

**Le Futurisme et les Avant-gardes
au Portugal et au Brésil**

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours
des universités Paris-Sorbonne (Paris IV),
Paris Ouest (Paris 8) et l'Institut Camões



Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et au Brésil

Textes réunis par Maria Graciete Besse,
avec le concours de José Manuel Esteves,
Adelaide Cristóvão et José Salgado

Les organisateurs, le professeur Maria Graciete Besse de l'université Paris-Sorbonne (Paris IV), les lecteurs de l'Institut Camões aux universités de la Sorbonne (Paris IV), Saint-Denis/Paris 8 et le responsable de la Chaire Lindley Cintra à l'université Paris Ouest Nanterre la Défense, remercient leurs Départements de Portugais pour leur collaboration, et plus particulièrement le CRIMIC- EA 2561 (Sorbonne/Paris IV) et l'EA 369 Études Romanes CRILUS (Nanterre) qui ont accueilli les travaux du colloque à l'origine de cet ouvrage. Le CRLLCR-EA 1579 (Saint Denis/Paris 8) a apporté aussi son soutien à ce colloque, qu'il en soit remercié.

Éditions *Convivium Lusophone*

INTERVENANTS

Maria ARAÚJO DA SILVA
Maria Graciete BESSE
Fernando CABRAL MARTINS
Adriana COELHO FLORENT
Sílvia CONTARINI
Fernando CUROPOS
Alberto DA SILVA
Anibal FRIAS
Pedro MARTINS
Fernando PAIXÃO
Albertina PEREIRA RUIVO
Clara ROCHA
José SALGADO
Dionísio VILA MAIOR
Eliane ROBERT MORAES
José Leonardo TONUS

Conception et réalisation graphique:
David Laranjeira
latelierdedavid@wanadoo.fr

© **Éditions Convivium Lusophone, 2011**
2 avenue Bridault / 95100 Argenteuil
jheitor@hotmail.fr / 01 34 50 21 00

ISBN - XXX-X-XXXXXXX-XX-X

SOMMAIRE

11 Introduction

Reflets futuristes au Portugal

21 Futurisme et décadence: Pessoa, Almada, Sá-Carneiro

Fernando CABRAL MARTINS

29 Mário de Sá-Carneiro et le Futurisme

Clara ROCHA

37 Vertiginisme et futurisme paraclétien chez Raul Leal

José SALGADO

51 Futurisme, peinture et occultisme chez Raul Leal

Pedro MARTINS

65 Influences parisiennes sur les « ismos » de la génération d'Orpheu

Albertina PEREIRA RUIVO

85 Pessoa, Orpheu et le Modernisme de Coimbra: une réévaluation

Anibal FRIAS

103 Poétisation de la modernité chez Alvaro de Campos

Maria ARAÚJO DA SILVA

123 Alvaro de Campos: pour un modernisme sexuel

Fernando CUROPOS

133 Le manifeste littéraire et la cohérence carnavalisée du discours moderniste portugais et brésilien

Dionísio VILA MAIOR

Trajectoires avant-gardistes au Brésil

155 Contra os cabelos curtos: le retour à l'ordre marinettien

Silvia CONTARINI

167 Entre la machine et la paresse: le paradoxe de Macunaíma

Eliane ROBERT MORAES

181 Le film Macunaíma: l'avant-garde des rapports de genre?

Alberto DA SILVA

197 Um flirt d'Oswald de Andrade avec le Futurisme: la joyeuse destruction de João Miramar

Fernando PAIXÃO

209 Le Modernisme brésilien et le fantasme futuriste: le cas Plínio Salgado

José LEONARDO TONUS,

225 C'est du futurisme, ma chère!: L'impact du modernisme sur la société brésilienne au début du XX^e siècle

Adriana COELHO FLORENT

242 Présentation des auteurs

Introduction

Maria Graciete BESSE
Université Paris-Sorbonne / Paris IV
CRIMIC

La publication du *Manifeste Futuriste* de Marinetti, en février 1909, en première page du journal *Le Figaro*, marque la naissance d'une esthétique qui investira aussi bien les processus artistiques que la figure sociale de l'artiste. Véritable acte fondateur du premier mouvement d'avant-garde du XX^e siècle, ce Manifeste a connu des répercussions importantes dans les pays de langue portugaise. Traduit rapidement au Portugal et au Brésil, il faudra cependant attendre quelques années pour que le message de Marinetti touche véritablement les intellectuels portugais et brésiliens. La première impulsion moderniste est donnée en 1915 par la parution à Lisbonne de la revue *Orpheu*, grâce à Fernando Pessoa et Mário de Sá-Carneiro, tandis qu'au Brésil, c'est la Semaine d'Art Moderne, organisée en 1922 par Graça Aranha, qui, dans un contexte hostile à Marinetti, lance une réflexion intense sur la littérature nationale.

Dans le cadre des commémorations du centenaire de la publication du Manifeste Futuriste par Marinetti, nous avons voulu interroger sa fortune au Portugal et au Brésil, en réunissant d'éminents spécialistes de cette question, lors d'un colloque international, réalisé à la Sorbonne en octobre 2009, avec la collaboration des lecteurs de l'Institut Camões à Paris et de la Chaire Lindley Cintra à Nanterre. Ce volume réunit une grande partie des communications présentées à cette occasion, visant à reconsidérer les spécificités du futurisme dans l'espace lusophone, tout en examinant ses prolongements, ses enjeux, ses ambivalences et ses contradictions.

Les quinze études ici proposées s'intéressent à la contextualisation des productions nationales dans le cadre des courants esthétiques avant-

gardistes européens des premières décennies du XX^e siècle, ainsi qu'à analyse minutieuse des différentes manifestations esthétiques et intellectuelles, dans un esprit d'ouverture pluridisciplinaire, attentif aussi bien à la littérature qu'à la peinture, au cinéma et à la musique.

La première section de ce recueil est consacrée à l'espace portugais. Son architecture s'intéresse autant aux figures tutélaires de cette période qu'aux intellectuels souvent oubliés mais dont la contribution est fondamentale pour mieux comprendre le mouvement dans son intégralité.

Fernando Cabral Martins part de la publication du Manifeste de Marinetti, en août 1909, dans le *Diário dos Açores*, pour démontrer que l'avant-garde est un avatar de la Décadence et se caractérise, au Portugal, par une certaine absence de dogmatisme. Même si le mouvement futuriste n'y est pas aussi complexe qu'en Italie ou en Russie, il a malgré tout donné lieu à quelques manifestations importantes et a profondément inspiré la génération d'*Orpheu*. Fernando Pessoa considère que le Futurisme n'apporte rien de nouveau, mais son hétéronyme Alvaro de Campos ne manque pas de le parodier dans l'*Ultimatum*. Les positions d'Almada Negreiros (*Cena do Ódio*) et de Mário de Sá-Carneiro (*Manucure*) sont bien différentes. Almada trouve dans le mouvement une forme de révéler toute sa théâtralité, tandis que Sá-Carneiro, l'un des agents de son introduction au Portugal, est considéré par Pessoa comme un « futuriste dans son refus même du futurisme ». Dans sa correspondance avec le poète des hétéronymes, Sá-Carneiro témoigne d'un rapport profondément ambivalent avec les avant-gardes, comme le montre Clara Rocha, car la recherche de la nouveauté prend chez lui la forme hybride d'un absolu romantique et de l'effort baudelairien pour arriver au fond de l'inconnu.

À côté de ces grandes figures du Modernisme portugais, on trouve Raul Leal, l'un des écrivains les moins étudiés, auteur d'une œuvre littéraire en partie inédite et d'une pensée difficilement classable, où le génie et la folie s'entrelacent. Théoricien du *vertiginisme*, courant esthétique qu'il rapproche du Futurisme, il aurait envoyé, en 1921, une lettre à Marinetti, lui proposant une « réforme radicale » du mouvement. José Salgado examine ce texte tombé dans l'oubli, où l'auteur remplace la tentation historiciste du

Manifeste italien par une ontologie créative, conçue en relation étroite avec les notions d'Infini, de Vertige et de Labyrinthe. Ce futurisme *vertiginiste* s'étend à la sphère religieuse puisque Raul Leal annonce, dans un ton prophétique, la création d'une Eglise Paraclétique Futuriste. Son « vertiginisme transcendantal » suppose une expérience particulière du temps fondée sur le vertige-crédation ouvert à la multiplicité des êtres et à l'Infini, pouvant se révéler féconde pour une relecture du projet hétéronymique pessoen.

Pedro Martins examine ensuite l'articulation des idées de Raul Leal avec le Modernisme et le Futurisme italien, à travers l'analyse de deux textes qui s'intéressent à la peinture. Ainsi, dans une nouvelle parue dans le deuxième numéro d'*Orpheu*, qui met en scène un peintre nommé Luar, qui n'est autre que l'anagramme de l'auteur, et dans un article rendant hommage à Santa-Rita Pintor, publié dans la revue *Portugal Futurista*, Raul Leal évoque le dynamisme en peinture, le mélange des arts, l'expérimentation du langage libre, en faisant appel aux sciences occultes pour s'inscrire dans une poétique de la rupture, entre tradition et modernité.

Il paraît indéniable que l'influence du Futurisme est bien présente dans l'esprit des artistes portugais, comme le montre Albertina Ruivo, en examinant l'échange d'idées entre Mário de Sá-Carneiro et Fernando Pessoa. À travers leur correspondance, on comprend mieux l'évolution des différents *-ismos* qui rejoignent le sensationnisme, décrit par Pessoa comme étant un art cosmopolite, qui accepte tous les autres.

Bien avant la parution de la revue *Portugal Futurista* (1917), l'étudiant Francisco Levita organise dès 1912, un « banquet futuriste » dans les environs de Coimbra, obéissant aux codes préconisés par Marinetti. Selon Anibal Frias, cette manifestation permet de réévaluer autrement le mouvement qui produira en 1925 un *Manifeste Futuriste* alors que le futurisme s'est déjà essouffé ailleurs en Europe. C'est justement à Coimbra que paraîtra en 1927 la revue *Presença*, jouant un rôle fondamental dans la divulgation du mouvement et, en particulier, de Fernando Pessoa, la figure la plus éminente du Modernisme portugais. Son hétéronyme Alvaro de Campos, très marqué par l'esthétique de Marinetti, révèle, malgré son aspect paradoxal, l'urgence d'une totalisation des sensations, glorifiant les valeurs du progrès et célébrant le triomphe de la machine, du vitalisme, de l'énergie, ainsi que

le souligne Maria Araújo da Silva à partir de l'analyse des deux grandes odes - l'*Ode Triomphale* et l'*Ode Maritime*. Son étude met notamment en évidence des passages à connotation phallique où le poète fait corps avec la machine, dans une recherche de la jouissance suprême. Fernando Curopos va un peu plus loin dans la lecture de l'*Ode Maritime*, pour s'intéresser à la thématique homosexuelle et sadomasochiste, déjà présente chez les auteurs décadents, et montrer dans quelle mesure le sujet poétique pratique une subversion du genre qui vise à dénoncer la phallogocratie bourgeoise, proposant une véritable « révolution sexuelle ».

Le dernier essai de cette première partie est consacré à l'importance des manifestes. À partir des études de Bakhtine, Dionisio Vila Maior se propose d'envisager les manifestes littéraires au Portugal et au Brésil, en tant que textes emblématiques de la production moderniste. Après avoir défini le concept de « manifeste littéraire », il examine la portée ambivalente, les paradoxes et les objectifs des manifestes produits tant au Portugal qu'au Brésil, par Almada Negreiros, Fernando Pessoa, Mário de Andrade et Oswald de Andrade, avant de conclure que leur logique profonde réside dans leur dimension subversive par le biais de la carnavalisation du canon littéraire.

La deuxième section de ce recueil s'élargit à l'espace brésilien et commence avec une étude de Silvia Contarini qui s'attache à sonder un curieux manifeste de Marinetti, intitulé « Contra os cabelos curtos », paru dans le quotidien brésilien *A Manhã*, en mai 1926, à l'occasion de la visite à Rio de l'auteur italien. Marinetti s'y insurge contre la mode des cheveux courts féminins, qui va à l'encontre de l'instinct viril, égalise les sexes et brouille la distinction entre féminin et masculin. Loin d'être anodin, ce manifeste republié ensuite à plusieurs reprises dans des revues italiennes, est la marque à la fois du revirement profond intervenu dans la conception futuriste de la femme et du « retour à l'ordre » opéré par le Futurisme à partir des années vingt. Les cheveux de la femme deviennent alors l'emblème de la fin d'une utopie de la reconstruction futuriste de l'univers (homme nouveau, femme nouvelle) et de l'acceptation d'un monde d'ordre naturel, où chacun conserve son rôle et ses prérogatives.

Le *Manifeste Futuriste* a fortement marqué certains artistes brésiliens mais cette influence mérite d'être soumise à un examen critique afin d'interroger ses multiples manifestations. Mário de Andrade, l'un des fondateurs du Modernisme brésilien avec la publication de *Paulicéia Desvairada* en 1922, déclarait cette même année ne pas être futuriste, tout en reconnaissant des points de contact entre ses idées et le mouvement fondé par Marinetti. Six ans plus tard, en publiant *Macunaíma*, il apparaîtra encore plus ambivalent, révélant une relation complexe avec le Futurisme. Eliane Moraes remarque que dans ce livre, Mário de Andrade se sert de l'opérateur symbolique de la machine de façon inattendue. À l'incessant mouvement des machines modernes s'oppose l'indolence du personnage éponyme qui affirme systématiquement sa vocation pour la paresse. Avec son intransigeante inactivité, il pose une question brûlante sur le devenir de cette même modernité, se faisant l'écho des voix les plus radicales de la pensée avant-gardiste européenne qui mettent la productivité de la machine à l'épreuve de l'improductivité humaine.

Alberto da Silva s'intéresse à ce même texte, mais à partir de l'adaptation cinématographique, réalisée en 1969, par Joaquim Pedro de Andrade, dont il nous propose une lecture sexuée qui met en évidence les propositions modernistes reprises et réactualisées pendant les années les plus dures de la dictature militaire brésilienne. Tourné sur fond d'esthétique tropicaliste, le film s'adresse au grand public, tout en essayant de construire une esthétique cinématographique nationale – l'un des paris que s'étaient fixés les réalisateurs du *Cinema Novo* au début des années 1960 – mais il questionne aussi les frontières du masculin et du féminin qui avaient fait débat au début du siècle.

Oswald de Andrade, une autre grande figure du Modernisme brésilien, est analysé par Fernando Paixão qui s'intéresse à la prose poétique de *Mémoires Sentimentales de João Miramar*, paru en 1924. Dans ce livre, l'auteur incorpore une série de subversions littéraires, influencé par les courants avant-gardistes d'Europe dont il fera connaissance lors de son premier voyage à Paris en 1912. Contaminé, dès le début, par le manifeste de Marinetti, Oswald de Andrade décida très tôt de prendre le parti de la rénovation destructrice. Mais son adhésion aux idées de Marinetti s'est largement transformée au cours des années. Peu à peu, la fascination initiale

pour les jeux de déconstruction littéraire a été remplacée par la nécessité de chercher un chemin de traverse pour le mouvement moderniste.

On ne pouvait réévaluer l'influence du Futurisme au Brésil sans évoquer la figure de Plínio Salgado, un écrivain qui révèle une certaine méfiance à l'égard d'une modernité qu'il ne cessera de critiquer tout au long de son œuvre, notamment après la visite de Marinetti au Brésil en 1926. Cette date marque, en effet, ainsi que le souligne Leonardo Tonus, un tournant dans la carrière de l'écrivain qui, après avoir intégré le groupe *verde-amarelo*, publie son premier roman dans lequel il développe son programme nationaliste dont les principes (l'interprétation intuitive de la Patrie, l'isolationnisme et le combat des forces matérialistes) deviendront, par la suite, les axes centraux du seul courant politique brésilien aux couleurs fascisantes.

Adriana Coelho Florent nous rappelle enfin que les réactions exacerbées de la critique et du public sont à l'origine de la connotation négative associée aux termes *futurismo* et *futurista*. Par conséquent, les protagonistes de la Semaine d'Art Moderne de 1922 ont pris rapidement leurs distances avec les mots d'ordre de l'avant-garde italienne, préférant adopter le terme de *moderniste* pour désigner leur mouvement. Cependant, la critique conservatrice, en voulant stigmatiser le mouvement en tant que « mouvement d'importation », étranger aux traditions du pays, conserva le terme de *futuriste*, repris en particulier dans les créations de l'art populaire de l'époque, à travers deux figures particulièrement représentatives : celle du compositeur Noel Rosa et celle du caricaturiste Belmonte (Benedito Bastos Barreto). Les documents choisis pour l'analyse – une caricature de Belmonte et une chanson de carnaval de Noel Rosa – correspondent à des parodies qui font clairement référence au mouvement d'avant-garde artistique tel qu'il se développe au Brésil.

L'importance historique des avant-gardes dont le propos a été de transformer les valeurs esthétiques n'est plus à démontrer. Il est vrai que la notion même d'avant-garde se dissout peu à peu au sein d'un ensemble beaucoup plus vaste de catégories esthétiques, mais elle a laissé une empreinte indélébile sur la production portugaise et brésilienne du XX^e siècle, proposant de nouvelles réflexions sur le matériau esthétique. Si au Portugal et au Brésil

le Futurisme n'a été souvent qu'un terme utilisé, faute de mieux, dans une quête difficile de la modernité, ce mouvement artistique fut indéniablement une référence pour l'ensemble de l'avant-garde lusophone, y compris pour les écrivains appartenant aux mouvances ultranationalistes.

Par la diversité de ses objets et la rigueur concertée des approches historiques et méthodologiques mises en œuvre, ce volume reflète la vitalité des courants qui ont animé le monde culturel luso-brésilien de la première moitié du siècle dernier, donnant la mesure des enjeux d'un art qui s'ouvre au monde et qui explore de nouvelles formes de représentation entre rupture et tradition.

Reflets futuristes **au Portugal**

Futurisme et Décadence : Pessoa, Almada, Sá-Carneiro

Fernando CABRAL MARTINS
Universidade Nova de Lisboa

1. La décadence artistique qui pointait au cœur de l'art fin-de-siècle est au fond, et nécessairement, une quête de renaissance. Il ne surprend pas que le manifeste du Futurisme soit accueilli et publié le 5 août de 1909 par le *Diário dos Açores*, accompagné d'une interview de Marinetti. L'introduction et tout le travail journalistique autour de cet événement est signé par Luís Francisco Bicudo, le premier au Portugal à rendre compte de l'importance internationale du manifeste du Futurisme, révélé en février de cette même année par le *Figaro* de Paris. Et ce fait montre aussi la puissance de diffusion culturelle que le Futurisme italien accentue après le Symbolisme – qui, une vingtaine d'années avant, avait fait presque instantanément le tour du monde. Ces nouvelles poétiques globales sont contemporaines des nouvelles conditions techniques, et, tout aussi bien, d'une nouvelle thématization culturelle. En fait, la synchronisation du monde occidental a été construite sur la base d'une accélération progressive des communications – mais surtout de la prise de conscience de cette synchronisation même. L'apparition de l'électricité a tout basculé vers une simultanéité, ou vers une idée (une aspiration) de symbiose. C'est ainsi qu'il est devenu possible que le manifeste du Futurisme soit publié à Ponta Delgada quelques mois après avoir été publié à Paris. En plus, la révolution républicaine de 1910 prépare et intensifie, en quelque sorte, l'éclosion du Futurisme au Portugal. Il y a dans les deux révolutions, politique et poétique, une même réponse à la décadence – ressentie de façon aigüe par les dernières générations du XIX^e siècle.

Il faut noter aussi l'importance décisive de la connaissance directe de l'avant-garde futuriste par la génération des artistes et poètes qui avaient

vingt ans. En fait, Mário de Sá-Carneiro, Santa Rita Pintor, José Pacheco, Amadeo de Souza-Cardoso, qui habitent à Paris au moment futuriste, seront transportés par cette irruption d'énergie volcanique. Il est vrai qu'il n'y aura pas un mouvement futuriste au Portugal aussi complexe et grandiose que le mouvement originaire d'Italie ou son avatar russe. Mais il est vraisemblable que tout ce qui est passé d'important dans la scène du soi-disant Modernisme portugais soit directement inspiré par l'exemple futuriste, par son délirant défi lancé aux étoiles, racine et excès de l'avant-garde. L'aspect mythique du futurisme – par exemple, le côté héroïque de Mafarka, selon Marinetti, ou l'étrange messianisme du surhomme selon Álvaro de Campos – propose une sorte d'hygiène du monde imaginaire, une fois que le futurisme est un moment de transformation de la logique qui oppose l'imaginaire au réel. C'est une série désirante ouverte, qui prend au même plan ce qui est et ce qui pourrait être, qui affirme comme réalité des rêves et propose de pures fantaisies comme tâches prioritaires. C'est de là que vient un certain côté fou du futurisme, que Marinetti lui-même s'empresse d'adoucir dans des interviews qui déclarent, par exemple, qu'il n'était pas exact qu'ils veulent détruire les musées.

Ce génie futuriste pour la propagande peut rendre plus claire la figure de l'ingénieur Álvaro de Campos – dont la création par Fernando Pessoa est en soi-même le chef-d'œuvre du futurisme portugais – et qui est en même temps le personnage d'un drame et l'auteur de ce drame, nouvelle synthèse théâtrale de l'imaginaire et du réel. Si on prend l'*Ultimatum*, texte-limite publié au *Portugal Futuriste* mais qui n'a de futuriste que l'attitude excessive même, ou bien la technologie argumentative fondée sur des prémisses ostensiblement scientifiques, on voit bien la productivité du geste poétique de base. Les deux *ultimatums* publiés dans la même revue sous ce même titre, celui d'Álvaro de Campos que je viens de citer et celui d'Almada Negreiros, ne semblent pas appartenir au même dialecte poétique. Almada Negreiros est, très exactement, l'interprète de l'idéologie et des traits rhétoriques principaux du futurisme, mais ceci n'est pas vrai pour l'*Ultimatum* d'Álvaro de Campos, qui semble plus proche de Fernando Pessoa et de ses articles de 1912 sur la *Nouvelle Poésie Portugaise*, où il fait l'annonce tonitruante d'un super-Camoëns qui est, surtout, l'annonce des grandioses effets produits par l'ardente aspiration du futur.

Il y a, donc, une continuité qui est antérieure à la poétique du futurisme et plus profonde qu'elle, et qui organise les gestes publics de Fernando Pessoa entre 1912 et 1917, venus de directions très différentes. Ou, peut-être mieux, il y a une rupture avant-gardiste qui ne répond qu'à un désir décadent, comme un rêve de vitalité qui devient réel sous le nom d'Álvaro de Campos.

2. Selon l'opinion explicitée plusieurs fois par Fernando Pessoa, le Futurisme n'apporte rien de nouveau. Il considère qu'il n'est qu'un prolongement de Walt Whitman et des symbolistes. Il faudra revenir plus tard à ce point, mais la dévalorisation du futurisme est réitérée de la part de Fernando Pessoa, qui en reçoit l'influence à travers le filtre de son ami Mário de Sá-Carneiro. Mais son attitude est celle de ne s'aligner avec aucun *isme*, même ce tonitruant futurisme, en revendiquant une singularité sans bornes pour le mouvement avant-gardiste portugais et pour chacun de ses membres.

Le cas d'Almada est tout autre. Il est le pivot, avec Santa Rita Pintor, du comité Futuriste de Lisbonne, il traduit quelques manifestes de Marinetti, il s'habille avec un costume d'aviateur pour proférer la seule conférence futuriste qui ait eu lieu au Portugal, et on peut dire que le Futurisme a été pour lui sa révélation à soi-même. Un exemple textuel très intéressant de ce point de vue sont les lettres qu'il adresse à Sonia Delaunay, et qui sont des violentes irruptions d'énergie expressive. Le corpus du futurisme au Portugal devra inclure ces lettres d'Almada Negreiros comme un élément essentiel.

Mais, entre d'autres manifestations du futurisme au Portugal, il faut surtout souligner un poème d'Almada Negreiros, *Cena do Ódio*. N'ayant pas la forme évidente du manifeste, ce poème qui avait été préparé pour *Orpheu* 3 utilise la technique particulière de l'écriture performative du manifeste. Je veux dire, *Cena do Ódio*, exactement comme l'*Ultimatum* présenté au Teatro República en 1917, est l'un des textes d'Almada Negreiros dont la lecture doit produire un surplus virtuel, qui est le fait même, vocal et physique, de son élocution. Et cette qualité performative est, en même temps, caractéristique de l'avant-garde en général, et du futurisme de façon particulière, mais sera la marque absolue de l'art d'Almada Negreiros. Il fixe au temps futuriste, de façon permanente, la poursuite d'un texte vital, fait de voix et

de corps, et qui ne peut être approché qu'en tant que spectacle qu'on voit et qu'on entend. C'est, en fait, plus qu'un texte, c'est un symbole (au sens littéral du terme), c'est-à-dire, le concert des mots n'est en son cas qu'un reste, il n'est qu'un fragment de l'action totale.

