une patrie où la tentative démocratique se compromet quotidiennement »)³⁰, et pas du tout dans celui de Campos. Leur visée pamphlétaire dépasse clairement la visée programmatique, alors que les deux se retrouvent intimement liées dans les Manifestes politiques. La dramatisation du discours s'en trouve ainsi renforcée, dévoilant une volonté de rupture radicale, susceptible de permettre la création d'une réalité entièrement neuve, propre à renverser l'ordre existant. Le concept de nouveauté se suffit à lui-même, il se passe d'explicitation et tient lieu de programme d'action. Dire le nouveau, c'est le faire advenir, à travers une « performativité » s'enracinant dans une forme de pensée magique. Le problème de la nouveauté absolue, constamment à renouveler, est qu'elle est difficilement compréhensible, car elle reste en

²⁷ V. à cet égard Marcel BURGER, *Les manifestes : paroles de combat*, Lonay, Delachaux et Nieslé, 2002, p. 101 et suivantes.

²⁸ V. à ce propos les travaux d'E. ROULET sur l'organisation du discours, entre autres *La description de l'organisation du discours*, Paris, Hatier, 1999.

²⁹ *Ibid.*, p. 113.

dehors de tout horizon d'attente. Le Manifeste d'avant-garde est, de toute manière, un texte essentiellement narcissique, écrit en grande partie à la première personne, porteur d'un non-sens qui en fait un texte à la fois « fermé », car il n'est compris que de celui qui l'a écrit (et encore !), et ouvert, car le lecteur, s'il rentre dans le jeu, peut y projeter ses propres références et le reconstruire à sa manière. De toute façon, le but d'un Manifeste avant-gardiste est de provoquer le scandale et de faire parler de lui et non pas d'être compris, ce qui serait peut-être même mauvais signe ; sa parole exclut un véritable dialogue, elle est totalitaire, déstabilisante. Elle veut provoquer une crise, et non pas, comme dans les Manifestes politiques, résoudre une crise existante. Dans les deux cas, il s'agit, bien entendu, d'une prise de pouvoir, par un renversement de l'ordre existant, qu'il soit social ou esthétique, ou bien les deux. Le caractère utopique de cette tentative naît de la conscience d'une aliénation dont il est urgent de s'émanciper. Aventure à un temps personnelle et collective, elle ouvre sur un espoir de libération dont la semence fécondera l'avenir. Cependant, la *praxis* esthétique ne doit pas être jugée à l'aune de la *praxis* politique : la première proclame le devoir de rêver un monde autre, de créer le désir d'une autre société, alors que la seconde se doit de se confronter au réel, et de peser sur lui. Derrière elles, pointe l'illusion du pouvoir des idées et des mots qui les expriment.

Malgré ce rêve de rupture qui justifie leur avènement même, les Manifestes s'insèrent inévitablement dans une continuité, celle de l'histoire de la littérature – ambiguïté fondamentale entre l'insertion dans une succession temporelle et la discontinuité introduite par la volonté de rupture, la proclamation de la nouveauté absolue. Celle-ci reste un objectif impossible à atteindre, son éventuelle réalisation équivalant de toute manière à enfermer le Manifeste dans le solipsisme et le condamnant donc à l'inefficacité. Il s'agit là d'une menace constante pour les Manifestes futuristes, dont les tentatives de renouveau linguistique et formel ont été payées de retour par l'incompréhension quasi générale des destinataires, qui les ont perçus comme une écriture terroriste. Le langage étant un acte social, toucher à son intégrité c'est en effet porter atteinte à la mécanique sociale elle-même. Il y a ainsi un paradoxe fondamental et insoluble entre révolution et réception, d'autant plus grand que les élites socioculturelles auxquelles s'adresse le Manifeste se régissent habituellement par des

³⁰ « Nós vivêmos n'uma patria onde a tentativa democratica se compromete quotidianamente » (*Portugal Futurista, op. cit.*, p. 36).

normes littéraires et artistiques plutôt conservatrices, alors que celui-ci se veut tout à fait novateur, transgressif de ces normes. Il est donc amené à ressasser cette volonté de changement, dans l'espoir que le lecteur finira bien par l'adopter. Les phrases- maximes jouent ce rôle de ressassement didactique, qui devra finir par provoquer une obéissance aveugle de la part du récepteur. La participation à la naissance de quelque chose de radicalement autre doit le convaincre de la nécessité d'une prise de risque intellectuel apparentée à celle induite par la croyance religieuse. Le lecteur est ainsi censé se laisser manipuler par une rhétorique annonçant une libération à laquelle il devrait s'estimer heureux d'avoir accès. Le tout étant de trouver un *modus vivendi* entre la proposition de l'énonciateur et le monde référentiel du récepteur... Celui-ci est ainsi fermement invité à attraper au vol les « mots en liberté » et à se laisser emporter par leur élan. C'est pour tenter d'obtenir cet effet que, dès les premières phrases, l'énonciateur affirme son emprise sur l'énoncé : « Je n'appartiens à aucune des générations révolutionnaires. J'appartiens à une génération constructive. Je suis un poète portugais qui aime sa patrie ».³¹ Ainsi, pouvons-nous rejoindre les affirmations de M. Angenot à propos du pamphlet selon lesquelles « l'auteur émet une parole où il est à la fois narrateur de ses expériences personnelles et usufruitier ou défenseur de vérités universelles ».³² Il développe une « rhétorique du moi »³³, qui se dresse contre celle des institutions, des pouvoirs établis ; la violence de cette rhétorique est fonction de sa conscience de cette solitude essentielle. Il sait que la plupart du temps il ne parviendra pas à établir la communication avec l'autre, provoquant seulement « le rire, le sarcasme, formes élémentaires de la non-communication ».³⁴ Il se trouve ainsi dans un « isolement narcissique »³⁵, défendant une vision du monde qui s'oppose à celle de tous les autres. Pour l'imposer à quelques « élus », il est donc urgent de bâtir un discours fort, violent même, propre à intimider l'auditeur, à l'empêcher de répondre. L'enthymème final du Manifeste d'Almada en constitue un exemple caractéristique : « Le peuple le plus complet sera celui qui réunira au plus haut point toutes les qualités et tous les défauts. Courage, Portugais, il ne vous manque que les qualités ».³⁶