Le meilleur exemple de ce choix poétique de la part d'Almada Negreiros est le fait qu'il ait transformé la forme *conférence* en une forme artistique à part entière, qu'il a cultivé jusqu'en 1970, l'année de sa mort. Et celle-ci n'est pas la moindre raison de l'importance cruciale de la figure d'Almada Negreiros dans le contexte de la culture portugaise contemporaine, parce que la théâtralité qui sature sa peinture, sa poésie, ses articles, son roman, surgit dans ses manifestes et conférences en tant qu'une exemplification parfaite de la culture multimédia qui a été mise en marche par notre civilisation, et que l'avant-garde de matrice futuriste a réglé dans ses protocoles.

Pour revenir à *Cena do Ódio*, il faut rappeler que le Modernisme portugais inclut plusieurs cas de poèmes qui sont des manifestes, dans un manque de respect par les genres qui est spécifiquement avant-gardiste : la poésie est critique en même temps que l'exposition publique d'idées est un acte poétique. Par exemple, l'*Interseccionismo* possède comme seule manifestation « théorique » ou « programmatique » la série poétique *Chuva Obliqua*, publiée à *Orpheu* 1. Ou bien le *Sensacionismo*, qui n'a d'autre évidence publique que celle qui lui est subtilement conférée par la dénégation avec laquelle se termine l'*Ode Triunfal*: « Ah não ser eu toda a gente e toda a parte! » - « Ah ne pas être tout le monde et toute la terre! », qui a été aussi publiée dans *Orpheu* 1.

En réalité, la transformation du futurisme en *sensacionismo* n'est que formulée, dans une version radicale, par l'*Ultimatum* d'Álvaro de Campos, que l'on ne saurait simplement classer comme un essai ou un manifeste poétique ou politique pour la très bonne raison qu'il est assumé par un masque et est produit comme un monologue dramatique. Il est, donc, tout cela et beaucoup plus encore. C'est-à-dire, l'*Ultimatum* d'Álvaro de Campos est la fictionnalisation parodique du futurisme en même temps qu'il est son exemplification inversée. Fernando Pessoa l'a dit avec précision une fois (sous le nom d'Álvaro de Campos, dans une lettre non publiée au *Diário de Notícias* de 4 juin 1915) : le futurisme a l'attitude de « l'Objectivité Absolue », et le *sensacionismo* préfère la « subjectivité excessive ».

De son côté, Mário de Sá-Carneiro manifeste avec *Manucure* le futurisme en tant que pose publique, dans une version exacerbée de toute sa poésie, qui célèbre la ville en tant que métaphore du corps.

Álvaro de Campos (dans un texte célèbre de *Páginas Íntimas*) présente Mário de Sá-Carneiro comme suit : « Le *sensacionista* qui a le plus publié a été Mário de Sá-Carneiro. Il est né en Mai de 1890 et s'est suicidé à Paris le 26 avril 1916. Les journaux français l'ont appelé futuriste, même si – ou bien parce que – il ne l'était point » (je traduis de la p. 143 de l'édition de Lisboa, Ática, 1966). C'est une affirmation qui signifie deux choses : Mário de Sá-Carneiro est la grande figure de sa génération pour les lecteurs avertis de son temps, ou même la grande figure du *futurisme* dans un sens modifié et populaire du terme, mais il est aussi un paradoxe vivant, qui peut être défini comme celui d'un futuriste qui n'est pas futuriste. C'est-à-dire : Fernando Pessoa ne considère pas son ami un futuriste, et, par conséquent, il le présente comme ayant écrit *Manucure*, son grand poème futuriste, dans une attitude parodique de blague. Ce ne serait, donc, pas en tant que futuriste qu'il aurait écrit son poème, mais, au fond, en tant qu'anti-futuriste, révélant par les excès graphiques de la typographie ou par les vertiges de l'énumération chaotique une opposition profonde à cette poésie qui voudrait extirper l'âme et rendre l'homme à la plénitude de l'énergie. Il serait futuriste dans son refus même du futurisme.

En fait, l'âme est le thème majeur de l'art de Mário de Sá-Carneiro : « Triste de Mim, que vim de Alma prà rua, / E nunca a poderei deixar em casa » (« - Triste de Moi qui descendis avec mon Âme dans la rue, / Sans jamais pouvoir la laisser à la maison... ») : c'est-à-dire, l'homme-machine du futurisme, harmonieux, puissant, est, sans aucun doute, l'exact contraire du personnage poétique généré par tous ses vers – même ceux, futuristes, de *Manucure*. Et, cependant, Mário de Sá-Carneiro exhorte Fernando Pessoa, dans une lettre du 10 août 1915, juste après son retour définitif à Paris, à procéder à la « propagande européenne d'*Orpheu* », avec mention explicite des « chefs-d'œuvre » d'Álvaro de Campos, de *Chuva Obliqua* de Fernando Pessoa et de son poème *Manucure*. Il est, donc, possible de conclure que, du point de vue de Mário de Sá-Carneiro, contrairement à ce que l'on pourrait croire, son adhésion au futurisme a été épisodique mais sincère,

et son expérience parisienne directe des expositions et des publications lui apparaissait comme un exemple d'une avant-garde viable dans l'espace portugais, et une exemplification parfaite de la visée poétique d'*Orphée* que lui et Fernando Pessoa devraient défendre.

3. Dans le cas portugais, le Futurisme est systématiquement révélé comme avatar de la Décadence. Fernando Pessoa écrit dans un texte célèbre des *Páginas Íntimas*, qui peut être daté de 1915 : « Le dynamisme [mot qui traduit le futurisme] est un courant décadent, et l'éloge et l'apothéose de la force qui le caractérise n'est plus que cette convoitise de sensations fortes, cet excessif enthousiasme pour la santé qui a toujours distingué certains types de décadents » (je traduis de la p. 176 de l'édition citée).

En fait, la formule de ce rapport est exposée par Fernando Pessoa d'un point de vue presque psycho-poétique, dans la mesure où il présente le futurisme en tant que rêve du décadent. Mais c'est aussi une fonction mythique : le décadent devient le futuriste par une sorte de métamorphose.

Le fait est que le simple procédé du montage, si important à l'époque des avant-gardes historiques, est suffisant pour que Fernando Pessoa dans *A Renascença* (les deux poèmes « Ó sino da minha aldeia » et « Pausis »), Álvaro de Campos dans *Orpheu 1* (les deux poèmes *Opiário* et *Ode Triunfal*) et Mário de Sá-Carneiro dans *Orpheu 2* (les deux poèmes *Elegia* et *Manucure*) manifestent cette métamorphose. En fait, le montage en cause est du même type dans les trois cas : il y a un premier poème de teneur traditionnelle, suivi, sans solution de continuité, par un poème d'avant-garde. Voilà comment sont publiés pour la première fois les poèmes *Pausis*, *Ode Triunfal* et *Manucure* : dans les trois cas, ils sont précédés par des poèmes selon le goût esthéticiste dominant. Le procédé en question peut être défini comme suit : l'apparition du nouveau devient plus perceptible, et même plus spectaculaire, s'il est accompagné d'un exemple de cette même poétique qu'il repousse. D'un côté, l'aspect programmatique et critique de toute activité artistique est manifesté, l'art d'avant-garde se constitue comme un art théorique – et, de ce point de vue, il se situe aux antipodes de la transparence romantique. De l'autre côté, plus insidieusement, ce montage de deux poèmes dont la règle et l'attitude sont contradictoires suggère qu'il n'y

a pas vraiment une si grande différence entre eux, qu'il doit être possible de reconstruire une compatibilité profonde, et que le sujet des deux objets poétiques opposés est, après tout, et d'une certaine façon, exactement le même.

Ici, la référence à deux classiques de la théorie de l'avant-garde s'impose. En fait, Renato Poggioli et Matei Calinescu ont explicité que la décadence doit être considérée comme une des *faces* de leur théorie de l'avant-garde. De ce point de vue, la métamorphose poétique de Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros ou Fernando Pessoa redouble celle de Marinetti ou d'Apollinaire : ils sont tous les deux des artistes décadents qui, du jour au lendemain, deviennent les artistes d'avant-garde qu'ils étaient déjà secrètement.

En dernier lieu, il y a un autre effet de sens, obtenu par l'opposition décadence/futurisme, qui est l'exhibition de la rupture passé/futur. Dans cette rupture, qui est totale, il n'y a pas de place pour le présent. L'agonisme typique de l'avant-garde gagne ici le premier plan : la dissonance se lit dans l'affleurement d'une inquiétude, d'une tension, d'un désarroi sans bornes. À propos de cette agonie, on pourrait parler du *quási*, du *presque* de Mário de Sá-Carneiro, et de la situation de celui qui se trouve dans un intervalle, dans une *waste land*, dans un labyrinthe infini – qu'on pourrait poser comme l'équivalent de cette disparition avant-gardiste du sens. Perte fondamentale qui est définie par Mário de Sá-Carneiro avec une expression qui traduit la « modernolatrie » futuriste : l'artiste comme un « malade de Nouveauté » (« doente-de-Novo », poème *Além Tédio*).

Il y a deux théories différentes du *Modernismo* portugais – qui est aussi spécifique, singulier et non-identique par rapport à la désignation courante dans d'autres cultures que l'est, par exemple, le *Modernismo* brésilien. Ces deux théories dépendent entièrement de l'acceptation ou du refus de l'article séminal d'Eduardo Lourenço qui définit la génération de *Presença* en tant que contre-révolution du *Modernismo*. Dans le premier cas, celui de l'acceptation de l'anti-modernisme de *Presença*, la place exacte d'*Orpheu* reste directement associée à l'avant-garde, et le *Modernismo* reste dépendant de l'apport des avant-gardes en général. Dans l'autre cas, celui de la définition de *Presença* en tant qu'une continuation du *Modernismo*, le sens de ce terme devient ambigu et explose dans un nuage de considérations contradictoires, qui rend nécessaire la séparation, ou même l'opposition entre les concepts de *Modernismo* et

d'avant-garde pour pouvoir être compris. De ces deux théories, celle qui est aujourd'hui dominante, la deuxième, nous affirme que *Modernismo* et avant-garde sont deux choses différentes. Je ne vais pas discuter ici ce point précis, mais il est utile de se rendre compte que la coalescence que je viens d'évoquer entre décadence et avant-garde peut informer (ou infirmer) cette discussion.

Prenons le cas d'Almada Negreiros: il a une phase initiale de dessinateur et de poète qui est révoquée par son adhésion, en 1915, au futurisme, et qui a sa première version textuelle dans le poème-manifeste *A Cena do Ódio*. Cette métamorphose d'Almada Negreiros en futuriste n'a pas de nuance, elle n'est pas complexifiée par un regard qui reste décadent ou se ressent de la décadence vécue. C'est comme une vraie renaissance, Almada Negreiros devient artiste d'avant-garde, et ceci n'est pas objet de doute ou de reproche.

Dans le cas des plus importants poètes d'*Orpheu*, Fernando Pessoa ou Mário de Sá-Carneiro, leur adhésion aux principes agonistiques de l'avant-garde est polyédrique et conflictuelle. Le futurisme, très concrètement, a été le levier qui les a transportés vers le langage nouveau dont ils rêvaient. Le futurisme a constitué le défi majeur qui transforma ces deux poètes décadents plus ou moins conventionnels en des poètes d'une très grande singularité. Mais la présence du passé, le regard de l'*angelus novus* contemplant les ruines (ou la décadence esthéticiste), est présent et même décisif chez Mário de Sá-Carneiro et Fernando Pessoa – comme il est rendu évident par le procédé du montage de textes décadents et futuristes par lequel ils ont voulu mettre en scène la tension centrale de leur champ de problèmes.

Une dernière remarque évidente: l'importance cruciale de l'avant-garde futuriste pour la génération d'*Orpheu* devient, pour la génération de *Presença*, une négation du futurisme et de l'avant-garde. Le futurisme prend, ainsi, un aspect de pierre de touche de l'attitude et de la poétique modernistes. Que le terme *Modernismo* puisse recouvrir les deux générations d'*Orpheu* et de *Presença* peut, donc, le rendre définitivement équivoque et, en fin de compte, presque inutilisable. Mais tout dépend de la conscience du jeu notionnel établi par les différents discours critiques: quand le terme change de sens avec une telle fréquence, il faut bien l'utiliser avec précaution.

Mário de Sá-Carneiro et le Futurisme

Clara ROCHA

Universidade Nova de Lisboa

Júlio Dantas nous a laissé dans ses mémoires un singulier portrait de Marinetti, qu'il connut lors d'un élégant déjeuner diplomatique à Lisbonne. L'académicien portugais, que le *Manifeste Anti-Dantas* d'Almada Negreiros avait si durement fustigé en 1915, évoque ainsi l'auteur italien, lui aussi devenu sur ces entrefaites un illustre membre de l'Académie:

Marinetti ne pouvait être, en aucun cas, un esprit vulgaire; mais il était plus qu'un cas intellectuel curieux; car il m'a semblé (...) un homme cultivé, sociable, bien élevé, s'exprimant avec vivacité dans un français très correct, abusant, certes, du paradoxe et nous donnant l'impression, parfois accablante, qu'il se croyait obligé de dire à tout moment des choses inédites et inattendues; mais sans aucun doute un remarquable causeur, une intelligence communicative et une personne pour laquelle, incontestablement, le monde réel existe. Je suis persuadé que ce Marinetti à la calvitie socratique et au frac protocolaire, avec ses responsabilités d'académicien - statut auquel est inhérent, en Italie, le titre d'excellence - ressemblait peu au Marinetti d'autrefois, irrévérencieux, peut-être inconvenant, mais, en tout cas, bien plus intéressant que tout autre poète lyrique. (...) Ce Filippo Tommaso Marinetti, futuriste convulsif, appartenait irrémédiablement au passé. (...) Marinetti m'a donné l'impression qu'il commençait à se sentir âgé, sensé, tolérant, passéiste, conservateur, disposé à prendre au sérieux son rôle de conseiller, d'immortel et d'arbitre des destins littéraires de l'Italie contemporaine. (...) Le futurisme n'était plus pour lui la négation de toute la culture; Marinetti ne préconisait plus, comme autrefois, la destruction systématique des musées, des bibliothèques et des cathédrales; il prétendait, cependant, que

l'art, tout comme la politique, "doivent se libérer de la préoccupation lymphatique du passé et illuminer le futur comme de formidables projecteurs¹.

Poursuivant son évocation, Júlio Dantas relève un moment anecdotique dans la conversation :

Lorsque je fis allusion à son discours téméraire contre la *pasta asciutta* - le traditionnel *spaghetti* italien -, qu'il avait considérée comme responsable des vices de nutrition et de l'insuffisante agilité de ses compatriotes, le visage de Marinetti rayonna. Je compris que je venais d'aborder une question chère à son esprit. En effet, Marinetti a récemment publié l'un de ses livres au plus grand succès - que je regrette de ne pas connaître - sur la "cuisine futuriste". "Il faut révolutionner la cuisine!" - s'écria le poète. La meilleure façon de connaître un peuple est de demander ce qu'il mange. (...) Il faut discipliner et spiritualiser l'alimentation, transformant le plaisir de la table en un plaisir non seulement du goût, mais aussi de la vue, du toucher et de l'odorat. Marinetti nous fit alors la description, devant la curiosité hilare des dames qui participaient au déjeuner, des sept banquets futuristes déjà réalisés en Italie - le premier à Milan -, banquets olympiens au cours desquels on répandait des parfums sur les plats servis aux convives; dans lesquels les serviettes, taillées dans du velours de plusieurs couleurs, faisaient sentir leur voluptueuse caresse; où la vaisselle était en argent (tout ce qu'il y a de plus passéiste); et où le plat de résistance était le fameux potage de pétales de roses, une des créations surprenantes de Marinetti, qui a invraisemblablement échappé au vieux Lucullus et qui - d'après la description de notre éminent hôte d'un jour - doit être plus incoercible et plus spirituelle encore que la soupe de nid d'hirondelle de la cuisine chinoise. Nous riions tous de bon cœur, quand l'illustre Chargé d'Affaires d'Italie rétablit le protocole, saluant, dans un discours à la tournure littéraire admirable, son excellence Filippo Tommaso Marinetti, son héroïsme à la guerre, sa collaboration fervente à l'avènement du Fascio, sa qualité de précurseur d'une nouvelle esthétique².

Ce créateur du futurisme italien, qu'un caprice du destin a mis devant l'académicien Júlio Dantas lors d'un déjeuner mondain à Lisbonne, Mário de Sá-Carneiro ne l'a jamais connu personnellement pendant ses séjours parisiens. Et pourtant, le poète de "*Manucure*" a été l'un des agents de l'introduction du futurisme au Portugal, à côté de Santa-Rita Pintor, qui a fréquenté les conférences de Marinetti dans la Galerie Bernheim-Jeune à Paris et qui se déclarait en 1916 le seul vrai futuriste au Portugal. Le destin est souvent bien ironique.

Dès 1912, Mário de Sá-Carneiro a engagé sa relation épistolaire avec Fernando Pessoa, lui donnant des nouvelles parisiennes, lui parlant de ses projets littéraires et lui exposant ses impressions sur les avant-gardes européennes. Rappelons quelques passages de cette correspondance pour mieux comprendre le jugement que Mário de Sá-Carneiro fait de ces avant-gardes, dont il ne différencie d'abord pas très clairement les principes esthétiques, mais qui le fascinent surtout en tant qu'avatars d'une nouveauté et d'une internationalisation artistique qui sont pour lui la mesure de tout grand art. Dans une lettre du 10 mars 1913, il dit croire au cubisme, même s'il ne croit pas aux œuvres cubistes réalisées jusqu'alors; prenant le cas de Picasso, dont il a vu de nombreux tableaux, il reconnaît son génie et se refuse à croire que les artistes cubistes puissent n'être que des blagueurs. Quinze jours plus tard, il parle dans une autre lettre à Pessoa du jeune peintre Amadeo de Souza Cardoso et des tableaux qu'il a exposés au Salon d'Automne, tableaux que Sá-Carneiro considère "sans importance et absurdes", pour conclure qu'"apparemment on ne peut pas être cubiste sans être impertinent et blagueur".

Il nomme aussi à plusieurs reprises Santa-Rita Pintor, qu'il désigne parfois comme "le futuriste", et le dépeint comme "un type fantastique", "ultramarchiste", "impérialiste", "insupportablement vaniteux", un personnage pour lequel ce qui compte dans l'art c'est l'attitude, le geste, l'apparence, et beaucoup moins l'œuvre en elle-même (Mário de Sá-Carneiro en fera le paradigme de l'artiste poseur et manqué dans le premier chapitre de *A Confissão de Lúcio*, en opposition à d'autres figures d'artistes plus en accord avec son idéal de plénitude esthétique). Ce mystificateur qui se présentait déjà en 1912 comme un "peintre futuriste", qui annonçait le retour

1. Júlio Dantas, *Páginas de Memórias*, Lisboa, Portugália Editora, 1968, p. 126-128.

2. *Id.*, *ibid.*, p. 129-130.

prochain de la monarchie au Portugal et se proposait de fermer l'Académie des Beaux-arts de Lisbonne, devient une présence de plus en plus agaçante pour le jeune poète qui, dans une lettre du 13 juillet 1914, fait savoir à Pessoa, non sans ironie, l'intention de Santa-Rita de rentrer au Portugal et de faire éditer la traduction portugaise des manifestes de Marinetti, par procuration de l'italien lui-même. Plus tard, en 1915, Sá-Carneiro s'opposera vivement au projet de Santa-Rita de poursuivre la publication d'*Orpheu*, après l'impasse budgétaire du numéro 3, et s'indignera face à l'idée saugrenue d'un "Maître Rita, notre Chef"³.

Par contre, le poète se rend sans réserve au chef d'œuvre futuriste qu'est pour lui l'"Ode Triunfal" d'Álvaro de Campos, poème qu'il perçoit de prime abord comme impurement futuriste, mais qu'il tient pour l'achèvement le plus génial et par conséquent la justification même du mouvement littéraire créé par Marinetti. Le 13 août 1915, Mário de Sá-Carneiro annonce à Pessoa : "J'ai acheté hier un volume, *I Poeti Futuristi*, à la galerie Sagod, le temple cubiste, futuriste dont je vous ai déjà parlé dans une de mes lettres. Il s'agit d'une anthologie comprenant Marinetti et beaucoup d'autres poètes : Mário Bétuda, Libero Altomare, etc. Lorsque j'aurai fini le bouquin (dans une semaine) je vous l'enverrai comme cadeau. J'y ai déjà découvert des Fu fu... cri-cri... corcurucu... Is-holà..., etc., très recommandables. Nous verrons... À propos : n'oubliez en aucun cas d'envoyer au mouvement futuriste deux ou trois exemplaires d'*Orpheu*"⁴. Il termine sa lettre en s'interrogeant sur la possibilité d'une collaboration des orphiques portugais dans la revue *Poesia*, dirigée par Marinetti, au cas où elle existerait encore, et soulignant que la revue a accueilli non seulement des poètes futuristes mais aussi des passéistes tels que D'Annunzio et Verhaeren. Dans une autre lettre, datée du 23 août 1915, Sá-Carneiro fait allusion au poème "*Orpheu* (Ode simétrica)" publié dans *O Século Cómico* et à l'amusement qu'il a pris à cette longue parodie signée par un certain "Pablo Perez futuriste-électricien". Le poème est en effet hilarant, avec ses quatrains bien rimés en contraste absolu avec le non-sens des images dont la suite fait penser

à certains inventaires surréalistes. Sá-Carneiro a sans doute dû reconnaître des traits de son propre idiolecte dans cette rimaille satyrique à propos d'*Orpheu* et, apparemment, il n'a pas été fâché de se voir reflété dans ce miroir déformant, lui qui a si souvent fait de la caricature et de l'autoportrait travesti une épiphane dérisoire de l'art, en même temps qu'une forme douloureuse d'interprétation de soi et de réflexion sur la condition de l'artiste.

La correspondance de Mário de Sá-Carneiro avec Fernando Pessoa témoigne ainsi du rapport ambivalent de l'auteur de *Dispersion* avec les courants d'avant-garde du début du XX^e siècle, et en particulier avec le futurisme qu'il a contribué à introduire au Portugal. Même s'il hésite dans son jugement à propos du cubisme et de Picasso, dans la lettre du 10 mars 1913, et même si Santa-Rita l'exaspère par sa pose et ses lubies, s'il condamne son futurisme "servile" et s'il plaisante sur certains aspects plus techniques de la poésie futuriste (les "Fu fu... cri-cri..." qu'il caricature dans la lettre du 13 août 1915), il ne s'intéresse pas moins vivement à ces *ismes*, tout d'abord parce qu'ils sont européens - et l'Europe est pour Mário de Sá-Carneiro l'épitomé d'un idéal artistique, la métaphore de la qualité superlative d'un projet ou d'une œuvre littéraire ("Quelle Europe, quel enchantement, quel opium!"⁵, s'écrie le poète à propos des sonnets d'Álvaro de Campos). Mais ces *ismes* le fascinent aussi en raison de la recherche esthétique qui les soutient, une recherche de "nouveau" qui a toujours obsédé Mário de Sá-Carneiro et qui a pris chez lui la forme hybride d'un absolu romantique et de l'effort baudelairien pour arriver au fond de l'inconnu.

Lorsque nous passons de ce laboratoire d'écriture qu'est la correspondance aux contes et nouvelles de l'auteur, nous constatons que sa prose de fiction se laisse parfois pénétrer des thèmes et de la nouvelle sensibilité sensuelle prônés par le futurisme. Dès 1913, comme l'a fait remarquer José-Augusto França⁶, Mário de Sá-Carneiro s'évertue à faire une description futuriste de l'intérieur d'un omnibus, dans le conte "Mistério", publié deux ans plus tard dans le volume *Céu em Fogo*. Cette description nous donne le

5. *Ibid.*, p. 133.

6. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, Venda Nova, Bertrand Editora, 2^e edição, 1985, p. 52.

3. Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática, 1959, vol. II, p. 111.

4. *Id.*, *ibid.*, p. 57.

mouvement - que le jeune artiste définit comme “le grand rénovateur qui multiplie tout, et fait vibrer et délirer”⁷ -, la multiplicité des plans et une certaine syntaxe spatiale :

Dispersé, l'artiste regarda autour de lui. Il observa le panorama qui l'entourait et en fit un délire, tout en le suivant dans sa multiplicité. Eh bien, le décor intérieur de l'omnibus était inconstant : il variait à tout moment en fonction du paysage extérieur. (...) Et dans cette atmosphère de mobilité, en y prêtant un peu plus attention, il distinguait en effet, à force de concentration, des parcelles d'air qui s'entrechoquaient et coulaient en cascades, des sommets estompés de lumière, des calottes de couleur, des plans qui tournaient et s'arrêtaient, s'harmonisant de façon bizarre, et qui formaient ainsi - avec les objets qu'ils soutenaient ou transperçaient - une beauté peut-être nouvelle, en tout cas bien digne d'un peintre immortel⁸.

D'autres textes de fiction s'ensuivront, qui témoignent de la recherche de cette “beauté nouvelle” et qui touchent à certains aspects de l'esthétique futuriste. Dans ces contes et nouvelles, il ne s'agit pas uniquement d'exalter la vie urbaine, la beauté mécanique, la vitesse et la simultanéité, en tant qu'éléments essentiels de la société contemporaine transmués en principes de réalisation artistique. Il s'agit surtout d'explorer une nouvelle sensibilité qui résumerait “l'essence du moderne” et qui impliquerait non plus un moi contemplant le monde mais un moi prêt à se fondre dans le Tout, dans une aventure toujours renouvelée de découverte. L'affinement des sens est la première étape de cette aventure, et c'est pourquoi Mário de Sá-Carneiro le thématise si souvent dans son œuvre. L'épisode de l'orgie du feu dans *A Confissão de Lúcio* est un exemple outré de cette thématisation, avec son *crescendo* d'intensité sensuelle, son rythme orgastique, ses synesthésies, ses hyperboles, son “impression d'excès” culminant dans le dérèglement de tous les sens. Il est communément considéré, et à juste titre, comme une démonstration de l'art sensationniste, mais il n'est pas difficile de reconnaî-

tre les liens de continuité qui rapprochent cette version ou cristallisation du sensationnisme d'autres *ismes* de la modernité littéraire, en amont et en aval, et en particulier du futurisme. N'oublions pas que Marinetti a défini le futurisme comme un “perpétuel dynamisme de la pensée, courant ininterrompu d'images et de sons”⁹. Il formule cette définition dans le texte *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*, où il critique certains aspects thématiques et esthétiques de la poésie symboliste (le regret du passé, la beauté du clair de lune, l'esthétisme, “la passion des choses éternelles, le désir du chef d'œuvre immortel et impérissable”¹⁰) et leur oppose une poétique de “l'éphémère” qui serait l'image de “l'instable et symphonique univers qui se forge en nous et avec nous”¹¹. Néanmoins, cette définition du futurisme comme un “courant ininterrompu d'images et de sons” met en évidence le rapport de continuité entre le mouvement de Marinetti et la poétique symboliste, malgré toutes les différences qui les séparent, comme l'a souligné Romano Luperini dans son étude “Marinetti et la tradition”¹². D'autre part, le sensationnisme de Mário de Sá-Carneiro, tel que l'auteur en fait la démonstration dans l'épisode de la fête de l'américaine, n'est pas loin de ce vertige sensoriel, de ce dynamisme futuriste des images et des sons. La fameuse scène de *A Confissão de Lúcio* pousse à l'extrême la fonction enivrante que Marinetti confère à l'art futuriste, lorsqu'il le compare à un “alcool intellectuel” destiné à “remplacer et abolir l'ennuyeux, le vulgaire et sanguinaire alcool dominical des tavernes du prolétariat”¹³. Elle fait songer aux banquets futuristes décrits plus tard par Marinetti et évoqués par Júlio Dantas dans ses *Pages de mémoires*, par la façon dont elle convoque les sens et se constitue comme une fête de l'art ; mais son final est éloquent sur le plan métapoétique : le climax de la scène, suivi du désarroi et de la débandade des convives qui sortent dans la rue

9. Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milan, Mondadori, 1983, p. 305.

10. *Id.*, *ibid.*, p. 302.

11. *Id.*, p. 305.

12. Romano Luperini, “Marinetti et la tradition”, in Sandro Briosi et Henk Hillenaar (orgs.), *Vitalité et contradictions de l'avant-garde*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 17-26.

13. Filippo Tommaso Marinetti, *op. cit.*, p. 485.

7. Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1999, p. 80.

8. *Id.*, *ibid.*, p. 79-80.

sans chapeau et dans un état totalement second, réalise littérairement l'effet enivrant que le futurisme a assigné à l'art des *superbi*.

Dans le domaine lyrique, le poème "*Manucure*", écrit en 1915, est le texte de Mário de Sá-Carneiro le plus apparenté au futurisme. Estimé "semi-futuriste" par Pessoa, considéré par la critique actuelle comme une appropriation parodique des thèmes et des catégories esthétiques du futurisme, il intègre en effet des citations textuelles des manifestes de Marinetti et célèbre le vertige de la grande ville, le dynamisme et la simultanéité des images qui composent le paysage urbain et "la beauté futuriste des marchandises". Faisant dialoguer les plans autoréflexif et poétique, le poème incorpore dans son tissu visuel et sonore des matériaux tels que les annonces publicitaires ("l'esthétique futuriste - *up-to-date* des marques commerciales"), les séries de chiffres et de caractères ("la beauté alphabétique pure"), les différents types graphiques, et finalement le cri et les formations onomatopéiques qui seraient l'équivalent des "mots en liberté" et des "sons sans fil" explicitement mentionnés dans un vers. "*Manucure*" fait également entrer en jeu l'insolite - une des catégories esthétiques réclamées par le futurisme -, déplaçant de leur cadre habituel les objets et les scènes du quotidien, faisant danser et pirouetter en l'air les tables et les banquettes du café, ainsi que la petite tasse en porcelaine. La suite ininterrompue d'images et leur mouvement vertigineux entraînent la discursivité du poème et une syntaxe fébrilement cumulative. Et si l'ouverture de la composition nous livre un moi lyrique qui contemple le monde et qui se contemple lui-même, s'attendrissant jusqu'aux larmes sur sa solitude et sa détresse ("E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas/ E de as pintar com um verniz parisiense,/ Vou-me mais e mais enternecendo/ Até chorar por Mim..."), peu à peu l'imagination conduit le moi à la divagation, à la dispersion dans la matière et à la fusion avec le Tout. Le sensationnisme se croise ainsi avec le futurisme, dans une radicale composition d'avant-garde dédicacée à Santa-Rita et publiée dans le numéro 2 d'*Orpheu*, mais qu'une distance ironique nuance parodiquement. Parce que c'est en effet un Mário de Sá-Carneiro blagueur qui la signe, un Mário de Sá-Carneiro momentanément futuriste mais qui au fond de lui-même n'a jamais cessé de croire à l'aura de l'art et qui a toujours mis sa sensibilité au service d'une attitude titanique et d'un désir d'absolu typiquement romantiques.

Vertiginisme et Futurisme Paracletique chez Raul Leal

José Salgado

Université Paris-Sorbonne / Paris-IV

« *L'immanence est précisément le vertige philosophique* »

Gilles Deleuze

1. Parmi les auteurs associés au mouvement futuriste portugais, la figure singulière de Raul Leal se détache radicalement. Cependant, sans doute à cause de sa profonde originalité qui prenait parfois des contours mégalomaniaques et s'élargissait à des délires aux tendances schizo-phréniques, son œuvre a été condamnée à un statut marginal et à un profond oubli dans le contexte des études sur le modernisme et les avant-gardes portugaises. Il s'agit pourtant d'une œuvre considérable en grande partie inédite, voire irrémédiablement perdue, publiée entre 1909 et 1965¹, date de sa mort à l'âge de 79 ans.

Né en 1886, Raul Leal était issu d'une famille aristocratique et riche. Son père était une des personnalités les plus influentes des milieux de la finance nationale de l'époque; sa mère, italienne, était la nièce du Cardinal Lambruschini, directeur de la Bibliothèque du Vatican (à qui l'auteur dédicacera son poème *Antéchrist et la Gloire du Saint-Esprit*). Il a reçu une éducation raffinée mais le caractère irrévérencieux qui a marqué

1. La bibliographie la plus complète sur Raul Leal, incluant une liste de ses œuvres inédites, a été publiée par Pinharanda Gomes dans *Um d'Orpheu - Raul Leal (ensaio bio-bibliográfico)*, Lisboa, Academia Portuguesa de Ex Libris, 1965. Cet essai contient également une biographie résumée de l'auteur, très utile, étant donné le caractère extrêmement dispersé des sources dans ce domaine.

sa vie se révélera de manière précoce². Il finira par dilapider en un train de vie luxueux les diverses fortunes dont il a hérité, pour finalement passer une grande partie de sa vie dans des conditions proches de la misère la plus totale. Il s'est très tôt mêlé aux cercles modernistes de Lisbonne, nouant une profonde et longue amitié avec Fernando Pessoa, qui lui a demandé de collaborer au numéro 2 de la revue *Orpheu*. Fin 1915 ou début 1916, il part pour Paris, où il mène une vie de bohème dorée, rejoignant Santa Rita-Pintor et Mário de Sá-Carneiro. C'est également à Paris qu'il établit des liens avec Marinetti. Ses opinions monarchistes l'amènent à s'exiler en Espagne, un exil qui s'accompagne d'une grave instabilité psychique et d'une misère profonde qui aboutissent à la prison et à une tentative de suicide. Il finira par être rapatrié ; son retour définitif au Portugal, en 1917, coïncide avec la publication de la revue *Portugal Futuriste*, où est publié son essai *L'Abstractionnisme Futuriste*, autour de l'œuvre de Santa-Rita Pintor, un texte écrit en français comme une grande partie de son œuvre connue. Suivront des collaborations avec les plus importantes publications du modernisme portugais : *Centauro*, *Sudoeste*, *Contemporânea*, *Presença*, sans compter de nombreuses publications dans des journaux et revues divers mais surtout une œuvre inédite substantielle dont nous ne connaissons que les titres à partir d'allusions faites par l'auteur. Durant les dernières années de sa vie, il s'est lié au groupe surréaliste qui fréquentait le Café Gelo, place du Rossio, à Lisbonne.

L'œuvre de Raul Leal impressionne par son caractère polymorphe et sa dispersion fragmentaire dans des publications de nature diverse, se traduisant par des essais, poèmes, pamphlets, correspondance, fictions, textes journalistiques, pièces de théâtre et entretiens portant sur la littérature, la philosophie, la politique, la sociologie et la critique, tant littéraire que musicale ou artistique. Cependant, le plus frappant est que dans cette multiplicité de genres, formats, circonstances, les mêmes thèmes, concepts, idées, rhétorique ou le même imaginaire, se répètent vertigineusement. En effet, Raul Leal, qui dans son délire mégalomane signait fréquemment ses textes du nom du prophète Hénoch, expose de manière obsessionnelle son sys-

tème de pensée qu'il désigne indifféremment par le nom de Vertiginisme Transcendantal ou Vertigisme Paracletique. Comme Teixeira Pascoaes avec son motif de la *Saudade*, Leal théorise, contextualise, met continuellement en scène son *mantra*: le Vertige.

Parmi les écrits de Leal dont nous avons connaissance, il y en a un qui assume une position emblématique pour ce qui est de la problématique du Futurisme. Il s'agit d'une lettre qu'il aurait envoyée à Marinetti en 1921, document au curieux destin éditorial qui a permis sa conservation. L'intérêt de Raul Leal pour le mouvement esthétique d'origine italienne, remontait déjà à l'époque de sa collaboration avec le groupe de *Orpheu* et des contacts personnels qu'il aurait établi avec Marinetti lui-même lors de son séjour parisien entre 1915 et 1916, période durant laquelle il s'est également lié aux avant-gardes portugaises établies dans la capitale française, avec Mário de Sá-Carneiro et Santa-Rita Pintor en particulier. Dans ce fascinant document, que nous connaissons seulement à travers une traduction anglaise trouvée dans le fonds Pessoa, Raul Leal critique non seulement les insuffisances qu'il trouve dans le programme du Futurisme italien, mais fait également une série de propositions afin d'établir une « réforme radicale du futurisme³ ».

C'est précisément sur ce texte et proposition de réforme du Futurisme que nous allons nous pencher, en cherchant modestement à mettre en lumière quelques aspects du complexe labyrinthe de la pensée de Leal. L'intérêt particulier de cette lettre nous paraît évident pour diverses raisons : premièrement à cause de l'interlocuteur à qui Leal s'adresse, qui, à la date à laquelle l'écrivain portugais lui aurait envoyé sa missive, était une des grandes figures de la scène esthétique et politique de l'Europe de l'après-guerre ; en second lieu, à cause des circonstances inhabituelles de sa destinée éditoriale qui commencent par une attribution auctoriale à Pessoa par les critiques Jacinto Prado Coelho et Georg Rudolf Lind, qui incluent la lettre à Marinetti dans *Páginas de Estética e de Teoria Crítica*, une des premières compilations de textes en prose de Fernando Pessoa, datée de 1966, malgré son contenu et terminologie si différents par rapport aux autres textes réunis. La méprise ne sera rectifiée que par la comparaison avec d'autres

2. Blessé à la tête par la police lors d'un mouvement étudiant, le choc aurait provoqué une perturbation des ses capacités intellectuelles qui ont commencé à manifester une vitalité et intensité anormales. Diplômé en Droit, il n'a jamais exercé.

3. Raul Leal, "As tendências orfaicas do saudosismo", *Tempo Presente*, n°5 (Lisboa, 1959, p. 21).

textes connus de Raul Leal, et la lettre finalement exclue des rééditions les plus récentes de l'œuvre⁴.

Finalement, les circonstances qui ont conduit à la traduction anglaise trouvée dans le fonds Pessoa (tout laisse à croire qu'il s'agit là de sa propre traduction) n'ont toujours pas été éclaircies. Le résultat est un texte au destin étrange, écrit vraisemblablement en français par un portugais qui se dirige à un italien, et dont la seule version connue est une traduction en anglais faite par une autre portugais.

Nous espérons qu'en relisant ce texte si particulier, tombé dans l'oubli, nous pourrions donner notre contribution pour renouer, ou tout simplement stimuler l'intérêt critique et éditorial pour cette personnalité fascinante de la littérature et de la pensée portugaise du XX^e siècle, un des plus fidèles représentants de la génération de *Orpheu*. Malgré l'oubli auquel il a été condamné, il n'a cessé de susciter l'intérêt d'auteurs aussi importants que Jorge de Sena, Mário Cesariny de Vasconcelos, José Augusto Seabra ou Fernando Cabral Martins, auteurs qui ont toujours protesté contre cette injuste marginalisation.

Malheureusement, la question posée par José Augusto Seabra en 2004 est toujours d'actualité : "Que editor sério e generoso romperá a triste maldição de Raul Leal?"⁵ À quand la reconnaissance critique de ce que F. Cabral Martins appelle la "fidelidade a *Orpheu*, até ao limite, de um dos mais ignorados dos seus artistas"⁶, Un artiste et penseur dont Mário Cesariny parlait, dans un poème faussement attribué à Fernando Pessoa, en ces termes : "O Raul era *Orpheu*"⁷, et que Jorge de Sena considérait comme "o ignoto e invisível inspirador do que de mais audacioso se tem pensado entre nós"⁸

4. Il est malgré tout surprenant de voir qu'elle est toujours présente dans l'édition de 1994, sans qu'une quelconque note ne vienne rectifier l'erreur.

5. José Augusto Seabra, "Da Maldição de Raul Leal à sua correspondência com Jorge de Sena", *Das Artes das Letras* (16-02-2004), p. 4.

6. Fernando Cabral Martins, "Raul Leal e a vertigem", *Colóquio-Letras*, 117-118 (1990), p. 252

7. *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e estrangeiras por M.C.V.*, 2^e édition, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p. 79.

8. *Cfr.* José Augusto Seabra, *ibid.*, p. 3.

D'un autre côté, l'admiration que Pessoa portait à Leal n'a jamais été remise en cause. À l'occasion du scandale provoqué par la publication du texte "Sodoma Divinizada"⁹, une apologie métaphysique de l'homosexualité, et des attaques personnelles dont serait victime Raul Leal de la part de la Ligue d'Action des Etudiants de Lisbonne, Pessoa affirmait, dans un pamphlet intitulé "Sobre um Manifesto de Estudantes":

A Raul Leal, não podendo prestar-lhe, nesta hora da plebe, melhor homenagem, presto-lhe esta, simples e clara, não só da minha amizade, que não tem limites, mas também da minha admiração pelo seu alto génio especulativo e metafísico, lustre, que será, da nossa grande raça. Nem creio que em minha vida, como quer que decorra, maior honra me possa caber que a presente, que é a de tê-lo por companheiro nesta aventura cultural em que coincidimos, diferentes e sozinhos, sob o chasco e o insulto da canalha.¹⁰

Dans ce même texte, à propos des allusions aux accusations de folie portées à l'encontre de Leal, il affirmait que : "Loucos são os heróis, loucos os santos, loucos os génios, sem os quais a humanidade é uma mera espécie animal, cadáveres adiados que procriam".¹¹ Et, bien que Pessoa n'ait jamais procédé à une analyse de l'œuvre de Leal, son projet hétéronymique semble laisser transparaître quelques affinités théoriques curieuses avec l'ontologie créative du Vertiginisme Transcendental de Raul Leal, comme nous essaierons de le démontrer. Cette affinité suffirait à elle seule à susciter davantage d'intérêt pour la complexe, mégalomane et obsessionnelle œuvre de Leal.

2. Dans un texte publié en 1959 dans la revue *Tempo Presente*, intitulé "As tendências orfaicas e o Saudosismo", Raul Leal rappelle encore l'épisode de l'envoi de sa lettre à Marinetti :

9. Cet épisode concentrerait, d'ailleurs, les "quinze minutes de célébrité", dont a joui ou souffert, Leal, comme jamais durant le reste de sa vie.

10. Fernando Pessoa, *Crítica: Ensaios, artigos e entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 209.

11. Ces termes annoncent les vers célèbres de *Mensagem*.

Ora, foi nessa ordem de ideias que, há anos (1921), escrevi uma carta a Marinetti propondo-lhe ou sugerindo-lhe uma reforma radical do futurismo e anunciando-lhe a fundação de uma religião e Igreja futuristas que mais não são do que as *Paracletianas*. Nessa carta sustentava que em vez de se banir em absoluto a alma de criações antigas, devia-se antes combiná-la, fundi-la com as tendências mais acentuadamente, mais extremamente modernistas, atualizando-a portanto. E, assim, a vida do Eu e a vida de Espírito, condenadas pelo futurismo ortodoxo, podiam e deviam subsistir através das mais arrojadas realizações futuristas de forma que estas *e todo o seu dinamismo intrínseco* se animizassem, impregnando-se da mais alta espiritualidade, até mesmo mística.¹²

La réponse de Marinetti finira par parvenir à Raul Leal qui la retranscrit dans ce même essai :

Mon cher confrère,
Excusez mon silence involontaire. J'ai reçu et lu avec plaisir votre lettre très *importante* (en italique dans le texte). Je suis d'accord avec vous sur les plusieurs points. Le futurisme élargit chaque jour son horizon.
J'espère vous voir à Lisbonne.
Écrivez-moi quels sont les volumes futuristes que vous avez.
Je tiens à vous renseigner complètement.
Une chaleureuse poignée de main.

F. T Marinetti

Corso Venezia 61 Milan¹³

Il n'est pas possible de rendre compte ici de toute la richesse conceptuelle du Futurisme radical que Leal propose à Marinetti dans le texte que nous connaissons de cette curieuse lettre. Nous nous concentrerons à peine, de manière forcément succincte, sur quelques points essentiels.

La première critique que Raul Leal établit à l'encontre du Futurisme orthodoxe, que Marinetti représente, a trait à la philosophie de l'Histoire

qui lui est sous-jacente et s'appuierait sur une conception linéaire du temps historique :

Penso (...) que o futurismo deveria evoluir muito e abandonar o seu extremo exclusivismo. Parece-me que a vossa concepção da história é muito pouco futurista e que traçam um desenvolvimento histórico demasiado regular. Na evolução não encontramos uma linha regularmente ascendente; pelo contrário, o desenvolvimento ocorre numa forma violenta e cataclísmica, pela qual os ganhos só são conseguidos à custa de perdas fundamentais.¹⁴

La conception de l'Histoire qui sous-tend le Futurisme officiel, basée sur une linéarité du développement historique, c'est à dire, une conception de progrès régulier et irréversible, est jugée comme insuffisante par le penseur vertiginiste¹⁵. À cet historicisme linéaire, Leal oppose une notion de transformation historique, opérant de façon brutale et violente à travers des cataclysmes, des événements soudains, imprévisibles, durant lesquels de grandes pertes sont compensées par des gains instantanés. Cette dynamique catastrophique opère "d'une manière très labyrinthique, produisant un vertige" qui constitue le "véritable Futurisme dans l'Histoire".

Pour les futuristes italiens, l'abolition du passé est la condition même de la création du « nouveau ». La conception et l'expérience du temps historique dans le Futurisme obéit ainsi à un logique de progrès linéaire, régie par une vision manichéenne qui défend les vertus du progrès et condamne la préservation des traditions. La conception du temps que Raul Leal défend est radicalement différente : le temps historique n'est pas une séquence

14. Nous avons choisi de transcrire le texte dans sa traduction portugaise, adaptée à partir de la traduction déjà présentée par Jacinto Prado Coelho et Georg Rudolf Lind dans sa version originale, en anglais dans : Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Crítica Literárias* (org. de Georg Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho), 2^e edição, Lisboa, Ática, 1994, p. 164-168. Les citations du même texte proviennent de cette même traduction et suivent les mêmes critères.

15. La caractérisation que Leal fait de l'historicisme vulgaire du Futurisme orthodoxe en termes de progression linéaire et régulière de développement historique, pourra causer une certaine perplexité étant donné que, comme on le sait, le Futurisme italien proposait une abolition de l'Histoire et une destruction du passé, sur les ruines duquel on pourrait alors construire le monde nouveau. Cependant, ce programme apparemment « cataclysmique » vise à peine à accélérer l'élimination du passé, de la tradition, qui doivent être éliminés, et son remplacement par le neuf, l'inédit, le moderne, le futur.

12. *Tempo Presente: Revista portuguesa de cultura*, n°5 (Lisboa, 1959), p. 21.

13. *Ibid*, p. 21-22.

continue où des éléments se substituent les uns aux autres, donnant ainsi naissance au progrès, à la nouveauté. Nous voyons là une résonance avec les thèses de Walter Benjamin sur l'Histoire, étant donné que le temps messianique de la véritable Histoire – et non du simple historicisme – est un temps absolu, infini, où aucune perte n'est définitive et où les gains ne sont que temporaires, transitoires. Comme l'affirme Raul Leal, quelques années plus tard, dans son essai, "Tendências orfaicas e Saudosismo":

A verdadeira função do modernismo não consiste em destruir o Passado mas em ir além dele, tomando-o, no entanto, por ponto de partida. Era assim que pensava Rodin cuja Obra não é efectivamente *anti-clássica* porque é antes *ultra-clássica*. E as arrojadíssimas concepções artísticas de Picasso e dos cubistas são, de facto, a transcendentalização sublimadora do classicismo, não sendo, pois, a destruição deste.¹⁶

Il s'agirait alors, de ce que Leyla Perrone-Moisés nomme paradoxalement de *futurismo saudosista*¹⁷ et qui est également sous-jacent à l'*Ultimatum* de Álvaro de Campos, où l'hétéronyme de Pessoa s'exclame à un certain moment: "Dai Homeros à Era das Máquinas, ó Destinos científicos! Dai Miltons à Época das Coisas Eléctricas, ó Deuses interiores à Matéria!"

3. Cette synthèse paradoxale du Futurisme avec le passé est associée, selon Raul Leal, à un vertige labyrinthique :

E tudo isto ocorre de uma maneira muito labiríntica que produz vertigem: aqui tem o verdadeiro futurismo na história. Os valores sociais encontram-se espalhados ao acaso em vários tempos e lugares, e o que existe de progresso aparece apenas através da perda de algo que tem de ser produzido de novo de modo a que o Infinito possa finalmente ser estabelecido. No

16. *Ibid*, p. 18.

17. Voir son article "Futurismo saudosista" dans le Dictionário de Fernando Pessoa e do modernismo português (coordenação de Fernando Cabral Martins), Lisboa, Caminho, 2008, p. 301-304.

Infinito, que é a suprema aspiração futurista, todos os valores devem ser realizados sem a possibilidade de perda de qualquer um deles. Se houver perdas na evolução, mesmo mediante ganhos manifestos, que essas perdas sejam só momentâneas. De nenhuma outra maneira pode o Infinito emergir, visto que nada lhe deverá faltar.

Dans l'expérience vertigineuse du temps absolu, passé, futur et présent coïncident dans leur essentielle éternité. Dans le temps messianique, paraclétique, de l'expérience historique véritablement futuriste, le continuum progressiste de l'historicisme bourgeois est dynamité et le passé devient passible de résurrection dans un futur où s'actualisent intégralement les potentialités infinies. Le véritable futurisme que la lettre de Leal propose ne peut se contenter de la conquête de nouveaux territoires existentiels, expérimentaux, mais il doit envisager également la rédemption, la récupération, la résurrection de toutes les formes d'expérience détruite. Dans l'infini, toutes les pertes se rachètent, toutes les potentialités s'actualisent :

É pois necessário que o Futuro seja a suprema síntese de tudo o que foi perdido e de tudo o que ainda existe, de modo a que possa engendrar o Infinito, ao qual nada falta nunca e do qual nenhum aspecto singular da Existência está ausente. É este estado definitivo da Vida que deve ser preparado para que nos possamos infinitizar a nós próprios para sempre.

(...)

Muitas coisas desapareceram, e devem emergir de novo, rejuvenescidas e infinitizadas: em cada elemento do Infinito todos os outros elementos estão incluídos, e isto porque o infinito é contínuo, é pura unidade mesmo através do facto de ser Multiplicidade.