³¹ « Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionarias. Eu pertenço a uma geração constructiva. Eu sou um poeta portuguez que ama a sua patria ». (*Id.*)

³² Marc ANGENOT, *op. cit.*, p. 73.

³³ *Ibid.*, p.74.

³⁴ *Ibid.*, p. 82.

³⁵ *Ibid.*, p. 83.

³⁶ « O povo completo será aquele que tiver reunido no seu maximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, portuguezes, só vos faltam as qualidades » (*Portugal Futurista, op. cit.*, p. 38).

Persuasion et rupture se donnent ainsi la main dans une mise en scène où l'injonction et la provocation tiennent lieu de dialogue. Écriture de crise, le Manifeste est un texte référentiel, qui veut peser sur un réel datable : il ne peut donc échapper à ce temps historique qu'il aimerait dépasser, mais qui le marque inexorablement. Texte d'intervention, il est un élément important parmi ceux utilisés en vue d'imposer une nouvelle esthétique : publication de revues (*Orpheu*, *Portugal Futurista*), spectacles dans des théâtres (spectacle futuriste du 14 avril 1917 au Teatro da República), comportements hors norme dans des lieux publics (Almada était friand de ce type d'attitude), vêtements attirant l'attention par leur originalité (Santa-Rita Pintor habillé en costume à grands carreaux, Almada avec son bleu de travail d'ouvrier futuriste).

Les signes sont donc nombreux où nous pouvons lire le parcours, bref mais intense, du futurisme portugais. Quant aux deux Manifestes fondateurs, ils sont devenus des objets littéraires grâce surtout à la place qu'au fil des ans leurs auteurs ont prise dans les lettres portugaises. Créateurs de modernité, ils ont voulu bousculer la passivité d'une bourgeoisie contente d'elle et de ses certitudes ; pour ce faire, ils ont tenté d'imposer une rupture révolutionnaire en espérant trouver un appui auprès de ceux qu'ils qualifiaient d'élite et étaient peut-être susceptibles de les comprendre. Cette volonté de subversion, ils l'ont portée entre autres dans le domaine du *genre*, lequel, si l'on se réfère à leurs Manifestes, a été traité de façon hybride, mais n'a pas été aboli. Il s'agit de transgression générique, et non point de ce genre absolument nouveau, que la modernité aurait souhaité créer, et qu'elle proclame en tout cas haut et fort, mais qui relève de cet esprit utopique qui a marqué les avant-gardes. C'est le regard de chaque lecteur qui apporte une réelle nouveauté à l'œuvre, comme l'a montré l'esthétique de la réception. L'attente générique influe cependant sur ce regard, et constitue un élément de la lecture.

Les Manifestes futuristes portugais, souvent plus proches de l'**invective** que du Manifeste, politique ou littéraire, proprement dit, nous semblent relever d'une volonté de rompre, brutalement il est vrai, avec un immobilisme culturel qui menaçait d'engluer leurs auteurs, tout à fait marginaux dans le panorama littéraire portugais. Pour cela, ceux-ci ont mis en œuvre une stratégie textuelle relevant, comme nous avons pu nous en apercevoir, d'une véritable **poétique de la rupture**, impliquant une destruction de la continuité tant de la forme que du sens, laissant la place à une fragmentation qui se va se révéler tout à fait subversive dans l'économie du texte. Cet esprit de subversion dépasse cependant celle-ci, comme semble

le prouver le fait que les auteurs de ces Manifestes, ainsi que les autres futuristes, étaient encore montrés du doigt en 1939, alors que la plupart d'entre eux étaient morts, comme étant des « révolutionnaires sociaux, sans idéal, sans Dieu et sans moral », des « charlatans paranoïaques et dégénérés », tout juste capables de réaliser de « monstrueuses bêtises ».³⁷ La peur de la subversion, car elle est un acte social, un renversement d'un ordre établi, de valeurs dominantes, est bien patente dans ces mots pleins d'une violence haineuse qui ne relève plus du jeu, mais d'une volonté de mise en coupe réglée de la création et de la culture en général. Au Portugal, il n'était alors plus question de mots en liberté, mais d'une langue de bois qui a, pendant 40 ans, rythmé les rêves, ou peut-être les cauchemars, d'un peuple asservi à un régime liberticide.

Ana Maria BINET – Université Michel de Montaigne-Bordeaux III

³⁷ Arnaldo Ressano GARCIA, cité par José-Augusto FRANÇA in *A Arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Bertrand, 1991, p. 220.