C'est dans cette synthèse disjonctive de l'unité et de la multiplicité, aussi bien du passé que du futur, que surgit l'expérience du Vertige, expérience au cœur de l'ontologie futuriste de Leal. À l'instar de la *natura naturans* de Spinoza, du virtuel de Bergson, ou du *devenir* de Deleuze, dans le Vertige de Leal réside une conception de l'être en devenir, univoque et

permanente. Le Vertige n'est pas une substance, mais avant tout le plan de l'immanence où a lieu l'inépuisable virtualité créative de l'être. Le vertige-crédation est tourné vers l'infini : il crée en continu et de manière inconsistante, la multiplicité des êtres. Mais cette pluralité des créations n'existe qu'en fonction de l'univocité de la force créative (Vie, Vertige), d'où la coïncidence paradoxale entre le multiple et l'Un.

Dans la perspective historique qui guide l'argumentation de la lettre sur le Futurisme, cette synthèse disjonctive de la multiplicité et de l'unité conduit à ce que :

[...] o Infinito, visto que é contínuo, é uma multiplicidade-um, e consequentemente a civilização que pode ser identificada como ele não pode ser dividida em vários povos, pois deve ser um único povo, a perfeita síntese de todos os povos do Universo. Nesta síntese, nada deve faltar; então todos os aspectos dispersos da Existência, que são os diversos povos e indivíduos, pequenos mundos de impressões universais, dominarão juntos no Infinito, que os misturará uns com os outros *sem sacrifício de qualquer um deles*.

La multiplicité sans fin des formes de vie et des processus historiques est engendrée par une force créatrice univoque. L'Infini est quelque chose comme l'*actualité intégrale* de toutes les potentialités passées, présentes et futures de l'être. L'Infini recoupe non seulement tout l'espace mais également tous les temps possibles, passés et futurs. Il s'agit là de la rédemption messianique de toutes les possibilités de l'expérience, une expérience qui rejoint le "sentir tudo de todas as maneiras possíveis" de Álvaro de Campos.

4. Pour Leal, la Multiplicité-Une de l'Infini, véritable essence du Futurisme, contient aussi le Vide existentiel qui caractérise l'existence moderne, la sensibilité "music-hall" chantée par les futuristes italiens. Pour Raul Leal, ce Vide, c'est-à-dire l'esprit du nihilisme technologique de la modernité, doit être conjugué avec l'esprit du Surnaturel caractéristique du Moyen-âge; de cette combinaison naîtra une nouvelle religion :

É, portanto, uma nova Religião e uma nova Igreja que desejo anunciar (?), tendo, tanto uma como outra, um carácter distintamente futurista. O domínio do Vazio num espírito puro de Criação Relativa, a Vertigem-Indecisão de tudo, o deslizar (?) puro de formas-fantasmas que se perdem umas nas outras de uma maneira inteiramente labiríntica, de uma maneira distintamente vertigica, tudo isto é acentuadamente futurista. E é uma glória para o Futurismo a própria Religião poder beneficiar com as suas doutrinas. A Igreja Paracletiana, cuja fundação Deus me ordena que anuncie, é uma Igreja essencialmente Futurista! Desfraldemos, pois, a bandeira ensanguentada da revolta contra a carcaça podre do Vaticano.

Contrairement au Futurisme orthodoxe qui préconisait l'abolition de la religion, Leal annonce prophétiquement la création d'une religion futuriste, dans un esprit de synthèse absolue de la tradition mystique et de la modernité nihiliste.

La partie finale de la lettre, ou pour le moins ce que nous en connaissons, contient des considérations sur la rationalité et la pensée. Tout en rejoignant Marinetti dans sa condamnation de la rationalité, Leal évite néanmoins de faire l'apologie de l'irrationnel. Il propose au contraire une sorte d'ultra-pensée, fondée sur une "razão metafísica, íntima, profunda, abísmica!". Il conclut donc :

Posso prever a sua objecção: "Mas é o próprio pensamento que nós condenamos em absoluto" Não sou dessa opinião; desejo apenas que o pensamento se transcenda a si próprio e atinja o estado supremo da Vertigem! Você está aquém do pensamento (do lado de cá do pensamento); eu prefiro o seu puro lado de lá.

5. Dans son essai "L'immanence absolue", consacré à la pensée de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben affirme :

L'exigence à laquelle la pensée ne peut pas renoncer est aussi la tâche la plus difficile, où le philosophe risque à tout instant de s'égarer. En tant qu'elle est

« le mouvement de l'infini » (*Phil*, 40) au-delà duquel il n'y a rien, l'immanence est privée de tout point fixe et de tout horizon qui pourrait permettre de s'orienter : « le mouvement a tout pris ». Le seul orient possible est ce vertige dans lequel dedans et dehors, immanence et transcendance ne cessent de se confondre.¹⁸

À l'instar de la philosophie de Deleuze, l'ontologie historique de Leal mélange et dépasse les différences entre immanence et transcendance, multiplicité et unité ; elles ne s'excluent pas mutuellement, selon la logique aristotélicienne. Les multiplicités sont bien au contraire l'expression paradoxale de l'unité¹⁹ ; dans le mouvement infini de l'immanence on atteint la transcendance de manière vertigineuse.

Cette synthèse disjonctive des opposés pourra être particulièrement féconde pour une interprétation du projet hétéronymique de Pessoa. Ainsi, le postulat serait que la multiplicité des hétéronymes exprime vertigineusement une force créative univoque. La force dépersonnalisante qui fragmente le sujet poétique est l'envers d'une force centripète de resubjectivation qui confère unité à chaque hétéronyme. Dans la contradiction apparemment insurmontable entre l'immanentisme absolu de Caeiro et le platonisme de Pessoa-orthonyme, se manifeste un vertige originel de la pensée et de la création artistique.

Par ailleurs, c'est dans ce vertige de la pensée et de la création qui réside le grand défi que l'œuvre de Pessoa continue de nous lancer. Comme l'affirme Alain Badiou dans son chapitre une *“Une tâche philosophique : être contemporain de Pessoa”*, de son *Petit manuel d'inesthétique* :

Si Pessoa représente, pour la philosophie, un défi singulier, si sa modernité et encore *en avant de nous*, et a certains égards inexploree, c'est que *sa pensée-*

poème ouvre une voie qui parvient à n'être ni platonicienne ni antiplatonicienne. Pessoa définit poétiquement, sans que la philosophie en ait à ce jour pris la mesure, un lieu de pensée proprement *soustrait* au mot d'ordre unanime du renversement du platonisme.²⁰

Cette affirmation pourrait également s'appliquer à l'œuvre de Raul Leal qui nous met face à face avec ce vertige d'une pensée future et futuriste, où les oppositions entre le platonisme et antiplatonisme, immanence et transcendance, pensée vitaliste et abstraction mathématique, qui auraient marqué le siècle antérieur, seraient dépassées. Ainsi, le futurisme ontologique, simultanément vitaliste et idéaliste, que Raul Leal propose à Marinetti, continuerait à lancer un défi à la pensée et à la création artistique contemporaine qui semblent, en grande partie, persister à se complaire dans la fragmentation mélancolique, le scepticisme relativiste et l'esprit du nihilisme.²¹

18. Giorgio Agamben, *La Puissance de la pensée : essais et conférences*, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 330.

19. Dans la pensée de Leibniz, selon Yvon Belaval, “La monade se distingue radicalement de l'atome. Celui-ci ne conduit qu'à l'antithèse unité-multiplicité, celle-là est l'expression de la multiplicité dans l'unité. Pour le comprendre, il faut recourir au concept de *force* qui, liant le présent à l'avenir, fait du monde un tout organique ». Catherine Clément « Leibniz », *Les Essentiels d'Universalis*, vol. 21, p. 98.

20. Alian Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 64-65.

21. Voir à ce sujet Mehdi Belhaj Kacem, *L'esprit du nihilisme : Une ontologique de l'Histoire*. Paris, Fayard, 2009.

Futurisme, peinture et occultisme chez Raul Leal

Pedro MARTINS

Doctorant à Paris III-Sorbonne Nouvelle, CREPAL

Dès 1909, le premier *Manifeste Futuriste* de Marinetti est traduit en portugais et publié dans le journal *O Diário dos Açores*. En 1915, l'appellation futuriste circule dans de nombreux journaux pour étiqueter la scandaleuse revue *Orpheu*, dont la publication a marqué la naissance du *Modernismo*. Mais, le mouvement futuriste portugais en tant que tel a culminé en 1917, durant à peine 8 mois. Avec une session futuriste publique au théâtre *Républica* de Lisbonne le 14 avril; puis la publication de l'unique numéro de la revue *Portugal Futurista*, en novembre, immédiatement confisquée par la police.

Dans les deux revues, *Orpheu* et *Portugal Futurista*, apparaît le nom de Raul Leal associé à deux textes. Le premier, publié dans le deuxième numéro d'*Orpheu*, est selon ses propres mots une « novela vertigica », intitulé « Atelier »¹. Le second texte, écrit en français et publié dans la revue *Portugal Futurista*, est un hommage rendu au peintre futuriste Santa Rita Pintor sous la forme d'un manifeste-théorie intitulé « L'Abstractionnisme futuriste, Divagation outrephilosophique-Vertige à propos de l'œuvre géniale de Santa Rita Pintor, « Abstraction Congénitale Intuitive (Matière-Force) », la suprême réalisation du Futurisme »².

Raul de Oliveira Sousa Leal, né en 1886 et mort en 1964, est un écrivain peu connu et peu étudié, sans doute en raison de son excentricité esthétique et politique. Son œuvre, souvent écrite en français et signée du nom du personnage biblique Hénoch, se focalise autour d'un thème et d'un

1. *Orpheu* 2, edição facsimilada, Contexto, 1989, p. 113-120.

2. *Portugal Futurista*, edição facsimilada, Contexto, 1990, p. 13-14.

mot: le Vertige. Ses textes sont disséminés dans des revues telles que *Centtauro*, *Presença* ou *Tempo Presente* en dehors de celles citées précédemment. Il a également publié quelques ouvrages comme *A Liberdade Transcendente*, en 1913, où apparaît une première définition du Vertige. Puis, il développe ce thème dans tous ses écrits aussi bien dans le domaine esthétique que politique avec en permanence un ton prophétique et mystique. Même si le versant politique de sa pensée n'est pas au centre de l'étude d'aujourd'hui, il n'en reste pas moins que le fait de mêler politique et esthétique est déjà un premier point commun entre R. Leal et les futuristes italiens.

Néanmoins, son travail s'inscrit beaucoup plus dans le *Modernismo* et dans ce qui fait sa particularité dans le paysage des avant-gardes européennes. En effet, mes analyses faites dans le cadre de ma thèse à propos de la traduction de la revue *Orpheu*, m'ont amené à souligner son oscillation esthétique permanente entre une rupture avant-gardiste et une continuité par rapport au Symbolisme-décadentisme.

Dès lors, il est intéressant de comprendre comment s'articule le futurisme de R. Leal avec le *Modernismo* d'une part et le Futurisme italien d'autre part, à travers les deux textes cités précédemment, « Atelier » et « L'Abstractionnisme futuriste ». Tous deux abordent la peinture, le premier pouvant donner lieu à une lecture occultiste, et le deuxième s'énonce sous un jour plus proprement théorique.

Pour cela, nous allons dans un premier temps aborder les aspects symbolistes et décadentistes de la nouvelle « Atelier » avec, notamment, une lecture occultiste de ce texte. Puis, nous verrons les aspects futuristes de ce même texte, ainsi que la définition proposée par R. Leal de ce que doit être un artiste futuriste. Enfin, nous aborderons l'aspect plus théorique du second texte dans le domaine pictural et au regard de différents textes de peintres futuristes italiens. Ceci, afin de souligner que, malgré sa volonté permanente de se rattacher au Futurisme, R. Leal reste ancré dans le *Modernismo* tel que la revue *Orpheu* le définissait.

« Atelier »: un héritage esthétique spirituel

À la première lecture, la nouvelle intitulée « Atelier » semble posséder toutes les caractéristiques d'un texte symboliste et décadentiste. Elle met en scène deux protagonistes: un artiste face à son modèle. Le seul nom apparaissant dans le texte est celui du modèle se prénommant Luar, ce qui signifie Clair de lune. Or, ce nom n'est autre que l'anacyclique du prénom de l'auteur, Raul. Le récit relate dans un premier temps le rapport entre le peintre et son modèle ainsi que l'opposition entre l'âme et la chair dans l'acte créatif. Dans un second temps, le modèle explique, dans une lettre adressée à l'artiste, son refus de céder au désir charnel et sa vision de ce que doit être l'art.

Ici, la nouvelle fait écho à des thèmes propres au Symbolisme-décadentisme, voire même à des récits plus anciens tels que *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac ou *Le portrait ovale* d'Edgar Poe. Ces thèmes sont par exemple celui de l'âme piégée par le peintre, celui de la jouissance artistique par la douleur et la mort ou bien encore la confusion entre rêve et réalité. Ce même héritage se retrouve dans le lexique utilisé par l'auteur. Par exemple, la récurrence des mots *âme*, *transcendance*, *éternité*, liés au thème de l'idéal, de la beauté et du songe, évoque l'élévation symboliste de l'âme vers le Beau. De même, les mots *ténèbres*, *obscurité*, *éthéré*, *farfadets*, parmi d'autres, sont liés au goût décadentiste pour l'occultisme. Nous rencontrons également cet héritage dans les expériences formelles réalisées par l'auteur. Par exemple, l'utilisation excessive des majuscules et de certaines formes de ponctuation, ainsi que le recours aux néologismes comme les verbes *vagificar* ou *infinitesimalisar* et, plus particulièrement, de nombreux adverbes se terminant par le suffixe « -ment ». En fait, ces néologismes adverbiaux ainsi que les adverbes classiques sont utilisés par l'auteur pour rallonger ou raccourcir rythmiquement ses phrases. Ainsi, il crée une sorte de transe poétique faisant penser aux poèmes-transe décadents, tout en ayant recours à la répétition lexicale et au jeu de la ponctuation. Deux extraits illustrent ce propos, le premier est le suivant:

Cresce nesse momento duma arte trágica que a matéria mal toca em que só o espírito vibra em vibrações transcendentas que mal se concretizam pela sensação, cresce nesses instantes, apagados para a vida vulgar que o

íntimo das cousas não concebe, que o espiritualismo convulsivo da Existência totalmente desconhece numa inconsciência estranha, cresce na alma de Luar a loucura sublime de espírito que a tenebrosa, a imaterial vertigem do Universo, da Vida delirantemente acentua numa tragédia divina, que o transcendentalismo ardente da Anxia todo dolorosamente exprime pelo espasmódico histerismo que a Existência forma, pelo arrebatamento convulsivo do Sonho Universal!...³

Cet extrait montre bien comment la répétition du verbe *Crescer* crée un rythme incantatoire, lequel est accentué ou atténué selon la longueur des phrases que l'auteur fait varier à l'aide des virgules ou des adverbes *delirantemente* et *dolorosamente*.

Quant au second extrait : « Da sua concepção trágica se alimenta, alimentando-se, assim, da sua alma, da sua alma que se torna a alma da Existência! ».⁴

À ce lien esthétique unissant cette nouvelle à l'héritage symboliste-décadentiste, nous pouvons ajouter celui de l'occultisme par le biais d'un objet particulier : le miroir noir. Selon Arnaud Mailet, la définition minimale de cet objet est la suivante : « miroir convexe teinté »⁵. Sa taille et sa teinte sont variables ; certains sont même portatifs. Les matériaux utilisés, outre le verre, peuvent être le jais, l'obsidienne, le métal ou le carbone ; mais le point commun est qu'il tend toujours vers le sombre. Le miroir noir est à la fois un instrument pour les peintres et un instrument de magie.

3. *Orpheu 2*, op. cit. : « Grandit dans ce moment d'un art tragique que la matière atteint à peine et dans lequel seul l'esprit vibre en vibrations transcendantes qui se concrétisent à peine par la sensation, grandit dans ces instants, éteints pour la vie vulgaire que l'intime des choses ne conçoit pas, que le spiritualisme convulsif de l'Existence méconnaît totalement dans une inconscience étrange, grandit dans l'âme de Luar la folie sublime d'esprit que le ténébreux, l'immatériel vertige de l'Univers, de la Vie frénétiquement accentue dans une tragédie divine, que le transcendentalisme ardent de l'Anxiété tout douloureusement exprime par le spasmodique hystérisme que l'Existence forme, par le ravissement convulsif du Songe Universel!... ». Toutes les traductions sont de mon fait, et s'intègrent à ma thèse : « Traduction critique et argumentée de la revue *Orpheu* (1915) », p. 115.

4. *Orpheu 2*, op. cit. : « De sa conception tragique il s'alimente, s'alimentant, ainsi, de son âme, de son âme qui devient l'âme de l'Existence! », p. 115-116.

5. Arnaud Mailet, *Le miroir noir : enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris : Editions Kargo/L'Eclat, 2005, p. 12.

En tant qu'instrument de peinture, il servait à réduire la lumière et les dimensions de l'objet ou du paysage observés par le peintre. Et ce afin d'éliminer les imperfections, les détails et de soustraire les trivialités pour que puisse apparaître la forme idéale à peindre. L'âge d'or de son utilisation se situe entre la fin du XVIII^e et la moitié du XIX^e siècle. Il est ensuite progressivement abandonné, notamment en raison de l'apparition de la photographie. Néanmoins, nous le retrouvons entre les mains de Manet ou encore de Matisse ; ce dernier ayant peint un tableau intitulé *Anémones au miroir noir* entre 1918 et 1919. Ses reflets changeants, troubles et obscurs en font aussi un objet magique ou du moins provoquant à la fois la fascination et l'inquiétude. Ces sentiments étaient déjà décrits par Plin l'Ancien, ou encore Saint-Paul dans une de ses épîtres. En 1326, une bulle pontificale excommunique tous les détenteurs de ces miroirs pour pratique de la catoptromancie. Nous le retrouvons à la Renaissance notamment entre les mains de John Dee, alchimiste et conseiller de la reine Elizabeth. Au XIX^e siècle, alors que l'occultisme se développait en tant que science et se répandait dans les milieux littéraires, le miroir noir était essentiellement utilisé dans le cadre du magnétisme et de l'hypnose.

Un certain nombre d'éléments présents dans la nouvelle « Atelier » font écho à ce miroir noir. Le plus évident est l'anacyclique désignant le modèle, Luar, à partir du prénom de l'auteur, Raul. Or, le miroir noir était souvent comparé à la lune car, comme lui, celle-ci est un corps opaque réfléchissant la lumière atténuée du soleil. Par ailleurs, l'auteur écrit : « É ele [o artista] o reflexo vibrante do seu sonho », et plus loin encore : « o artista que, simples reflexo do foco inspirador (...) »⁶. De même, les mouvements servant à décrire l'âme du modèle peuvent être reliés à cet objet. Ces descriptions prenant la forme de tourbillons, de vertige ou de convulsions et faisant apparaître des farfadets infernaux dans des atmosphères diaphanes, éthérées et ténébreuses, font penser aux descriptions des séances d'hypnoses ou de magnétisme. Nous les retrouvons notamment dans les ouvrages de Georges Bell et de Cahagnet à la suite de Cagliostro et Mesmer, puis plus tard dans

6. *Orpheu 2*, op. cit. : « Et c'est lui le reflet vibrant de son songe » ; « l'artiste qui, simple reflet du focus inspirateur (...) », p. 116-117.

ceux de Papus ou dans celui de Paul Sédir précisément intitulé *Les Miroirs Magiques*, publié en 1894. En réalité, l'hypnose fonctionne par autosuggestion et par la fixation, à la longue, d'un point souvent désigné sous le terme de focus. Or, ce terme apparaît souvent dans la nouvelle comme l'illustre cet extrait : « E é Luar o fóco tenebroso da alucinação sinistra que em redor se esbate, vagificando-se mais!... »⁷. De plus, l'hypnotisé décrivait souvent, dans les ouvrages cités précédemment, un sentiment d'inquiétude à exposer ses pulsions et à se retrouver désarmé, qui se transforme en peur. Ces mêmes sentiments se retrouvent dans la nouvelle : « A sua própria força inspiradora o atterorisava (...) Luar teme ser incompreendido. »⁸.

Enfin, le dernier élément que nous pouvons relever dans la nouvelle, en rapport avec le miroir, est la notion de réduction propre à l'art pictural classique. Cette notion de transfiguration des choses par la réduction est également inséparable de la pensée de Van Helmont, cabaliste et ami de Leibniz dont il reprenait la notion de monade. Or, le terme de monade apparaît à trois reprises dans le texte de R. Leal pour définir le rapport entre le vertige, l'art et la beauté en ces termes : « Está nisso a sua beleza, a sua própria existência que, só assim, toda confundida num Todo, no Infinitesimal, na Mónada, que só assim se acentua toda, só assim se dá!... »⁹.

Par conséquent, derrière un premier sens direct du texte se cache un sens occulte où le récit ne relate plus le face à face entre un artiste et son modèle, mais un autoportrait réalisé devant un miroir noir. L'artiste et le modèle ne font donc plus qu'un, l'auteur, qui tout en prolongeant un héritage esthétique offre aux lecteurs une nouvelle figure de l'artiste ancrée dans la rupture.

7. *Ibid.* : « Et c'est Luar le focus ténébreux de l'hallucination sinistre qui autour s'estompe, en se vaginant plus encore!... », p. 116.

8. *Ibid.* : « Sa propre force inspiratrice le terrorise (...) Luar craint d'être incompris. », p. 116-117.

9. *Orpheu 2, op. cit.* : « Elle réside en cela sa beauté, sa propre existence qui, seulement ainsi, entièrement confondue dans un Tout, dans l'Infinitésimal, dans la Monade, qui seulement ainsi s'accroît entièrement, seulement ainsi s'offre!... », p. 119.

Un autoportrait futuriste

En effet, ce premier constat de continuité chez R. Leal, avec le Symbolisme-décadentisme, n'est pas forcément en contradiction avec le Futurisme. Il suffit tout d'abord de noter les liens qui unissaient Marinetti et le symbolisme français dans la gestation du mouvement futuriste. Ou bien encore la participation de Lucini, initiateur du symbolisme italien et théoricien du vers libre, à la naissance du Futurisme. En peinture aussi ce lien est évident avec notamment Boccioni, principal théoricien de la peinture futuriste, qui fréquenta l'atelier du peintre rosicrucien Ferenzona et dont le plus fameux tableau s'intitulait *États d'âme*. Ou bien encore Romani qui élaborait un symbolisme à forte tendance abstraite, marqué par une approche visionnaire de l'état d'âme. Et, pour finir, le peintre futuriste Russolo exécuta en 1909 une toile intitulée *Autoportrait aux crânes* à l'aide du fameux miroir noir.

Tout ceci m'amène donc à penser que la présence d'éléments futuristes dans la nouvelle « Atelier » n'est pas surprenante. D'autant plus que le deuxième numéro d'*Orpheu* annonçait en introduction quatre conférences, dont l'une de R. Leal intitulée « Teatro Futurista no Espaço »¹⁰. Le premier élément futuriste réside, une fois encore, dans le nom Luar, rappelant le manifeste le plus symbolique et mythique de Marinetti intitulé « Tuons le Clair de Lune », publié en avril 1909 dans la revue *Poesia*. Or, dans le récit, Luar est symboliquement tué lorsque l'auteur écrit : « O artista cheio de pasmo o olha, e naquela arrancada impetuosa ambos na terra se despenham. »¹¹. De plus, la dernière partie du texte explique que l'effacement du modèle, face au désir charnel, est la seule voie possible pour que l'artiste réalise le véritable art. Cette remarque renvoie à l'appel fait par les futuristes de bannir pour dix ans le nu de toute peinture et de quitter les ateliers. Or, bien que le titre de la nouvelle soit « Atelier », R. Leal n'en offre aucune description. Les seuls mots que nous retrouvons dans le texte sont *lar* et *mansão* qui peuvent très bien symboliser notre habitation sur

10. *Ibid.* : « Théâtre Futuriste dans l'Espace », p. 83-88.

11. *Ibid.* : « L'artiste empli de spasme le regarde, et dans cet élan impétueux tous deux sur la terre se précipitent. », p. 118.

Terre. Ainsi, l'auteur abolit totalement l'espace tout comme le souhaitait Marinetti, puisque la scène peut aussi se dérouler en extérieur et décrire un artiste devant le clair de lune. Enfin, le mot *tela* est le seul qui précise que l'artiste est un peintre, et l'acte de peindre n'est jamais décrit, ce qui rejoint l'abolition futuriste de la distinction des arts.

Un autre élément futuriste émaillant le récit se situe au niveau formel. En effet, R. Leal opère dans le texte une déstructuration quasi systématique de sa syntaxe qu'il combine à la poétique de la transe citée précédemment. Ainsi, il fait alterner de façon irrégulière des phrases à la syntaxe inversée, déstructurée et normale, entraînant le lecteur dans une suite de mouvements elliptiques, horizontaux et verticaux proche des sensations provoquées par le vertige. Ceci rejoint parfaitement les recherches motolibristes de Marinetti qui souhaitait voir les mots exprimer les sensations dynamiques ressenties ou remémorées sans que l'esprit logique ne vienne briser ces mouvements. Même si la nouvelle n'est pas scolairement futuriste, pour reprendre l'expression de Sá-Carneiro à propos de l'« Ode Triunfal » de Pessoa dans une lettre du 20 juin 1914, et que le texte regorge encore d'éléments esthétiques traditionnels, R. Leal parvient bien à faire naître chez le lecteur la sensation de vertige.

Enfin, le dernier élément futuriste se situe dans la deuxième partie de la nouvelle qui est la lettre explicative écrite par le modèle et envoyée à l'artiste. Ou plutôt, si nous tenons compte du miroir noir, une lettre écrite à lui-même. En réalité, cette lettre est avant tout la vision de ce que doit être l'art et l'artiste pour R. Leal. Nous y retrouvons notamment l'idée de confondre l'art et la vie, qui est un principe fondamental du Futurisme et de l'avant-garde en général, comme l'illustre ce passage: « (...) esse desejo infinito e jámais satisfeito deve encher a nossa vida que a mais alta expressão se tornará assim, da arte pura! »¹². D'ailleurs, R. Leal pratiqua lui-même cette idée d'action lorsqu'il distribua, après la publication du deuxième numéro d'*Orpheu*, un pamphlet intitulé *O Bando Sinistro*, dirigé contre le gouvernement d'Afonso Costa et les détracteurs de la revue. Une autre idée

très présente dans cette deuxième partie de la nouvelle est qu'un artiste doit maintenir à tout prix l'ardeur de l'Indéfini. Cette mystique rejoint en partie celle de Marinetti fondée, selon G. Lista, sur la palingénésie et une conception spiritualiste du devenir faisant de la célébration du futur une véritable « religion du devenir »¹³. Ainsi, la poétique futuriste tient dans l'actualisation permanente du désir et dans l'affirmation de la force du désir face à l'acquis, selon les propres termes de G. Lista, ce qui fait écho à cette affirmation de R. Leal: « Sejamós estetas, vivamos eternamente do desejo (...) »¹⁴.

Finalement, cette première analyse nous amène à conclure que R. Leal mêle l'héritage symboliste et décadentiste à certains principes futuristes, faisant également appel à une même source commune: les sciences occultes. Ce constat rejoint donc le caractère esthétique oscillant du *Modernismo*. L'article de R. Leal publié dans la revue *Portugal Futurista*, se propose, comme nous allons le voir, de dépasser le Futurisme tout en prolongeant les notions futuristes de la nouvelle « Atelier ».

Raul Leal et « L'Abstractionnisme futuriste »

Derrière l'hommage rendu à Santa Rita Pintor, que Pessoa désignait comme le seul futuriste portugais, R. Leal expose en réalité ses propres théories esthétiques dans le domaine de la peinture. Il prolonge ainsi les propos fictionnels de la nouvelle en propos programmatiques, à la manière des manifestes futuristes.

En effet, le titre principal de ce texte, « L'Abstractionnisme futuriste », évoque déjà par sa forme les divers manifestes italiens. D'ailleurs, toute l'argumentation se construit sur une suite ininterrompue d'affirmations dénuées de liens logiques, qui concorde avec l'écriture analogique souhaitée par Marinetti dans ses « manifestes techniques de la littérature ». Le texte est donc uniquement rythmé et organisé sémantiquement par l'insertion du mot vertige qui, au fur et à mesure, par resserrement, accélère

13. Giovanni Lista, *Le Futurisme, création et avant-garde*, Paris: Les Editions de l'Amateur/Regard sur l'art, 2001, p. 39.

14. *Orpheu 2*, op. cit.: « Soyons esthètes, vivons éternellement du désir », p. 120.

12. *Orpheu 2*, op. cit.: « ce désir infini et jamais satisfait doit remplir notre vie pour que la plus haute expression devienne ainsi, de l'art pur!... », p. 119.

et rend de plus en plus confus le sens, comme si le lecteur s'enfonçait au centre d'un tourbillon de pensées. De même, comme l'exigeaient les manifestes de Marinetti, R. Leal joue beaucoup plus avec la typographie, utilise l'infinitif pour abolir le temps et a recours à des substantifs doubles pour accentuer les analogies. Tous ces éléments font qu'il s'éloigne plus nettement de l'héritage symboliste-décadentiste et rejoint ainsi ces propos de Marinetti : « je me propose de donner la suite illogique, non explicative mais intuitive, des seconds termes de nombreuses analogies, toutes déliées et opposées l'une à l'autre »¹⁵.

Dans une première partie du texte, R. Leal développe la principale idée sur laquelle repose son esthétique :

Tout se donne relativement et en relativité pure, la Vie n'est que le déroulement de purs rapports-distinctions, de purs contrastes lesquels se donnent les uns dans les autres et par les autres en suspension.¹⁶

De ce constat découle pour R. Leal la notion de dynamisme ou, comme il l'écrit dans la nouvelle « Atelier », de dynamisme pur. En cela, il coïncide avec les recherches picturales des futuristes italiens centrées sur le dynamisme universel ou plastique dont le principal théoricien était Boccioni. Dans cette même partie du texte, R. Leal évoque la notion de « vide-expression » comme conséquence du dynamisme, notion face à laquelle se trouve tout artiste qui, jusque là, ne pouvait que figer le dynamisme par la figuration. Il avait par ailleurs déjà exprimé cela dans sa nouvelle lorsqu'il écrivait : « A arte, (...), ainda na alma do artista se define, se concretisa em imagens, só a imagem ele concebe, não concebe o Espirito, o Absoluto Indefinido »¹⁷. Même si, sur certains points, il rejoint les peintres futuristes, son rejet de la figuration semble aller plus loin.

15. F.T. Marinetti, « Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste (1912) » in Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes-Proclamations*, Documents, Lausanne: L'Age d'Homme, 1973, p. 139.

16. *Portugal Futurista*, op. cit., p. 13.

17. *Orpheu 2*, op. cit. : « L'art, (...), se définit encore dans l'âme de l'artiste, se concrétise en images, il ne conçoit que l'image, il ne conçoit pas l'Esprit, l'Absolu Indéfini », p. 117.

En effet, c'est dans une seconde partie du texte que R. Leal évoque les futuristes pour mieux souligner la singularité de son ami Santa Rita Pintor, mais aussi la sienne. Selon lui, les peintres futuristes italiens ne s'attachent qu'au « processus de relativité physique » alors que Santa Rita Pintor, modèle exemplaire de sa théorie, « (...) veut par contre apercevoir toute la nature essentielle, tout l'esprit de ce processus et l'exprimer en synthèse intégrale dans ses tableaux »¹⁸. Ainsi, cette synthèse entre la matière et l'esprit permet d'exprimer le « vide-expression » par l'abstraction, d'où le titre de son article. Mais, en réalité, les futuristes italiens tendaient également vers l'abstrait. Ce n'est que suite à leur rencontre avec le Cubisme que les peintres futuristes prirent des directions différentes, en particulier leur principal théoricien, Boccioni. Ce dernier, afin de mieux définir la peinture futuriste par rapport au Cubisme, distingua dans le dynamisme universel deux mouvements : l'un relatif et l'autre absolu. Cette évolution théorique entraîna des divergences au sein même des futuristes et a préparé le terrain des critiques. Ces derniers ont alors rapidement identifié le dynamisme plastique futuriste à la chronophotographie de Marey, brandissant comme modèle le tableau, originellement ironique de Balla, qui représente un chien aux multiples pattes. Or, c'est cette même identification que fait R. Leal lorsqu'il évoque, en parlant de la dynamique, le fait que les futuristes « (...) la mécanisent vraiment, le déroulement de rapport est pour eux un déroulement mécanique. »¹⁹.

Toutefois, beaucoup de futuristes ont poursuivi leur recherche vers l'expression abstraite. C'est le cas notamment de Severini dont les propos font étonnement écho à ceux de R. Leal. Dans l'un de ses textes préparatoires intitulé « L'art plastique néo-futuriste », écrit entre 1913 et 1914, il dit :

Nous exprimerons ainsi des émotions plastiques non seulement relatives à une AMBIANCE EMOTIVE, mais reliées à tout l'univers puisque la réalité, considérée dans son ACTION TOTALE (ou dynamisme absolu),

18. *Portugal Futurista*, op. cit., p. 14.

19. *Ibid.*, p. 14.

les renferme dans un cercle infini qui commence aux affinités, analogies ou ressemblances et va jusqu'aux contraires ou différences spécifiques.²⁰

Dans un article publié au *Mercurio de France* en 1916, intitulé « Symbolisme plastique et Symbolisme littéraire », Severini évoque aussi l'identification citée précédemment, en ces termes :

On a souvent confondu ces deux mouvements : le mouvement ou dynamisme universel et le mouvement scientifique ou déplacement. Cette erreur a été engendrée en partie par les sujets de quelques tableaux futuristes et cubistes où des corps en déplacement étaient représentés.²¹

Des échos théoriques se retrouvent également chez Carrà, plus précisément dans son manifeste intitulé « La peinture des sons, bruits et odeurs », publié en 1913 dans la revue *Lacerba*. L'extrait qui suit, où Carrà définit sa « peinture état d'âme plastique de l'universel », résonne étonnement chez R. Leal :

Ce bouillonnement vertigineux de formes et de lumières sonores, bruyantes et odorantes (...) exige une grande émotion et presque un état de délire chez l'artiste, qui pour exprimer un tourbillon doit être en quelque sorte un tourbillon de sensations, une force picturale et non pas un froid esprit logique.²²

Ce bref dialogue théorique entre les peintres futuristes et le manifeste de R. Leal nous révèle une tension commune vers l'abstraction qui est, selon R. Leal, la synthèse entre l'esprit et la matière. Et c'est cette même synthèse qui sera, selon lui, « la suprême réalisation du Futurisme » citée dans le titre de son article. Ceci annonce, d'une certaine manière, l'art abstrait d'un Mondrian ou l'art métaphysique d'un Chirico.

20. G. Severini, « L'art plastique néo-futuriste (1913-14) », in Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes-Proclamations, Documents, op. cit.*, p. 186.

21. G. Severini, « Symbolisme Plastique et Symbolisme littéraire », in *Ibid.*, p. 212.

22. C.D.Carrà, « La peinture des sons, bruits et odeurs (1913) », in *Ibid.*, p. 185.

En conclusion, la nouvelle « Atelier », publiée dans le deuxième numéro de la revue *Orpheu*, nous a permis de souligner d'un côté l'héritage symboliste-décadentiste et de l'autre des traits esthétiques plus radicaux et plus futuristes, tout en les reliant à l'occultisme. Ceci cadre parfaitement avec l'esthétique moderniste voulue par *Orpheu*, développant une poétique de la rupture qui accueille la tradition, dans une oscillation constante entre continuité et avant-garde et dans une perspective de régénération culturelle. Cette double attitude est par ailleurs en adéquation avec le *Sensacionismo* de Pessoa qui souhaitait dramatiser deux façons différentes de réagir à son époque, le dynamisme du futurisme et la passivité du décadentisme, comme deux faces d'un même médaillon.

Et malgré son aspect formel plus futuriste, le second texte de R. Leal ne fait que réaffirmer cette poétique où le passé n'est pas à bannir, soulignant ainsi la singularité de l'expression futuriste portugaise. D'ailleurs, dans l'un de ses articles, Pierre Rivas rapporte des propos écrits par R. Leal dans la revue *Tempo Presente*, qui définissaient le groupe d'*Orpheu* comme anti-passéiste académique, mais non anti-spiritualiste du passé²³. R. Leal fit part, dans une lettre adressée à Marinetti, de cette singularité comme d'un possible dépassement du Futurisme. Et, paradoxalement, il lui propose également de fonder une église futuriste et non vertiginiste. Un article de R. Leal, publié dans la revue *Contemporânea* de juin 1922 et intitulé « A Derrocada da Técnica », cite cette lettre. En voici l'extrait :

Mas essas profissões surgiam destacadas umas das outras e surgiam tecnicamente, não em espírito; ora hoje vae-se tornando indispensável que elas passem a surgir só em espírito e combinadas intimamente, essencialmente sem que se destaquem umas das outras. Isso sustentei eu numa carta a Marinetti, fundador do Futurismo.²⁴

23. Pierre Rivas, « Idéologies réactionnaires et séductions fascistes dans le Futurisme portugais », in *Marinetti et le Futurisme*, études, documents, iconographie réunis et présentés par Giovanni Lista, Lausanne: L'Age d'Homme, 1977, p. 189.

24. R. Leal, « A Derrocada da Técnica, Palavras do Doutor Leal no comício do Chiado Terrasse », in *Contemporânea*, n° 2, junho 1922: « Mais ces professions surgissaient distinguées les unes des autres et surgissaient techniquement, non en esprit; or il devient aujourd'hui indispensables qu'elles ne surgissent qu'en esprit et combinées intimement, essentiellement sans qu'elles se distinguent les unes des autres. Cela je l'ai soutenu dans une lettre à Marinetti, fondateur du Futurisme », p. 61. Notre traduction.

Influences parisiennes sur les « ismos » de la génération d'*Orpheu*

Albertina PEREIRA RUIVO

IEMO (Instituto de estudos sobre o modernismo), Paris III-CREPAL

Le Manifeste Futuriste de Marinetti, après sa publication, dans *Le Figaro*, en février 1909, ne met que quelques mois à paraître en langue portugaise, mais les courants d'avant-garde parisiens mettront du temps à arriver dans le milieu artistique portugais. Ce sont les jeunes artistes portugais se trouvant à Paris, parmi lesquels Eduardo Viana¹, Amadeo de Sousa-Cardoso², José Pacheco³, Guilherme de Santa-Rita⁴ et Mário de Sá-Carneiro, qui communiquent à leurs amis les courants nouveaux circulant dans la capitale artistique européenne. C'est surtout grâce aux informations que Sá-Carneiro échange avec son ami, Fernando Pessoa, que les idées avant-gardistes vont avoir un écho au Portugal.

Sá-Carneiro s'installe à Paris et s'inscrit en Droit à La Sorbonne, mais sa passion pour la littérature et pour l'art l'empêche de suivre les cours. Durant son séjour, qui va d'octobre 1912 jusqu'au 26 avril 1916, date de son suicide, il rencontre régulièrement d'autres artistes portugais, notamment Santa-Rita Pintor. Dans ses lettres à Fernando Pessoa, Sá-Carneiro expose ses rencontres avec ses compatriotes en commentant leurs idées sur les courants artistiques parisiens. Il communique un certain nombre d'idées à Pessoa qui à son tour les transmet aux artistes qu'il rencontre dans les cafés de Lisbonne.

1. Artiste peintre, qui séjourne à Paris de 1905 à 1915. Ami des Delaunay.

2. Peintre portugais, qui se rapproche d'Amedeo Modigliani et des courants d'avant-garde.

3. Dessinateur portugais (1885-1934), il est l'auteur de la couverture du premier numéro d'*Orpheu*. Directeur et fondateur de *Contemporânea*, revue publiée en 1922.

4. Guilherme de Santa-Rita, alias Santa-Rita Pintor frère du poète Augusto de Santa-Rita.

Cet échange d'idées nous permet de comprendre comment les deux amis arrivent à mettre en œuvre et à transmettre les nouvelles formes d'expression, et de voir, par la même occasion, comment ils mettent sur pied le projet de fonder une revue capable d'accepter les nouveaux « ismos » influencés, en partie, par le futurisme.

Nous commencerons par analyser les échanges d'idées entre artistes qui sont une source d'informations très précieuse; puis nous essaierons de comprendre les nouveaux modes d'expression et d'en appréhender les spécificités.

I - Confidences entre artistes

Après le suicide de Sá-Carneiro, les lettres qui lui avaient été adressées par Pessoa ont disparu. On peut, malgré tout, reconstituer un certain nombre d'informations parce que, d'une part, Sá-Carneiro fait souvent référence aux lettres de Pessoa en les citant; d'autre part, on trouve des informations intéressantes sur les courants d'avant-gardes dans des lettres adressées par Pessoa à d'autres destinataires.

Dans les lettres des deux interlocuteurs il y a un réel effort de sincérité, au plan des idées littéraires. On peut ainsi comprendre, au moins en partie, comment se diffusent les courants d'avant-gardes. C'est cette confiance qu'ils ont l'un envers l'autre qui nous permet de lire les confidences qu'ils se font, surtout à propos des courants artistiques et des revues de l'époque comme *A Águia*, le *Mercur de France*, la *Semaine de Paris*, *República* mais, aussi, à propos du projet de création de la revue *Orpheu*.

Ils sont en pleine harmonie, parlent ouvertement de leurs convictions littéraires et partagent les mêmes idées. Tous deux ont soif d'ouverture. La meilleure manière d'être national, pensent-ils, est d'être ouvert sur le monde. Sá-Carneiro dit à Pessoa "C'est si difficile et si beau, si beau, de rencontrer quelqu'un qui nous comprenne".⁵

5. « É tão difícil e tão belo, tão belo, encontrar quem nos entenda » in *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, edição Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 88. Notre traduction.

Entre les saudosistas et eux le torchon brûle

Pessoa collaborait, en tant que critique littéraire, à la revue *A Águia*⁶, publiée par le groupe de *saudosistas* appelé *Renascença Portuguesa*. Il proposait régulièrement à Álvaro Pinto, rédacteur en chef d'*A Águia*, les poésies de ses amis Sá-Carneiro, Armando Côrtes-Rodrigues et António Cobeira.⁷ Mais les deux amis manifestent très vite un certain mécontentement envers *Renascença Portuguesa*, même si Pessoa continue de proposer sa collaboration à Álvaro Pinto et lui promet également d'écrire un article pour défendre ce groupe des attaques subies au cours d'une enquête littéraire menée par Boavida Portugal dans le journal *República*. Dans les lettres de Sá-Carneiro, peu après son arrivée à Paris, on remarque, déjà, que Pessoa a fait des allusions critiques au courant *saudosista*:

Ah! Comme je comprends et comme je ressens les lignes que vous écrivez: « Malgré tout je n'échangerais pas ce qui cause en moi cette souffrance contre le bonheur et l'enthousiasme d'hommes tels que Pascoais. Ce que nous ressentons tous deux fait partie de l'artiste qui se trouve en « nous » (?) mystérieusement. Les gens enthousiastes et heureux de leur enthousiasme, même Pascoais, souffrent d'une *faiblesse d'art* ». Comme cela est vrai et bien dit!⁸

Les points de vue des Lisboètes divergent de ceux des artistes de Porto. À partir de ce moment les commentaires de Sá-Carneiro sur *A Águia* sont de plus en plus ironiques. Dans la lettre suivante il demande à Pessoa des nouvelles du « grand oiseau »⁹, en se référant à *A Águia*. Entre eux et les

6. Il a publié dans cette revue « A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicologico », « Reincidindo », « A nova poesia portuguesa socialmente considerada » ainsi qu'un extrait de « Na floresta do alheamento » et « As caricaturas de Almada-Negreiros ».

7. *Correspondência*, 1905-1922, Fernando Pessoa, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 55.

8. « Ah! como eu compreendo e sinto as linhas que você escreve: « Ainda assim eu não trocária o que em mim causa este sofrimento pela felicidade de entusiasmo que têm homens como o Pascoais. Isto que ambos sentimos - é do artista em « nós » (?) misteriosamente. Os entusiasmados e felizes pelo entusiasmo, mesmo o Pascoais, sofrem de *pouca arte* ». Como isto é verdadeiro e bem dito. » in *Sá-Carneiro*, *op. cit.*, p. 29. Notre traduction.

9. *Ibid.*, p. 32.

saudosistas le déphasage d'idées s'accroît, les Lisboètes leur reprochent le manque d'ouverture sur le monde extérieur. Le 4 mars 1913, Pessoa écrit une lettre à Álvaro Pinto, dans laquelle il lui dit qu'il vient de publier une critique sévère dans le n° 1 de la revue *Teatro*, sur *Bartolomeu Marinheiro*, de Lopes Vieira, membre de *Renascença*. Mais cet avertissement n'est qu'un moyen d'approche pour lui annoncer que ce qu'il va écrire sur *Renascença* tiendra compte de tout ce qu'elle a de bon, mais aussi de tout ce qu'elle a de mauvais :

Comprenez-moi bien : je suis contre tout ce qui ressemble à une coterie¹⁰ ou une secte, et j'estime qu'il est de mon devoir d'attaquer toute tendance à la secte ou à la coterie qui pourrait se mêler aux grands desseins de vérité nationale qui sont l'essence même de la *Renascença*. C'est pour cela, et sur le ton approprié, que j'écris ce texte. Vous pouvez être sûr que c'est une vaste et totale défense de la *Renascença*. Mais il importe pour cela qu'il défende ce qu'il y a de bon en elle, et c'est beaucoup, tout en attaquant fermement, arguments à l'appui, ce qu'il y a de mauvais, et il y en a aussi.¹¹

Il demande à son destinataire de montrer cette lettre à Teixeira de Pascoas et à Leonardo Coimbra. On peut penser que Pessoa a adressé à Sá-Carneiro le projet de l'article en question puisque celui-ci fait référence à « l'étude » qu'il a reçue de Pessoa et au sujet de laquelle il écrit :

Une étude très approfondie sur *Renascença* avec laquelle je suis entièrement d'accord et dans laquelle je remarque cette phrase qui est une monumentale vérité : « Ce qu'il faut c'est avoir un peu d'Europe dans l'âme ».¹²

10. En français dans l'original.

11. « O meu amigo compreende bem : eu não sou para coisa alguma que se pareça com coterie ou seita, e acho do meu dever atacar o que de seita ou de coterie se tem misturado com os altos propósitos e a fundamental verdade nacional da Renascença. É nestas condições, e no tom que isto indica, que escrevo o folheto. Não tenha dúvidas sobre que ele seja uma ampla e completa defesa da Renascença. Mas, para o ser, urge que seja uma defesa do que nela é bom, que é muito, e um ataque firme e explicado ao que nela é mau, que é alguma coisa.” *In Correspondência, op. cit.* p. 84. Traduit du portugais par Simone Biberfeld, *in Pessoa en Personne*, José Blanco, Paris, La Différence, 1986, p. 107-108.

12. « um estudo mais detalhado da Renascença com o qual estou inteiramente de acordo e em que destaque esta frase que é uma monumental verdade : « O que é preciso é ter um pouco

Ce passage résume le sentiment qu'ils ont vis-à-vis de l'Europe. Ils sont d'accord sur le fait que le Portugal a besoin d'avoir une pensée universelle et sont désolés de constater le manque d'intérêt et d'ouverture d'esprit des *saudosistas* qui continuent à écrire et à penser comme par le passé.

Le besoin de créer quelque chose de nouveau et de grand est déjà présent dans les articles publiés dans la revue *A Águia* où Pessoa annonce l'arrivée prochaine d'un “Supra-Camões”, ce qui suggère de tourner la page de la Renaissance italienne et de créer une nouvelle renaissance, qui serait la renaissance d'un futur, une ligne évolutive de la littérature européenne. En 1912, il explique, dans une lettre adressée à Boavida Portugal, ce qu'il entend par une *nouvelle poésie* :

Si notre nouvelle poésie apporte quelque chose d'original en soi, cette originalité doit être le début d'un nouveau stade de la ligne évolutive de la civilisation dans laquelle le Portugal est intégré – Nouvelle Renaissance, donc, qui se propagera du Portugal vers l'Europe, comme l'autre Renaissance s'est propagée de l'Italie vers l'Europe.¹³

Dans son article “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicologico”¹⁴ il propose une poésie plus “vague”, plus “subtile” et plus “complexe”. Cette nouvelle poésie doit être subjective parce que les sensations et les idées sont les caractéristiques principales de la vie intérieure. Pour lui, tout cela se retrouve dans le symbolisme à l'exception d'une poésie complexe :

Le symbolisme est vague et subtil ; mais il n'est pas complexe. Notre poésie actuelle l'est ; c'est, en fait, la poésie la plus spirituellement complexe qu'il y ait jamais eu, elle dépasse largement la seule autre poésie

de Europa na alma ». » *In Sá-Carneiro, op. cit.*, p. 88. Notre traduction.

13. « se a nossa nova poesia traz qualquer coisa de original em si, essa originalidade deve ser o princípio de um novo estágio na linha evolutiva da civilização em que Portugal está integrado - nova Renascença portanto que de Portugal se derramará para a Europa, como da Itália para a Europa se derramou a outra Renascença. » *In Correspondência, op. cit.*, p. 48. Notre traduction.

14. Orthographe conforme à l'originale.

réellement complexe (...) La principale caractéristique de l'idéation complexe – *trouver en tout un au-delà*.¹⁵

C'est en se heurtant à l'incapacité d'évoluer des gens de *Renascença* que Pessoa et Sá-Carneiro se sentent obligés de passer à un autre stade. On constate, d'ailleurs, qu'ils se sentent seuls et incompris de tous, quand Sá-Carneiro cite Pessoa dans une lettre : "Je crois, finalement, qu'au moins en ce qui concerne le sentiment artistique, en pleine évolution, au Portugal, il n'y a que nous deux."¹⁶

Ceci prouve qu'ils ont le sentiment de former, à eux deux, une nouvelle élite et que la pensée artistique portugaise a besoin de renouveau. En lisant la longue lettre réponse de Sá-Carneiro du 14 janvier 1913, qui ne contient pas moins de neuf pages, on remarque que Pessoa a décidé de publier ses œuvres et, surtout, qu'il vient de soumettre à Sá-Carneiro le projet de publier une revue :

Votre idée sur la revue m'enthousiasme tout simplement. Dans les conditions que vous m'indiquez elle est parfaitement réalisable, je me charge du point de vue matériel. Bien évidemment ce ne sera une revue durable. Mais pour *marquer* et *agiter* il suffit de faire paraître une demi-douzaine de numéros. Le titre *Esfinge* est excellent.¹⁷

Tout nous amène à penser qu'il s'agit de la revue *Orpheu*, parce que c'est Sá-Carneiro qui l'a financée ; *Esfinge* est un des noms provisoires de la revue, comme *Lusitânia* et *Europa*. C'est à partir de ce

moment, janvier 1913, qu'ils préparent la publication de la revue et que les différents « ismos » vont se succéder.

II - Une pluie de « ismos »

Quand Sá-Carneiro et Pessoa se rendent compte que leur projet de faire une nouvelle poésie portugaise n'est pas le même que celui des *saudosistas*, ils mettent en œuvre une nouvelle forme d'expression, qu'ils appelleront, dans un premier temps, *paulismo*. La *complexité* ajoutée au *vague*, au *subtil* et au *panthéisme transcendantaliste* des *saudosistas*, qui consiste à confondre l'esprit et la matière, a engendré le *paulismo* de Pessoa et de Sá-Carneiro qui, comme le dit Álvaro de Campos, sont plus proches des symbolistes¹⁸. Dans un essai sur les courants modernes dans la littérature portugaise Álvaro de Campos tente d'expliquer la différence entre le sensationnisme et le *paulismo* et dit, à ce propos, que :

le *paulismo* appartient au courant dont la première manifestation claire fut le symbolisme. (...) Le *paulismo* est un progrès énorme sur tout le symbolisme et le néo-symbolisme des autres pays.¹⁹

Dans la lettre, du 14 mai 1913, Sá-Carneiro conseille à Pessoa de publier "Pauis" dans un volume *paulico*²⁰. Même si Pessoa ne publie rien durant cette période, le mouvement prend forme puisque Sá-Carneiro s'exclame dans la lettre du 8 février 1914 : "Vive le PAULISMO!..."²¹ À la fin du mois il lui écrit un petit mot et le finit en disant : "Grande abraço do seu confrade em Além" (Amitiés de votre confrère en au-delà). Rappelons que la nouvelle poésie portugaise proposée par Pessoa dans son article correspond au *paulismo* et que l'ingrédient *Além* (au-delà) en fait partie.

18. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Ática, Lisboa, 1966, p. 148.

19. « o paulismo pertence à corrente cuja primeira manifestação nítida foi o simbolismo. (...) O paulismo é um enorme progresso sobre todo o simbolismo e neo-simbolismo de lá de fora. » *In Ibid.*, p. 126. Notre traduction.

20. Pessoa ne publie « Pauis » qu'en 1914, dans l'unique numéro de la revue *Renascença*.

21. "Viva o PAULISMO" Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 103.

15. « O simbolismo é vago e subtil; complexo, porém, não é. É-o a nossa actual poesia; é por sinal a poesia mais espiritualmente complexa que tem havido, excedendo, e de muito, a única outra poesia realmente complexa (...) O característico principal da ideação complexa – o encontrar em tudo um além. » *In A Águia*, Porto 1912, p. 91-92. Traduit du portugais par Simone Biberfeld, *in Proses*, Paris, La Différence, 1986, p. 107.

16. « Afinal estou em crer que em plena altura, pelo menos quanto a sentimento artístico, há em Portugal só nós dois. » *In Sá-Carneiro, op. cit.* p. 88, (mai 1913). Notre traduction.

17. « A sua ideia sobre a revista entusiasma-me simplesmente. É nas condições que indica, perfeitamente realizável materialmente, disso mesmo me responsabilizo. Claro que não será uma revista perdurável. Mas para marcar e agitar basta fazer sair uma meia dúzia de números. O título Esfinge é óptimo. » *In Sá-Carneiro, op. cit.*, p. 91. Notre traduction.

Pessoa s'adresse à Côrtes-Rodrigues, dans une lettre du 28 juin 1914 de la façon suivante: "Irmão em Além!" (Mon frère en au-delà!) au lieu de "meu caro amigo" (mon cher ami) ou "meu querido amigo" (mon très cher ami) comme il le faisait habituellement.

Sá-Carneiro voit partout le *paulismo*. Ainsi, quand il arrive à Barcelone, il fait la connaissance du directeur d'*El Poble Catalá* qui l'emmène visiter la cathédrale de la *Sagrada Família* de Gaudí qu'il décrit à son ami comme étant une cathédrale *paulica*:

- Aujourd'hui il m'a emmené voir la Cathédrale, en construction, de la Sagrada Família. Mon Ami c'est
- Une Cathédrale « Paulica » -
Oui! Du vrai "paulismo" - presque du cubisme même. (...) C'est une cathédrale de rêve, une cathédrale autre, vue en d'autres pays, en d'autres intersections.²²

Le *paulismo* apparaît comme une première phase postsymboliste, selon l'explication de Pessoa, mais c'est aussi le premier « ismo » *post-saudosista* qui, après l'influence des courants artistiques du cubisme et du futurisme, donne une nouvelle forme d'expression qui est l'*interseccionismo*.

Influences parisiennes

Sá-Carneiro rencontre régulièrement, dans les cafés parisiens, Santa-Rita qui le tient au courant de la vie artistique française. Celui-ci se dit peintre futuriste:

Dans un café il me présente à une de ses connaissances comme étant un "ouvrier futuriste". Il se définit lui-même comme un peintre futuriste et raconte à son interlocuteur que les futuristes ne peignent pas, et que ceux

22. «-Hoje levou-me a ver a catedral em construção da Sagrada Família. Meu Amigo é - Uma Catedral Paulica - Sim! Pleno paulismo - quase cubismo até. (...) É uma catedral de sonho, uma catedral Outra, vista noutros países noutras intersecções. » *Ibid.*, p. 147-148. Traduction de Catherine Hugon, in Fernando Pessoa, *Le retour des dieux*, Paris, Champ Libre, 1973, p. 149.

qui réalisent les tableaux ce sont les ouvriers comme moi!!!²³

Sá-Carneiro trouve que Santa-Rita donne davantage d'importance à l'artiste qu'à son œuvre; ce qui lui importe le plus ce sont ses faits et gestes. Il raconte à Pessoa qu'il admire à tel point les cubistes qu'il s'applique à étudier l'écriture du chef de l'école cubiste:

Mais il est génial!... parce qu'il est cubiste!... Dans le domaine de la peinture, il avoue une grande admiration au chef d'école, *Picasso*. Et quelle n'a été ma surprise: récemment j'ai eu entre les mains une lettre de Picasso, et j'ai trouvé dans l'écriture du peintre espagnol des ressemblances profondes avec les arabesques santaritiennes...²⁴

On constate un manque d'estime, de la part de Sá-Carneiro, mais malgré tout, il continue à le rencontrer et à commenter ses entrevues à Pessoa:

D'ailleurs Santa-Rita n'apprécie dans la prose ni les idées ni les beautés - il ne veut que la musique: "écrivez-moi, par exemple, la description d'un scieur sciant avec des *rr* qui se précipitent en grinçant, et je n'hésiterai pas à vous proclamer un artiste."²⁵

Sá-Carneiro a beau critiquer Santa-Rita, il écrira effectivement un poème intitulé "Serradura".²⁶ Il est indéniable que les onomatopées sont des

23. « Num café apresenta-me a um conhecido como « operário futurista ». Ele diz-se pintor futurista e conta a seu interlocutor que os futuristas não pintam, que quem faz os quadros são os operários como eu!!! » Sá-Carneiro, *op. cit.* p. 17. Notre traduction.

24. « Mas é genial!... porque é cubista... Picturalmente a sua grande admiração vai para o chefe da escola Picasso. Pasmé: tendo eu tido na mão uma carta de Picasso, fui encontrar na letra do pintor espanhol profundas semelhanças com os arabescos santa-ritinos... » *Ibid.*, p. 23-24. Traduit par Antje Vogdt, in *L'Ennemi*, Nouvelle série n° 5, Paris, Christian Bourgois, 1996, p. 60-61.

25. « Aliás o Santa-Rita não aprecia na prosa ideias nem belezas - apenas quer música: « Escreva-me você, por exemplo, a descrição de um serrador serrando onde os *rr* se precipitam raspantes, e eu não terei dúvida em proclamá-lo um artista. » *Ibid.*, p. 23. Traduction de Catherine Hugon, in Fernando Pessoa, *Le retour des dieux*, Paris, Champ Libre, 1973.

26. *Ibid.*, p. 207.

marques du futurisme très présentes dans les œuvres publiées dans *Orpheu*. Plus tard, dans une autre lettre, il écrit :

Je vous confesse pourtant, mon cher Pessoa, que *sans être fou* je crois au cubisme. Je veux dire : mais non aux tableaux cubistes exécutés jusqu'à présent. (...) Pour résumer : je crois aux intentions des cubistes ; je les considère seulement comme des artistes qui n'ont pas réalisé ce qu'ils se proposent de faire.²⁷

Il se laisse toutefois influencer par ces courants artistiques malgré ses critiques répétées. On peut remarquer également qu'il écrit des lettres en imitant des formes de calligrammes (influence futuriste). À cette époque Sá-Carneiro et Pessoa lisaient régulièrement des revues littéraires françaises comme le *Mercur de France* et la *Semaine de Paris*. Lors de la publication de *Calligrammes* d'Apollinaire, Sá-Carneiro écrit à Pessoa en reprenant la même forme d'écriture pour lui dire : « Augusto Santa-Rita m'a dit, aujourd'hui, qu'il vous avait demandé les pédérasties d'Apollinaire dans la *Semaine de Paris*. »²⁸

Il demande à Pessoa d'envoyer quelques exemplaires d'*Orpheu* aux futuristes. Il fréquente ce qu'il appelle le temple cubiste futuriste :

À la galerie Sogod, le temple cubiste, futuriste, dont je vous ai déjà parlé dans une de mes lettres, j'ai acheté hier un volume : *I poeti futuristi*. C'est une anthologie qui comprend Marinetti et de nombreux autres poètes : Mário Bétuda, Libero Altomare, etc., etc. Dès que j'aurai fini de le lire (...) je vous l'enverrai comme cadeau. J'y ai déjà découvert quelques Fu fu... cri-cri... corcurucu... Is-holá..., etc. très recommandables.²⁹

27. « No entanto, confesso-lhe, meu caro Pessoa, que *sem estar doido*, eu acredito no cubismo. Quero dizer : acredito no cubismo mas não nos quadros cubistas até hoje executados. (...) Resumindo : eu creio nas intenções dos cubistas ; simplesmente os considero artistas que não realizam aquilo que pretendem. » *Ibid.*, p. 52-53. Traduction de Catherine Hugon, in Fernando Pessoa, *Le retour des dieux*, Paris, Champ Libre, 1973, p. 143-144.

28. « O Augusto Santa-Rita falou-me hoje que tinha falado a Você a pedir-lhe os pederastismos do Apollinaire na *Semaine de Paris*. » *Ibid.*, p. 160. Notre traduction.

29. «- Na galeria Sogod, o templo cubista futurista de que lhe falei já numa das minhas car-

Il n'est pas certain que cette revue pourra se maintenir en raison de la guerre mais il parle à Pessoa de la possibilité d'une collaboration de leur part : « Si la revue existe, nous pourrions très probablement y collaborer. Pour toutes ces raisons, n'oubliez pas d'envoyer *Orpheu* à ces bonshommes. »³⁰

Il est clair que Sá-Carneiro est plus attiré par le futurisme que Pessoa.

L'expression dynamique des choses modernes et les onomatopées sont des marques d'influence futuriste dans leurs œuvres. Les formes géométriques qui sont, par définition, le propre du cubisme, ne représentent, pour Pessoa, que des sensations partielles. Il compare chaque sensation à un cube qui, posé par terre, a une face cachée et dont, selon la position d'où on le regarde, on peut voir soit une face, soit, simultanément, deux faces ou, au maximum, trois faces.

Si chaque sensation est un cube, chacun la ressent différemment suivant sa position. Pessoa dit que les influences du cubisme futurisme sont surtout des suggestions :

Nous avons intellectualisé leurs procédés. La décomposition du modèle, entre autres, nous l'avons (n'ayant pas été influencés par leur littérature, si tant est qu'ils aient quelque chose qui ressemble à une littérature, mais par leurs peintures) transposée en ce que nous croyons être le véritable domaine de cette décomposition – *non pas les choses, mais notre sensation des choses*.³¹

S'ils sont influencés par les tableaux cubistes et si chaque tableau est composé de plusieurs formes cubiques cela explique l'*interseccionismo* qui

tas comprei ontem um volume : *I Poeti Futuristi*. é uma antologia abrangendo o Marinetti et muitos outros poetas : Mario Bétuda, Libero Altomare, etc., etc. Em acabando de ler o catrapázio (...) vou-lho mandar em presente. Já lá descobri uns Fu fu... cri-cri... corcurucu... Is-holá..., etc. muito recomendáveis. » Sá-Carneiro, *op. cit.* p. 191. Traduction de Catherine Hugon, in Fernando Pessoa, *Le retour des dieux*, Paris, Champ Libre, 1973.

30. « Se a revista existisse – nós poderíamos muito possivelmente ser colaboradores. Por tudo isso, não deixe de enviar o *Orpheu* aos homenzinhos. » *Ibid.*

31. « Intellectualizámos os seus processos. A decomposição do modelo que realizam (porque nós fomos influenciados, não pela litteratura mas pelos seus quadros), situámo-la nós naquilo que cremos ser a esfera própria dessa decomposição - *não nas coisas, mas nas nossas sensações das coisas*. » *Correspondência* 1916, p. 239. Traduit du portugais par Simone Biberfeld, in Pessoa en Personne, José Blanco, Paris, La Différence, 1986, p. 188-189.

consiste à entremêler des sensations différentes, d'un point de vue objectif.

Dans une description des différents degrés de l'*interseccionismo*, Pessoa définit le premier degré, comme étant, un *interseccionismo* matériel qui est celui des futuristes et des cubistes³², qui croisent peinture et littérature, sculpture et littérature. Pour Pessoa le cubisme et le futurisme reposent sur des intuitions fondamentales justes mais il existe des erreurs d'application. Selon lui, ils ne devraient pas attribuer une réalité externe aux sensations :

L'erreur réside dans le fait d'essayer de résoudre le problème qu'ils présentent en termes d'art tridimensionnel; leur erreur fondamentale réside dans le fait d'attribuer aux sensations une réalité extérieure, qu'elles possèdent, effectivement, mais pas dans le sens que les futuristes et d'autres imaginent.³³

En 1915, la description de l'*interseccionismo*, est déjà différente. Il correspond en quelque sorte à la prise de conscience de ce que chaque sensation est, en fait, constituée de différentes sensations entremêlées, comme dans un rêve où on mélange rêve et réalité dans lequel on est sans y être, dans lequel on peut avoir des sensations de toute sorte. Dans une lettre adressée à Harold Monro, Pessoa explique, en quelques mots, ce qu'est l'*interseccionismo* :

Je dois ajouter que le terme "interseccionista", appliqué aux poèmes, ne sert pas à distinguer une école ou un courant, comme « futuriste » ou « imagiste », mais c'est une simple définition du procédé, car mon intention dans ces poèmes était d'enregistrer, en intersection, la simultanéité mentale d'une image objective et subjective, comme la chambre où se trouve le rêveur et les images que contient son rêve.³⁴

32. Pessoa *Inédito*, coordenação de Teresa Rita Lopes, Horizonte, Lisboa, 1993, p. 260.

33. « O erro reside no facto de tentarem resolver o problema de que suspeitam em termos de arte tridimensional; o seu erro fundamental reside em atribuírem às sensações uma realidade externa, que, de facto, possuem, mas não no sentido que os futuristas e outros julgam. *PIAI*, op. cit., p. 187. Notre traduction.

34. « Devo acrescentar que o termo « interseccionista », aplicado aos poemas, não serve para distinguir uma escola ou corrente, como « futurista » ou « imagista », mas é uma mera definição do processo, pois nesses poemas foi minha intenção registar, em intersecção, a simultaneidade mental de uma imagem objectiva e subjectiva, tal como o quarto onde o sonhador está e as imagens que o seu sonho contém. » Correspondência 1915, p. 194. Notre traduction.

On pourrait croire qu'il s'agit d'un simple problème de terminologie, mais non, tout simplement parce que l'*interseccionismo* fait partie du sensationnisme, que Pessoa ne définit que plus tard comme étant à plusieurs dimensions.

Le sensationnisme atteint la perception tridimensionnelle des choses, mais pas de la même façon que les futuristes et les cubistes. Ceux-ci se limitent à une réalité extérieure, à une appréhension des trois dimensions géométriques comme on l'explique à l'aide de l'exemple des cubes. L'exemple de la chambre dépasse celui des cubes car il s'agit d'une véritable perception des sensations en trois dimensions.

Contrairement aux autres courants déjà cités, le sensationnisme a une perception des sensations vues, à la fois, de l'intérieur et de l'extérieur, c'est-à-dire une intersection entre la réalité et le rêve, entre l'objectivité et la subjectivité.

Quelques mois avant la publication d'*Orpheu* Sá-Carneiro écrit une carte postale à Pessoa, dans laquelle on remarque l'évolution du *paulismo* :

Voilà ce qui se passe : hier Rui Coelho et Don Tomás ont eu l'idée de faire une séance de musique moderne dédiée au *paulismo* : avec mes poésies, les vôtres et celles de Guisado. (...) Maintenant imaginez que ce jeune idiot d'A. Ferro est allé dire aujourd'hui aux petits maestros cités que le *paulismo*, en vérité, c'était l'*interseccionismo*.³⁵

Cette confidence nous permet de voir comment les informations circulent dans les cafés de Lisbonne et, aussi, que cette série de « ismos » est un courant qui évolue avec le temps. Dans une lettre du 4 octobre 1914 à Armando Côrtes-Rodrigues, Pessoa lui fait part d'une nouvelle résolution à propos d'œuvres *interseccionistas* qu'il a l'intention de publier.³⁶

On peut en déduire que ce courant est un processus de pensée qui se trouvait dans les esprits des collaborateurs d'*Orpheu* au moins un an

35. « Há o seguinte: Ontem o Rui Coelho e o Dom Tomás lembraram-se de fazer uma secção de música moderna sobre paulismo : poesias minhas, suas e do Guisado. (...) Agora suponha você que o menino idiota A. Ferro foi hoje dizer aos maestrinos citados que o paulismo, a sério, era o interseccionismo. » Sá-Carneiro, p. 161. Notre traduction.

36. *Correspondência* 1914, p. 126.

avant la publication de la revue. Celle-ci devait être composée d'œuvres *interseccionistas*, car Pessoa a redemandé à Côrtes-Rodrigues, juste avant la sortie du premier numéro d'*Orpheu*, de lui envoyer "ce que vous avez de plus *interseccionista*."³⁷

Il est intéressant de remarquer que les interlocuteurs ne parlent que de *paulismo* et d'*interseccionismo* jusqu'à la publication d'*Orpheu*. Le lendemain de la sortie du premier numéro d'*Orpheu*, le 26 mars 1915, Pessoa adresse une lettre à Miguel de Unamuno, dans laquelle il explique les mérites de la revue :

Cette revue représente la conjugaison des efforts de la nouvelle génération portugaise en vue de la formation d'un courant littéraire défini, contenant et *transcendant* les courants qui ont influencé les grands milieux cultivés de l'Europe.³⁸

Il l'informe sur ce courant, en soulignant qu'il s'agit du courant le plus cosmopolite qui soit apparu au Portugal, mais il s'abstient d'en donner le nom. Il écrit aux directeurs respectifs du journal *Diário de Notícias* et d'*A Capital* pour leur dire qu'ils font une grande confusion avec le terme futuriste et il ajoute :

Rendons à César ce qui est à César. Les *interseccionistas* appelons-les *interseccionistas*. Ou appelons-les *paúlicos*, si on veut. Au moins, ce terme les caractérise en les distinguant de n'importe quelle autre école.³⁹

Cependant ses lettres sont signées du nom d'Álvaro de Campos et il ajoute sous sa signature : "Engenheiro e poeta sensacionista" (Ingénieur et

poète sensationniste). Ce sont les premières fois où l'on voit apparaître le terme de sensationnisme. Dans les lettres, qu'il s'agisse de Sá-Carneiro ou de Pessoa, la première fois où l'on voit la revue *Orpheu* désignée comme sensationniste est dans une lettre envoyée à Santa-Rita, datée du 21 septembre 1915.⁴⁰

Pessoa écrit à Camilo Pessanha, pour lui demander sa collaboration, et il lui dit qu'ils ont publié dans la revue des poèmes et de la prose qui vont de l'ultra-symbolisme au futurisme.⁴¹ Durant la même période, il écrit à Franck Palmer et lui présente la revue de la façon suivante : « C'est une revue dans laquelle on trouve toute sorte de littérature supérieure, d'un presque futurisme que nous appelons ici *interseccionismo*. »⁴²

Cette série de références à l'*interseccionismo* pendant la période d'*Orpheu* et après sa publication, nous confirme que ce courant est, pendant quelque temps, le sensationnisme. Jusqu'à ce que Pessoa définisse, ce dernier, spécifiquement, en tant que tel. Dans un petit schéma explicatif⁴³, où il trace les différentes dimensions du sensationnisme, on voit que l'*interseccionismo* en fait partie. Pessoa divise le sensationnisme en plusieurs dimensions : l'*interseccionismo* est le sensationnisme à deux dimensions et, cependant, dans l'exemple donné à Harold Monro pour lui expliquer l'*interseccionismo*, il s'agit bien d'une perception, à trois dimensions, des sensations.

On peut en déduire que c'est après la publication des deux numéros d'*Orpheu* que Pessoa a structuré le sensationnisme. On remarque que, sur le schéma, il cite la "Cena do Ódio" dont la parution était prévue dans le n° 3 d'*Orpheu*. Il est très possible qu'il ait essayé de classer ces œuvres au moment où il a voulu publier, en Angleterre, une anthologie d'œuvres sensationnistes. C'est très probablement en voulant classer les œuvres d'Álvaro de Campos et celles des autres collaborateurs d'*Orpheu* qu'il s'est rendu compte que celles-ci contenaient différentes dimensions de perception des sensations et que, de ce

37. « o mais interseccionista que tiver. » *Ibid.*, 1915, p. 148.

38. « Esta revista representa a conjugação dos esforços da nova geração portuguesa para a formação de uma corrente literária definida, contendo e *transcendendo* as correntes que têm prevalecido nos grandes meios cultos da Europa. » *Ibid.*, 1915, p. 158. Notre traduction.

39. « A César o que é de César. Aos Interseccionistas, chama-se interseccionistas. Ou chame-se-lhes *paúlicos*, se se quiser. Esse termo, ao menos, caracteriza-os distinguindo-os de outra qualquer escola. » *Ibid.*, 1915, p. 164. Notre traduction.

40. *Ibid.*, 1915, p. 173.

41. *Ibid.*, 1915, p. 184.

42. « É uma revista de todas as espécies de literatura superior, de um quase-futurismo a que nós chamamos aqui interseccionismo. » *Ibid.*, 1916, p. 191. Notre traduction.

43. Document reproduit in Fernando Pessoa. *Une photobiographie* par Maria José de Lancastre, Christian Bourgois, Paris, 1990, p. 138.

fait, il ne pouvait classer “*Cena do Ódio*”, “*Eu-Próprio o Outro*”, “*Confissão de Lúcio*”, “*Chuva Óbliqua*”, “*O Marinheiro*”, “*Ode triunfal*” et “*Ode Marítima*” dans la même catégorie. C’est alors qu’il a adopté le terme de sensationnisme pour pouvoir englober les différentes dimensions des sensations, comme il les présente dans son explication graphique :

1) le “*sucedentismo*” est le sensationnisme à une dimension, les sensations se succèdent, comme dans “*Hora Absurda*” et “*Cena do Ódio*”;

2) l’*interseccionismo* est le sensationnisme à deux dimensions, les sensations se croisent, comme dans “*Chuva Óbliqua*” et “*Eu-Próprio o Outro*”;

3) le sensationnisme à trois dimensions est le sensationnisme intégral, celui de la perception maximale des sensations dans un espace tridimensionnel, comme dans “*O Marinheiro*” et “*Confissão de Lúcio*”. C’est le sensationnisme intégral que Pessoa illustre par l’exemple de la chambre qui prouve que la vision des trois faces du cube ne fonctionne qu’en peinture. Pour que cela fonctionne en littérature, il faut entrer à l’intérieur de l’espace tridimensionnel du cube, c’est-à-dire dans la chambre.

Pour Pessoa, le sensationnisme comporte enfin une quatrième dimension, qui est le fait de pouvoir sentir en ayant la conscience des trois dimensions. Il écrit à l’éditeur anglais que la seule réalité de la vie est la sensation et que l’unique réalité de l’art est la réalité des sensations. L’art est la sensation multipliée par la conscience⁴⁴. La conscience joue un rôle important dans le sensationnisme parce qu’elle multiplie les sensations dans un espace tridimensionnel et c’est la conscience de cet espace qui crée la quatrième dimension. Il explique, dans un document inédit, que le sensationnisme est l’art de la quatrième dimension :

Le sensationnisme est l’art de la quatrième dimension. En apparence, les choses - même, dans leur apparence visualisée, les choses du rêve - ont trois dimensions; ces dimensions sont connues quand il s’agit de matière spatiale. On ne peut concevoir que des choses à trois dimensions ou moins. Mais si les choses existent comme elles existent seulement parce que nous

44. *Ibid.*, 1916, p. 239-240.

les ressentons ainsi, il s’ensuit que la « sensibilité » (le pouvoir d’être ressenties) est leur quatrième dimension.⁴⁵

C’est Álvaro de Campos, qui exprime dans ses œuvres l’art des quatre dimensions, parfaitement illustré dans l’*Ode Marítima*.

Certaines des œuvres, citées par Pessoa pour illustrer son schéma explicatif du sensationnisme ont été écrites en 1913. Ceci nous fait penser que dès le début du projet de la publication d’*Orpheu*, Pessoa et Sá-Carneiro sont influencés par les courants parisiens. Mais en voulant adapter les principes de ces courants ils se rendent compte qu’il y a quelque chose qui ne fonctionne pas en littérature. Pour définir les différents « ismos », l’un parle d’un presque cubisme et l’autre d’un presque futurisme. Dire que le sensationnisme est l’équivalent portugais du futurisme c’est faux, mais on peut dire qu’il en est partie intégrante.

Le scandale provoqué par la publication d’*Orpheu* le prouve, la presse les considère comme futuristes, parce que leurs œuvres intègrent un certain nombre d’ingrédients futuristes. Au Portugal, la littérature futuriste est appelée *literatura de Rilhãfoles*, ce qui a une connotation franchement négative.⁴⁶ Durant cette période l’influence exercée par Sá-Carneiro sur Pessoa, va le pousser à agir, chose dont il se dit incapable, « agir, pour moi, c’est me faire violence »⁴⁷. On pourrait penser que sous cette pression, au sommet de sa création artistique, Pessoa se voit obligé de faire appel à ses hétéronymes, dont Álvaro de Campos, auteur de l’*Ode Triomphale*. Il écrit cette ode, en 1914, pour épater Sá-Carneiro. Ce dernier est en extase devant la création de Campos. Il dit à Alfredo Guisado, à propos des odes, qu’il les trouve admirables, surtout la première (futuriste) qui est pour lui une chose

45. « O sensationismo é a arte das quatro dimensões. As cousas teem aparentemente - mesmo, na sua aparência visualizada, as cousas do sonho - 3 dimensões; essas dimensões; são conhecidas quando se trata de materia espacial. Só podemos conceber cousas com trez ou menos dimensões. Mas se as cousas existem como existem apenas porque nós assim as sentimos, segue que a « sensibilidade » (o poder de serem sentidas) é uma quarta dimensão d’ellas. » *In Pessoa Inédito*, p. 269-270. Notre traduction.

46. Ce qui n’est pas fondé pour le premier numéro, mais le second numéro publie un poème d’Angelo de Lima, pensionnaire de l’hôpital psychiatrique qui porte ce nom.

47. *Correspondência, op. cit.*, p. 287.

énorme, géniale, des plus grandes de Pessoa.⁴⁸ Quant il la reçoit, il témoigne toute son admiration à Pessoa :

Je n'hésite pas à vous l'affirmer, mon Ami, vous venez d'écrire le chef d'œuvre du Futurisme. Car, même si elle n'est peut-être pas purement, scolairement futuriste – l'ensemble de l'œuvre est absolument futuriste. Mon ami, pour le moins à partir de maintenant Marinetti est un grand homme... parce que tous le reconnaissent comme fondateur du futurisme, et cette école a produit votre merveille.⁴⁹

Pour conclure, nous dirons que l'influence du futurisme est bien présente dans l'esprit des artistes portugais et que leurs œuvres la font ressentir. Tous les « ismos », rejoignent le sensationnisme, que Pessoa décrit comme étant un art cosmopolite, qui accepte tous les autres⁵⁰, et il précise même :

L'art, au lieu d'avoir des règles comme les arts du passé, n'a désormais qu'une seule règle – être la synthèse de tout. Que chacun d'entre nous multiplie sa personnalité par toutes les autres personnalités.⁵¹

Pessoa nous donne ainsi la clé de son hétéronymie⁵², qui est un des résultats du sensationnisme, car c'est en se multipliant qu'il arrive à *tout sentir de toutes les manières*. Pendant que les futuristes multiplient les images et les objets en mouvement, Pessoa multiplie ses personnalités. Un autre résultat est la revue *Orpheu*, grâce à laquelle Pessoa et ses amis marquent le point de départ du premier modernisme portugais.

48. Sá-Carneiro, *Cartas escolhidas*, 2^o vol., Europa-América, 1992, p. 147.

49. "Não tenho dúvida em assegurá-lo, meu Amigo, você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolarmente futurista - o conjunto da ode é absolutamente futurista. Meu amigo, pelo menos a partir de agora o Marinetti é um grande homem... porque todos o reconhecem como o fundador do Futurismo, e essa escola produziu a sua maravilha." Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 108. Traduction de Catherine Hugon, in Fernando Pessoa, *Le retour des dieux*, *op. cit.*, p. 145-146.

50. *PIAI*, *op. cit.*, p. 159.

51. A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter só uma regra - ser a síntese de tudo. Que cada um de nós multiplique a sua personalidade por todas as outras personalidades. » *Ibid.* p. 124. Notre traduction.

52. Parfois, les écrivains utilisent des surnoms pour cacher leur identité, on parle dans ce cas de pseudonymes. C'est alors eux-mêmes qui écrivent et ils signent leurs œuvres d'un autre nom. Il en va différemment dans le cas des hétéronymes parce que l'écrivain écrit alors sous la dictée d'une personnalité complètement étrangère à la sienne. Pessoa avait souvent recours à des personnalités fictives pour exprimer ses voix intérieures. Ses hétéronymes avaient leur propre existence, ils avaient une vie propre et étaient complètement autonomes; ceux qui n'avaient pas une pleine autonomie, Pessoa les désignait différemment, il parlait alors de personnalités littéraires, car les auteurs en question n'atteignaient pas le stade d'hétéronymes.

Pessoa, *Orpheu* et le Modernisme de Coimbra : une réévaluation

Aníbal FRIAS
Université de Coimbra, CEIS20

Le règne d'Orphée commence.
Apollinaire

En 1912, trois années après le lancement par Marinetti à Paris, dans *Le Figaro* du 20 février 1909, de son *Manifeste du Futurisme*, et bien avant la revue lisboète *Portugal Futurista* de novembre 1917, un “banquet futuriste” est réalisé dans les environs de Coimbra, dans l’Hôtel Palace situé à Bouçaco. Cet événement local est l’initiative de Francisco Lopes de Azevedo Levita (1894-1924), un étudiant “orgueilleusement républicain” au dire de l’un de ses proches. Inscrit en droit en 1913, il fréquente l’université de Coimbra où il est connu comme Chico Levita et ainsi référé par les mémoires de ses condisciples. Une pièce de théâtre des élèves de médecine, écrite par l’un des finalistes du cursus, et interprétée par leur soin en 1917, met en scène un personnage nommé Futuriste, peut-être en référence à Levita. Cette saynète¹ intègre la *Récita de despedida*, qui est un spectacle intra-académique fait d’allusions parodiques aux traits et aux travers du monde universitaire ;

1. Fernando Correia, *Á sombra de Esculapio*, Coimbra, Moura Marques, 1917, p. 39. Une autre saynète, de droit celle-là, écrite et jouée en 1918, convoque à nouveau un Futuriste (et un Symboliste). Il surgit par ces vers rimés, en recourant à un vocabulaire néo-symboliste et moderniste proche de celui de Sá-Carneiro : “Je veux palper l’âme bleue du ciel d’écume!/Je veux baiser la bouche empirique de la brume!/Je veux...” ; il déclame un peu plus loin, dans un langage inventif et incohérent : “Oh vague, oh vague/Empirique/Lyrique/Bleu-vert-blanc/Roulant/Chantant/Bruuuuum... bruuuum...” (Joaquim d’Araujo Moreira, *A Infanta Semsaboria*, Coimbra, Imprensa Académica, 1918, I Acte, Scène XV). Toutes les traductions du portugais sont de ma responsabilité.

elle s'accompagne de déclamations poétiques et de fados étudiants. L'acteur futuriste surgit dans une tirade stéréotypée en recourant à un galimatias par lequel il caricature le langage des futuristes : "Bonne nuit d'hystérisme dans le cirque d'acrobatismes sentimentaux...". Ce langage n'est pas entièrement abscons et arbitraire : le mot "hystérique", et l'attitude loufoque qui lui correspond, font penser au style exalté d'un Almada Negreiros ou d'un Álvaro de Campos qui, chez un Pessoa altérisé, campe une posture futuro-moderniste en adoptant un air "hystériquement hystérique" (comme dit l'auteur de la lettre sur la genèse des hétéronymes, du 13/01/1935).

Accompagné de deux étudiants, avec lesquels il cohabite durant ses études, Francisco Levita se rend à Bouçaco en voiture avec "chauffeur", selon la précision chic et moderne laissée en français. Il y fait sensation en commandant avec solennité, et monocle à l'œil, un menu composé de poulet au chocolat, d'une omelette aux pêches et de champagne Cliquot glacé². On peut voir là un repas à la manière de la cuisine futuriste qui, tel un art-action, est mise en scène à Milan. Cependant, on ne saurait négliger le cadre de la société étudiante aux contours corporatistes (*Academia*) qui est marqué par une culture *sui generis*. Ce milieu autonome et singulier explique en partie un tel comportement qui contourne avec humour et esprit les règles établies. À Coimbra, création littéraire et créativité culturelle se mêlent et sont autant d'occasions d'une intense convivialité. Si les avant-gardes disent rompre avec la tradition, à Coimbra il en est une qu'elles conservent en l'intégrant à leur démarche artistique : la riche coutume étudiante appelée *Praxe académica*. Elle se compose de parades et de pièces de théâtre, d'activités musicales et poétiques, de caricatures verbales et graphiques, de blagues et de canulars pratiqués notamment par les membres des maisons communautaires étudiantes (*repúblicas*). Ce *background*

traditionnel constitue, sinon un moteur, du moins un vecteur paradoxal de modernité, y compris dans le domaine littéraire. Car si, selon Octavio Paz, il existe une tradition de la modernité, elle n'est pas que le fait du mouvement interne aux arts : elle relève aussi du contexte socioculturel³.

Francisco Levita publie un double feuillet intitulé *Negreiros-Dantas*. Une page pour l'histoire de la littérature portugaise⁴. Ce texte succinct en prose poétique, et sans date, a dû paraître peu après la diffusion, à compte d'auteur, du *Manifeste Anti-Dantas* d'Almada Negreiros⁵, où il termine en signant : "Poète d'*Orpheu* Futuriste et Tout". Levita réagit avec sarcasme par un contre-pamphlet à cette sorte de libelle poétique. Dès le titre il associe avec ironie les noms de Negreiros et de l'écrivain mondain et académicien Júlio Dantas, lequel, en sa qualité d'écrivain-médecin, a été un de ceux à dénoncer les "poètes paranoïaques" d'*Orpheu*. Sous la parodie et la satire d'apparence désacralisante – qui sont les signes des avant-gardes –, pointe le pastiche (support par excellence de l'intertextualité) des expressions onomatopéiques méprisantes employées par le peintre et écrivain Almada Negreiros à l'égard de Dantas. Levita les retourne dans un même rejet contre le critique et sa victime, selon une méthode d'emprunts circulaires qui s'accompagne d'une charge caricaturante fort en vogue parmi la bohème de Coimbra. Levita commence de façon tonitruante (en jouant avec la graphie et des sonorités inusitées) : "Tan tan Tan nat naT tan Tan/Quelle horreur! Quelle horreur!/Ki ô reur Ki ô reur". Il récidive un peu plus loin en usurpant l'identité d'Almada, par l'emploi d'un *je* décentré fait pour rendre ridicule le locuteur imité : "Quelles toiles je produis! Eh! Eh! Eh!/Quelles étranges couleurs! OUh! OUh! OUh!/Moi, je vais partir! Oh! Oh! Oh!/Adieu! Adieu! Adieu!/P V M T R./Hip. Hip. Hip".

2. Rafael Salinas Calado, *Memórias de um estudante de direito*, Coimbra, Coimbra Editora, 1942, p. 263. Le personnage du Futuriste de la pièce référée (Fernando Correia, *op. cit.*, p. 42), lance une tirade qui semble faire allusion à cette autre "scène" : "Pum! Pum! Pum! On n'ouvre pas pour d'autres fins des bouteilles en bronze de champagne". Depuis le XIX^e siècle, certains cercles littéraires et artistiques sont associés aux plaisirs du banquet et à des lieux de convivialité. Des romans s'en font l'écho. Ces sociétés ont été croquées par des peintres, comme Fantin-Latour pour les Vilains Bonshommes réunissant des poètes parnassiens (dont Verlaine accompagné de Rimbaud), ou, probablement inspiré par le premier, Columbano pour la tertúlia du Groupe du Lion à Lisbonne.

3. Octavio Paz observe que la modernité créatrice ne s'guère à la tradition car sa temporalité emprunte la double voie de la rupture et de la restauration ("e restauraçõ", *Tabacaria*, n° 1, 1996, p. 3-11).

4. Francisco Levita, *Negreiros-Dantas. Uma pagina para a historia da literatura portuguesa*, Coimbra, tip. Popular, s.d.

5. L'écrit d'Almada, rédigé en 1915, est une réaction acerbe à une représentation théâtrale de Júlio Dantas qu'il prend pour bouc émissaire de la médiocrité anti-modernista; la pièce à succès *A Severa* de Dantas, représentée à Coimbra en 1904, est sifflée par les étudiants monarchistes et applaudie par les républicains.

La référence à l'auteur de *Nom de guerre* est explicite car Levita mentionne à plusieurs reprises, comme ici, son travail artistique. Sa présence à Lisbonne est suggérée par la localisation de la ville par rapport à Coimbra : au Sud. Il recourt à une syntaxe désarticulée ainsi qu'à un phrasé haché et scandé par la multiplication de virgules décalées, qui ont pour effet de désstructurer le sens et la logique de l'énoncé :

Je me suis dirigé vers l'espace Sud et j'ai seulement aperçu une fumée qui, en forme De spirale d'embryonnage, dançait le nom Almada... Negreiros; José! – Parmi un carré! J'ai noté ce corps volatil comme j'en aurais noté un autre. Il m'a paru aussitôt, un, crétin, car, seul, un, crétin, et, Sans, taLent, fuit, les auréolées, EspéranceS, Espace, Nord, vers, Espace, au, Sud...

Il semble reprocher à Almada de s'être éloigné du succès potentiel que seule Coimbra, où il a étudié au Lycée en 1910-1911, pouvait lui offrir, au profit de la capitale, voyant là un symptôme de stupidité et de médiocrité. Un peu plus loin Levita explique le sens de sa réaction :

Mes doutes se sont confirmés quand l'idiot qui se dit Futuriste et Tout, lança un manifeste en prose de pacotille, qui parle d'un autre imbécile: M. de Dantas!!!,, Il faut être un Moins-que-rien en littérature pour s'occuper d'une telle banalité!!!

Et de conclure sa diatribe formalisée : "Cet hystérique que j'ai déjà vu faire la mouette, dansant dans des soirées putrides, est à présent classable: c'est un DANTAS N° 2".

Il ne faut pas se méprendre : derrière le masque stylisé de l'accusation et par-delà une pointe de rivalité qui oppose deux personnalités comme deux villes, se cache un intérêt pour les courants modernistes. On le voit au ton employé par l'épigone jusqu'à une écriture éructante à la Almada : voculaire, interjections, graphisme, ponctuation. Cet attrait se confirme avec la connaissance que le critique a d'un artiste aux multiples dons, puisqu'il est déjà venu à Lisbonne assister à l'une de ses chorégraphies. Il y a là une séduction ambivalente qui se vérifie au fait que Levita a dû se procu-

rer le texte de son adversaire, alors que les rares exemplaires déposés pour la vente dans une seule librairie lisboète ont tous été achetés, probablement par Dantas lui-même. D'autres écrits de l'étudiant témoignent de son attrait pour les idées des avant-gardes, comme deux plaquettes futuristes : un maigre recueil de 1915, "livre de vers écrits entre Coimbra et Portalegre" en Alentejo d'où il est originaire, intitulé *illusions!...*, où il fait déjà jouer à Almada le rôle de modèle-repoussoir ; et un opuscule de 1916 au titre curieux, quoique écrit dans le ton volontairement obscur prisé par les nouveaux expérimentateurs des arts et des lettres : *I Ainsi... Poèmes par [Francisco Levita] suivis de l'Eloge du I et de la Tragédie en 1 Acte Amour! Amour!*, où il se fait l'accusateur-complice public, sinon publicitaire, des auteurs modernistes⁶. À l'occasion de cette dernière parution, est annoncée dans la presse locale la sortie d'une revue bimensuelle de tendance futuriste qui, finalement, ne verra pas le jour. Plutôt qu'une rupture, Levita établit un lien – ténu mais réel – entre lui et les gens d'*Orpheu*, entre Coimbra et Lisbonne et, via la capitale, entre le Portugal et l'Europe.

Le Manifeste Futuriste de 1925

En 1925, des étudiants de Coimbra "s'enthousiasment pour le futurisme, produisant, entre autres textes, des *Ultimatums*"⁷. Le *Diário de Lisboa*, en date du 13 mars 1925, annonce, dans un titre optimiste, une "révolution artistique" qui est en train d'être "préparée par le groupe futuriste" local⁸. Dans le prolongement, quatre jeunes universitaires, sous couvert de pseudonymes et futurs collaborateurs de la revue *Presença*, distribuent à ce moment-là une feuille volante iconoclaste, qu'ils baptisent *Manifeste*. Par son titre, nous reconnaissons son affiliation à la démarche des modernistes. Ce mot-éten-

6. Francisco Levita, *Ilusões!...*, Coimbra, França e Arménio, 1915; et *I assim... Poemas por [Francisco Levita] seguidos do Elogio do I e da Tragédia em 1 Acto Amor! Amor!*, Coimbra, França e Arménio, 1916.

7. Fernando Hilário, *Orpheu: percursos e ecos de um escândalo*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2008, p. 293.

8. Journal cité par Rita Marnoto, *Francisco Levita, Negreiros-Dantas [...] Coimbra Manifesto 1925*, s.l., 2009, p. 66. Je remercie l'auteur qui m'a offert un exemplaire de son ouvrage.

dard de la rhétorique avant-gardiste signe une rupture et une fondation dans le domaine de la création. Oscar, l'un des collaborateurs, énonce l'intention collective sur un ton désarticulé reconnaissable, et où l'inspiration intérieure du créateur remplace les vieilles lunes littéraires et les dogmes artistiques désormais connotés avec la laideur et un passé mort : "l'artiste sentir intuition créatrice en dehors formules canoniques traités noms laids et empoussiérés". Une rupture et une fondation influencées par celles prônées par *Orpheu* dix années plus tôt. Ne retenir de ce tract que son côté passager et sa date tardive, alors que le futurisme s'est déjà essoufflé ailleurs en Europe, c'est céder à une vision centralisée, uniforme et linéaire des mouvements artistiques. C'est mesurer la notion de valeur culturelle d'un fait par rapport à une échelle (inter)nationale qui n'est pas toujours adéquate; c'est ne pas tenir compte du contexte régional et des effets locaux des avant-gardes, qui sont réglées par des usages et une histoire propres et régulées par une temporalité sociale et une intentionnalité particulières; et c'est en outre oublier, comme l'indique Gilberto Mendonça Teles⁹, que la multitude des "directions et intensités" d'une grande école esthétique constitue une valeur indicielle de sa capacité à se disséminer un peu partout et à être diversement appropriée, voire réinventée.

Les quelques feuilles du *Manifeste* de 1925, réunies en un mince cahier, ont une facture inhabituelle : elles se composent de papier d'emballage grossier, épais et sont d'un gris foncé. Si ce procédé s'explique pour des raisons artisanale et économique, une motivation d'un autre ordre semble guider ce choix matériel. Ce support est la conséquence d'une démarche créative : à la façon du modèle *Orpheu*, les jeunes de Coimbra mêlent la littérature et l'art, les poètes et les artistes (l'un des collaborateurs est poète et peintre), le contenu et le contenant. En plus de l'emploi d'un langage cru (comme chez Campos ou Almada), l'utilisation de collages, de matériaux banals, voire récupérés et détournés pour un usage formel, est caractéristique de la nouvelle esthétique des créateurs en ce début de siècle. Comme Marinetti, ils valorisent l'éphémère, le dynamisme vital, la parole active et réactive. Dans le prolongement de l'impressionnisme et de la révolution

du langage poétique opérée par Mallarmé, l'art rompt avec les Beaux-Arts sublimés et transcendants et les grands récits eschatologiques. Ce geste transgressif, anti-académique par excellence, est inauguré par Schwitters, suivi dans l'art ou les lettres par Duchamp, Apollinaire, Joyce, Tzara ou Picasso. Amadeo de Souza-Cardoso est de son côté sensible aux matériaux usagés. Il faudrait ajouter Bernardo Soares qui opte pour une esthétique minimaliste, futile et inutile, et parle de "chiffons de mots". Ces créateurs, même le semi-hétéronyme qui est fictionnel, quoique réel par ses œuvres, détrônent l'éternelle Beauté idéalisée et immaculée, tout en la désindexant de l'esthétique dominante par l'intégration à l'art du "binôme de Newton" (Campos) et, par là, des sciences; par l'incorporation du politique à l'esthétique en énonçant qu'"un parlement est aussi beau qu'un papillon", ou bien par la naturalisation de l'artefact puisque "un budget est aussi naturel qu'un arbre" (*Ode triomphale*). À la suite de Lautréamont et surtout de Marinetti, cet Erostrate des temps modernes, les limites du champ artistique se trouvent reconfigurées, en les problématisant, et le statut de l'artiste avec lui.

Les auteurs du *Manifeste* coïmbrois sont : Mário Coutinho qui signe Oscar, Celestino Gomes *alias* Pereira São-Pedro (Pintor), Abel Almada est quant à lui Tristão de Teive et, le seul qui échappera à l'oubli, António de Navarro sous le masque d'un Prince de Juda. La composition s'ouvre sur deux citations mises en exergue du "maître" italien. L'une d'entre elles est tirée du *Manifeste* du *Figaro* de 1909, et dit, sur un ton héroïque : "debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois notre défi aux étoiles". Elle rappelle l'*incipit* de l'*Ode triomphale*, que Sá-Carneiro depuis Paris a qualifié de "chef-d'œuvre du futurisme"; et surtout l'*Ode maritime*, aux échos whitmaniens (Whitman, dont Marinetti fait l'un des ancêtres de son école), notamment dans la relation contrastée entre le sujet et l'in(dé)fini. L'attitude de ces écrivains en herbe reste mimétique. Alors que Campos, même si son créateur l'a initialement affublé de l'étiquette futuriste à la mode (lettre du 1914), introduit, plus que des nuances, une inflexion *modernista* et une touche singulière en optant pour un futurisme mâtiné de *saudosismo* qui révèle en lui, plus profondément, une paradoxale posture naturaliste et antimoderne¹⁰.

9. Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*, Rio de Janeiro, Vozes, 1992, p. 293.

10. J'ai développé cet aspect dans un ouvrage à paraître.

Le *Manifeste* de 1925 réunit quatre textes individuels agités par une prose poétique turbulente, “dynamiste” et néophilique. Dès le titre sont annoncées la tournure et la finalité du contenu, particulières aux manifestes littéraires ou politiques : rejets, projets, apostrophes, recourt au “nous” collectif, performativité du langage-action. Le travail calligraphique de ce “texte-spectacles” (Marinetti) allie une sculpture phonique et une démarche plastique de la langue qui embraye en partie sur elle-même, sur la forme plutôt que sur le sens, sur le signifiant plutôt que sur le signifié, l’expressivité prenant le pas sur l’expression. Nous reconnaissons les techniques revendiquées par tous les courants du futurisme, de Lisbonne à Paris et à Moscou. Elles sont sous-tendues par un principe paradoxal – parce qu’il introduit une contradiction entre l’injonction et le message –, conçu par Apollinaire en juin 1913, en concomitance avec un autre manifeste de Marinetti : “Mots en liberté invention de mots”. L’expression “Mots en liberté” se retrouve dans le poème de Sá-Carneiro *Apothéose*, inclus dans *Orpheu* 2, dans lequel plusieurs décors sont parisiens.

Le *Manifeste* de Coimbra reflète un code graphique des avant-gardes littéraires : une absence de ponctuation, comme chez l’Almada de *Saltimbanques* qui joue des “contrastes simultanés” à la manière du simultanéisme de Robert et Sonia Delaunay ; taille et style des lettres ; emploi de chiffres et de symboles mathématiques (“δ + ? ? AUJOURD’HUI”) ; déstructuration et désarticulation de la syntaxe (“Le plan – irréal ? Soustraction (4^e ? 1^e – 2^e – 3^e)”) ; à la semblance de James Joyce, télescopage des unités sémantiques avec une finalité cinétique (“Nousmitrailllettetourbillon”) et recomposition de nouveaux syntagmes (“mot-musique”) ; glissement du sens vers l’allitération sonore et rythmique, comme chez Campos et Almada (“vitesse se-se-se-si-si-si-ssssssssss”) ; usage dans un sens sonore et visuel de lettres exotiques, avec la convocation du “k” (éliminé en portugais au début du siècle) : “elle-tarde-tout-en-extatik” (*tarda-se-toda-em-extatiko*). Ainsi que l’indique Fernando Hilário, “l’emploi de ‘k’, à la place du ‘c’ et du ‘q’, accentue cette relation de l’image visuelle au détriment de l’image acoustique, d’autant que celle-ci ne possède pas d’expression picturale, en même temps que l’image acoustique continue de fonctionner sur le plan verbal”¹¹.

Ces trouvailles verbales et ces tics linguistiques, identifiables au goût du jour, se bousculent : “force mouvement”, “bruits”, “aéroplanes mouvements”, “music-halls tourbillons dynamiques”. Prince de Juda, *alias* António de Navarro, proclame par exemple, en syntonie avec le père du futurisme, que “l’art est mouvement, est Univers dynamik, est animisme véloce”. Les résultats ne sont pas du meilleur effet, avec des démonstrations trop appuyées et des lourdeurs morphosyntaxiques, ni du meilleurs goût. On y reconnaît des réflexes issus de la source lisboète, notamment chez Oscar : “jazz-bands” (*cf.* Ferro), “formes nouvelles synthétiques de outre-distance outre-couleur” (*cf.* la figure du *Além* chez Sá-Carneiro, qui est d’ailleurs cité en exergue, ou chez le Pessoa orthonyme).

Ces jeunes ont le soutien de José Régio, l’un des fondateurs de *Presença*, qui voit dans leur action grosse de fureur et de scandale un moyen de régénérer l’art et de réveiller la ville de sa stagnation¹². Leur initiative prolonge un modernisme exubérant, là où à Lisbonne il n’est déjà plus que souvenir. Dans la capitale, le vent orphique a tourné, avec la disparition des acteurs et des revues ainsi qu’avec l’infléchissement brutal, un peu avant la décennie 20, de l’écriture explosive d’Álvaro de Campos. Son écriture tempétueuse évolue, dans une nouvelle séquence moderniste au sein de la temporalité déployée par *Orpheu*, vers une lassitude interrogative et une fêlure intérieure. Bien qu’il ne l’ait jamais vraiment quitté, son vague à l’âme s’accroît avec la mort de Sá-Carneiro en avril 1916. Tandis que l’éphémère futurisme lusitanien, de son côté, “meurt avec Santa Rita en avril 1918”¹³. Si dans le *Manifeste* de 1925 les résonances futuristes explosent avec fracas, telles des “mitraillettes et de[s] bruits onomatopéiques”, comme dit l’une des contributions, leurs échos sont, eux, sans lendemain. Cette initiative fait l’objet d’un rejet, à en croire le chahut moqueur provoqué par la masse étudiante lors d’une conférence-performance du groupe – preuve que le modernisme reste l’apanage d’une minorité, même au sein de la corporation lettrée. L’un des adeptes du

12. Rita Marnoto (*op. cit.*, p. 87-88) transcrit *in extenso* l’article de José Régio où il les défend ; ce texte est publié dans un journal étudiant, *Humanidade* (daté du 15 mars 1925) ; son signataire capte derrière la blague extravagante une intention sérieuse et profonde.

13. Pierre Rivas, “ères et limites du futurisme au Portugal et au Brésil”, *Europe*, n° 551, 1975, p. 134.

11. Fernando Hilário, *op. cit.*, p. 294.

Manifeste, le poète et fadiste Edmundo de Bettencourt, dira en 1944 dans un journal de Madère que ce micromouvement “était le seul à l’époque, à Coimbra, sectairement moderniste”¹⁴. Ce projet incluait, parmi les réalisations envisagées, une grande revue d’art et de littérature. Elle verra le jour deux années plus tard avec *Presença*.

Le Modernisme d’Orpheu: entre littérature et peinture

Mais reculons un peu dans le temps, là où le premier *modernismo* a commencé, et peut-être rendu possible celui de Coimbra. *Orpheu* est une revue trimestrielle qui réunit, de façon inédite dans l’histoire du Portugal, des poètes et des artistes. Pessoa et Sá-Carneiro se partagent la direction du second numéro. Ils y accueillent des œuvres picturales: José Pacheco (qui signe Pacheko) dessine la cape du numéro 1, tandis que le peintre futuriste Santa-Rita (Pintor) compte quatre reproductions hors-textes, datées entre 1912 et 1914, et portant toutes la mention “Paris” qui fonctionne comme une griffe moderniste. Le troisième numéro, resté en souffrance, devait comporter, à en croire Pessoa, quatre hors-textes de Souza-Cardoso dont, clairvoyant, il dit à son égard qu’il est le “peintre portugais le plus avancé” (lettre du 4 septembre 1916). La rencontre de la littérature et de l’art est l’une des grandes originalités de la revue. Dans un texte commémoratif de 1965, Almada stipule que, entre le poète Sá-Carneiro et l’artiste Souza-Cardoso, Fernando Pessoa forme “la base de la pyramide” d’un dialogue entamé en 1915¹⁵. Ce trait d’union entre la poésie et la peinture est figuré par Sá-Carneiro dans *Orpheu 2*, où il compare, à l’aide d’une équation, l’avant-garde artistico-littéraire de Lisbonne aux deux grands représentants futuriste et cubiste parisiens: “Marinetti + Picasso? Paris < Santa Rita Pintor + Fernando Pessoa Álvaro de Campos!!!!” (*Apothéose*). De son côté, si le peintre Souza-Cardoso ne participe pas directement à l’aventure lisboète, il est en contact avec certains de ses membres et l’accompagne de loin. Il partage avec ce groupe la même curiosité pour

l’exploration de formes latentes et de sensations poético-littéraires insoupçonnées. Son retrait s’explique par son long séjour à Paris. À son retour au début de la guerre, il s’investit davantage dans *Portugal Futurista* de 1917 qui accueille la reproduction photographique de deux de ses toiles. Signalons qu’Amadeo étudie au lycée de Coimbra entre 1901 et 1904, avant de partir se former aux Beaux-arts de la capitale, où il se lie notamment avec Emmerico Nunes (qu’il retrouvera à Paris), adepte comme lui du dessin-caricature.

À la fin de l’année 1906, il prend la direction de la France, comme tant d’autres artistes et écrivains portugais, de Columbano à Vieira da Silva, d’Eça de Queirós à Aquilino Ribeiro. Il arrive dans la capitale cosmopolite du moment, qui, depuis les impressionnistes, attire les futurs grands écrivains et artistes, Picasso, Hemingway, Kandinsky, Joyce ou Fujita. Ce lieu polarisateur voit naître les principaux mouvements des avant-gardes, du futurisme au cubisme, du dadaïsme au surréalisme. Il s’installe cinq années durant dans un des ateliers de Montparnasse, localisé au 14 cité Falguière¹⁶. D’autres créateurs portugais y passent, tels que José Pacheco ou Francis(co) Smith, se mêlant à des Russes, à des Roumains ou à des Espagnols. Modigliani est l’un de ces étrangers; en 1909 Souza-Cardoso établit une amitié durable avec lui. Le transmontain côtoie Brancusi et Archipenko, connaît l’œuvre de Picasso, fréquente assidûment le salon du couple Delaunay (qui élira domicile près de Porto, durant les années 1915-1916, fuyant la guerre); il découvre les cubistes, les Ballets russes de Diaghilev et le futurisme. À partir de 1911, ses toiles s’exposent à Paris (Salons des Indépendants), puis voyagent en Europe et aux États-Unis où, en 1913, huit de ses productions intègrent la première grande exposition cubiste (*l’Armory Show*). Comme Santa Rita Pintor, lui aussi un familier du paysage parisien, où il est en contact avec Sá-Carneiro, il meurt prématurément en 1918 de la grippe espagnole¹⁷.

En décembre 1916, Souza-Cardoso publie au Portugal, dans le jour-

16. Selon le titre du petit ouvrage publié en 1930 (Lisbonne, Seara Nova) par le sculpteur Diogo de Macedo, lui-même un ancien de Paris.

17. Les informations précédentes proviennent du catalogue: Amadeo de Souza Cardoso, *Diálogo de Vanguardas [Avant-Garde dialogues]*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

14. João Brito da Câmara, *O Modernismo em Portugal* (entrevista com Edmundo de Bettencourt), Coimbra, Minerva, 1996 [facsimilé de l’original de 1944], p. 29.

15. Almada Negreiros, *Orpheu*, Lisbonne, Ática, 1965, p. 9.

nal *O Dia*, le premier Manifeste de Marinetti de 1909¹⁸. Il y parle de son exposition en cours, organisée à Lisbonne, après son passage par Porto où elle a suscité des réactions agressives d'incompréhension. Il déclare n'être affilié à aucune école artistique d'avant-garde, tout en précisant qu'il retient pour son propre art "de tout cela un peu". À cette occasion, Almada édite en feuille volante un texte d'appui. L'identification collective ("Nous, les futuristes"), comme le contenu enthousiaste et interpellant, l'assimile à un manifeste. Il décrit son collègue comme faisant partie de "la garde avancée de la plus grande des luttes qu'est la pensée universelle. Amadeo de Souza-Cardoso est la première Découverte de Portugal dans l'Europe du XX^e siècle"¹⁹. Dans le cadre de cette manifestation picturale, Amadeo s'exprime dans le *Jornal de Coimbra* (21/12/1916). Au fil de l'entretien intitulé "Le futurisme de Lisbonne", le journaliste associe le travail de ce peintre, depuis le titre jusqu'au contenu de l'article, au futurisme. À l'époque, au Portugal, cette étiquette est appliquée à tout art nouveau déroutant et inclassable. "L'école futuriste, nous dit Sousa Cardoso (*sic*), a son origine chez les peintres"; il cite parmi ces artistes "futuristes" Picasso (transcrit "Picarro"), un "homme de génie", espagnol tout comme (soi-disant) Braque (écrit "Braco"). Marinetti est un homme de lettres pourvu "d'une imagination et d'un pouvoir créateur sans limites". D'autres paroles rapportées de Souza-Cardoso sont empreintes du sceau reconnaissable du futurisme: "Tout ce qui se meut, tout ce qui s'agite et nous impressionne, est beau. Le parfum âcre de l'automobile, l'odeur de l'engrenage, le bruit d'un moteur..."; nous pouvons même repérer l'accent d'Álvaro de Campos, en tant que variante sensationniste du "futurisme": "L'artiste est un être qui a comme tout le monde une vie entièrement tournée vers le dehors, c'est-à-dire qu'il est un feu irradiant, possédant plus que les autres mortels la qualité de n'être pas opaque, d'être traversé par toutes les sensations qui impressionnent de différentes façons sa sensibilité".

18. Des versions du *Manifeste du futurisme* du Figaro circulaient déjà en Italie avant sa publication à Paris. Cfr. Rita Marnoto, "Futurismo e Futurismos em Portugal", *Estudos Italianos em Portugal*, n° 4, 2009, p. 61-62; et Giovanni Lista, "Genèse et analyse du Manifeste du futurisme de F.T. Marinetti", Didier Ottinger (dir.), *Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, Catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 78-83.

19. José de Almada Negreiros, *Manifestos e conferências* (édition de Fernando Cabral Martins et alii), Lisbonne, Assírio & Alvim, 2006, p. 20.

Au-delà des individualités qui participent de près ou de loin à *Orpheu*, la revue renferme des compositions poétiques pourvues d'une valeur plastique car elles entrecroisent les plans sonores et visuels dans une perspective originale, même si quelques rares précurseurs admirés, comme Cesário Verde, ont exploré une telle alliance ou opéré un tel alliage. Ce trait se vérifie surtout dans le second fascicule. Dans les contributions de Sá-Carneiro, la graphie se donne autant à lire qu'à voir – au sens pleinement visuel du terme. Dans une série d'influences/trans-formations en chaîne, qui vont de Paris à Lisbonne pour se répercuter en province, en court-circuitant parfois la capitale, nous avons retrouvé ces techniques graphiques parmi le milieu étudiant de Coimbra. Ce résultat est obtenu par une sorte de "collage" cubo-futuriste, qui surgit chez les peintres vers 1912, à l'instar d'une des œuvres de Santa Rita figurant dans le volume. Cette pratique innovante insère dans la texture du poème des lettres exotiques, des chiffres ou même des bouts d'affiches (cfr. *Apothéose* de Sá-Carneiro); il arrive que la lecture se double d'une écoute – d'une mélodie ou d'une brise – car les lettres labiles se mettent à flotter (ou à danser) dans l'espace de la feuille, ondoyantes: "c'est dans l'air que tout ondule" (Sá-Carneiro, *Manucure*). Déjà dans la première livraison d'*Orpheu* résonnent les sons couleur amarante ("*Certa voz na noite, ruivamente*", Sá-Carneiro), avec une intensité plus soutenue dans l'*Ode triomphale* de Campos. Dans le numéro suivant, l'ingénieur exalté amplifie les effets graphiques des vibrations acous(ma)tiques et chromatiques, avec l'*Ode maritime*; alors que le Pessoa orthonyme transpose dans le poème *Pluie oblique* les principes géométriques du cubisme et, sans doute, du simultanéisme car celui-ci fait s'interpénétrer, par la vibrations des couleurs contiguës, les objets, ou les objets et les corps. Dans ces versifications sensationnistes, les mobilités et les rythmes combinés aux sons et au scintillement de la lumière s'imprègnent sur la rétine photographique et mettent tous les sens en éveil.

Amoureux du mouvement qui déplace toutes les lignes, Álvaro de Campos échappe aux principes forgés par le futurisme. Leyla Perrone-Moisés a montré que le futurisme de Campos est paradoxal, à l'image de

restreint des “super-hommes” ou les “meilleurs” (les *aristoi* des Grecs) les commandes de la société. Selon lui, le régime démocratique diminue le niveau culturel global sans encourager le génie, égalise indifféremment les intelligences sans permettre l’essor d’un nouvel auteur original. Autrement dit, il empêche une imposition culturelle sélective résultant de l’action efficace d’un petit milieu lettré, au détriment de “l’influence, de la publicité payée, toute la basse comédie de la célébrité moderne”²³.

On peut alors se poser la question. Et si la Coimbra étudiante, ses revues et sa bohème littéraire, ses discussions et ses passions, ses traditions et ses modernismes propres ou ceux importés et transformés – si tout cela ressemblait à ce milieu cultivé dont parle le poète ? C’est-à-dire une condition dynamisante qui permet la constitution d’un “foyer” d’où “irradie vers le public en général” la propagande de l’œuvre d’un auteur et d’“une classe sociale qui le parraine”, selon les termes de la lettre citée de Pessoa. Les pionniers de *Presença*, fort de leur obstination et de leurs initiatives se sont démenés, à partir et au-delà de Coimbra, pour attirer l’attention du public et lui faire “apprécier un peintre, un poète, un musicien” qui n’est pas “banal”. Bref, quelqu’un comme... Fernando Pessoa, qui pense ici à lui dans une discussion de portée globale. Déjà dans l’*Ultimatum*, Campos avait exigé pour l’Europe un “poète qui cherche ardemment l’immortalité, sans se préoccuper de la célébrité, valable pour les actrices et les produits pharmaceutiques”. Le créateur des hétéronymes n’a pas attendu d’assister à son succès tout relatif des années 30 : il l’a bâti activement. Un tel projet est explicite dans une note écrite à l’heure d’*Orpheu*, ce moment d’optimisme et de grâce qui a pu favoriser la projection du poète et de ses compagnons de destin dans un temps à venir pourvu d’avenir : “Au Portugal il existe quelques hommes capables (par leur valeur intellectuelle) de faire se mouvoir le milieu ; il manque cependant le milieu cultivé qui le meuve. Il faut donc qu’apparaisse au Portugal un homme qui soit, en plus de réunir les qualités d’un être de génie, afin qu’il puisse mouvoir le milieu par l’intelligence, quelqu’un de naturellement

disposé à influencer et à dominer, pour que lui-même organise le milieu qui influencera, tout en continuant à l’influencer en même temps qu’il le construit”²⁴. Lorsque l’occasion s’est présentée, il a su collaborer, stimuler et mettre en œuvre, à sa manière et en partenariat, sa conception forgée dès 1912 (pour le moins) d’une entreprise littéraire et intellectuelle d’envergure qui devait servir de tremplin, pour lui et le Premier Modernisme, au plan national et international.

Les jeunes de *Presença* ont formé, dans un présent promis à un bel avenir, cette “vraie famille” que Soares-Pessoa appelle de ses vœux. La compréhension de l’emprise différée de l’aventure moderniste de Lisbonne, et du rayonnement de l’œuvre de Pessoa en particulier, oblige au final à rééquilibrer la relation Lisbonne/Coimbra dans un sens plus exact et plus juste, mais aussi plus complexe. Ajoutons que les relais luso-français représentés par Pierre Hourcade, Armand Guibert, jusqu’à Robert Bréchon passent, directement ou indirectement, par Coimbra. Et s’ils trouvent à Lisbonne les éléments textuels et biographiques du grand poète, ils s’initient (à tous les sens) dans le milieu culturel et moderniste de Coimbra. Là où Fernando Pessoa prend son envol augural.

Conclusion

Si João Gaspar Simões exagère, pour des questions d’orgueil personnel et de prestige collectif, lorsqu’il voit dans *Presença* une “revue qui a découvert le génie de l’auteur de *Message*”, il a néanmoins raison de préciser que cet organe essentiel a joué un rôle crucial dans le devenir d’une œuvre : on ne peut “admettre que la gloire de Fernando Pessoa soit aujourd’hui ce qu’elle est, si *Presença* n’avait découvert en 1927 le génie du poète alors méconnu, comme il a pu s’associer au destin de ses découvreurs” ; concluant : “il est difficile de dire si Fernando Pessoa c’est encore *Orpheu* qui continue ou si c’est déjà *Presença* qui prolonge les deux : *Orpheu* et Fernando Pessoa”²⁵.

24. Fernando Pessoa, *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias* (édition de Georg Rudolf Lind et Jacinto do Prado Coelho), Lisbonne, Ática, 1966, p. 336.

25. João Gaspar Simões, “Fernando Pessoa e a revista *Presença*”, Postface à : *Idem, Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, Lisbonne, IN-CM, 1982, p. 153-154.

23. Fernando Pessoa, *Correspondência* (édition de Manuela Parreira da Silva), vol. I, Lisbonne, Assírio & Alvim, 1999, p. 410. Les citations à la suite proviennent de cette lettre.

Précisément, il faut prendre dans toute son ampleur prophétique la fameuse formule de Pessoa, évoquée ici par son critique: “*Orpheu* n’est plus. *Orpheu* continue”²⁶. Si le projet d’*Orpheu* se poursuit d’une certaine manière au-delà d’*Orpheu*, c’est grâce notamment à *Presença*, qui sert d’intercesseur entre les deux Modernismes nationaux et de “pont” entre le Portugal et l’Europe – comme l’a voulu Pessoa pour *Orpheu* (lettre du 14/03/1915) –, à commencer par la France. Ce paradoxe se retrouve en écho quelques jours plus tard. L’optimisme se voile maintenant d’une lourde intranquillité mélancolique, dans les ultimes paroles écrites du poète: *I know not what tomorrow will bring* (“Je ne sais ce que demain apportera”). Elles sont écrites comme pour lui permettre de prolonger sa vie dans cette outre-vie qu’est la mort; comme pour tendre la main du dehors à sa propre existence moribonde, à jamais inscrite dans la vitalité et l’universalité d’une œuvre immense. Ces deux expressions de Fernando Pessoa signent, par un oxymore cher à l’écrivain, une “*saudade* du futur”. Nous y sommes, et il est parmi nous.

26. Son texte, publié dans la revue Sudoeste en novembre 1935, s’intitule “Nós os de *Orpheu*” (“Nous, ceux d’*Orpheu*”).

Poétisation de la modernité chez Álvaro de Campos

Maria ARAÚJO DA SILVA
Université Paris-Sorbonne / Paris IV / CRIMIC

*Quem sente deveras não fala em verso,
nem mesmo em prosa, mas em grito ou acto.*
Álvaro de Campos

Sous l’influence du *Manifeste* futuriste de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) et du poète américain Walt Whitman (1819-1892), à qui il dédie l’un de ses poèmes, Álvaro de Campos, l’hétéronyme de Fernando Pessoa, présenté dans sa biographie comme un ingénieur naval aux sensations sulfureuses et un voyageur cosmopolite, crie l’urgence d’une totalisation des sensations dans des poèmes transmués en chants de modernité qui glorifient les valeurs du progrès et célèbrent le triomphe de la machine, du vitalisme, de l’énergie. En nous attachant particulièrement à ses deux grandes odes – l’*Ode Triomphale* et l’*Ode Maritime* – qui sont la célébration même de la vitesse et des sensations dynamiques du monde moderne, nous analyserons ici les déclinaisons des idées-forces posées par le futurisme, tant sur le plan thématique que stylistique.

Dans son *Manifeste du Futurisme*, publié en première page du *Figaro* du 20 février 1909, Marinetti annonce la naissance du Futurisme et expose les lignes fondamentales d’un mouvement révolutionnaire qui proclame le refus du passé et vise à instaurer « une nouvelle sensibilité et une nouvelle approche du monde en général et de l’art en particulier »¹. Animés par une volonté

1. Giovanni Lista, *Le Futurisme. Création et avant-garde*, Les Editions de l’Amateur, 2001, p. 7.

de renouvellement dans tous les domaines de l'activité humaine, les futuristes défendent une complémentarité entre création et action, déterminée par le monde qui leur est contemporain. Aussi visent-ils, ainsi que l'observe Giovanni Lista, à « intégrer tous les aspects de la modernité au sein de la création artistique, les repensant l'une et l'autre en un même élan dynamique. »²

L'univers de la vitesse et de la machine devient l'apanage de ce mouvement qui ne lésine pas dans l'utilisation des ressources de la violence et la provocation pour faire passer les préceptes qu'il défend. Dans le quatrième point de son texte fondateur, Marinetti s'exprime en ces termes : « Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse »³. Poussé par son goût du scandale, il renchérit immédiatement à la suite : « une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que La Victoire de Samothrace »⁴. Comment ne pas évoquer dès lors, le rapprochement entre ce passage du *Manifeste* et les célèbres vers de Álvaro de Campos : « Le binôme de Newton est aussi beau que la Vénus de Milo. Ce qui est vrai, c'est que peu de gens s'en aperçoivent. » (p. 161)⁵ À l'instar du poète et écrivain Marinetti, Álvaro de Campos se fait le chantre de la civilisation moderne symbolisée par le progrès technologique qui vient détrôner la beauté classique illustrée par le second élément de la comparaison.

Pionnier des avant-gardes, le futurisme, qui cherche à lutter avec toute sa vigueur et son agressivité iconoclaste contre le *statu quo* social et esthétique, est introduit au Portugal dès 1914 par Santa Rita Pintor et Mário de Sá-Carneiro alors installés à Paris, assumant immédiatement la forme du scandale, ainsi que l'a évoqué Ernesto Manuel de Melo e Castro : « Un scandale sociologique, tel qu'il a été envisagé par ceux qui l'ont assumé et pratiqué et

compris par ceux qui y ont assisté ou en ont pris connaissance. »⁶ D'emblée, et comme ailleurs, le ton est donné dans le seul but de choquer le bourgeois et les fervents défenseurs d'une tradition artistique et culturelle (ceux que Sá-Carneiro traite de « lépidoptères » dans ses missives échangées avec Pessoa). Dans les revues *Orpheu* (dont seuls deux numéros paraissent en 1914 et 1915) et *Portugal Futurista*, qui vit le jour en décembre 1917, retentissent les échos de l'esprit contestataire venu d'Europe, sous la plume d'Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro et Álvaro de Campos, dans sa phase la plus euphorique. Entre Manifestes et œuvres littéraires, il s'agit, avant tout, de démystifier voire d'anéantir les habitudes culturelles sclérosées et rétrogrades régnantes. « Il faut créer la patrie portugaise du XX^e siècle ! », proclamait, en 1917, le jeune peintre et poète Almada Negreiros dans son *Ultimatum Futuriste aux générations portugaises du XX^e siècle*⁷. Dans une lettre adressée le 4 juin 1915 au directeur du *Diário de Notícias*, comme réaction à ce qu'il considère l'ignorance de la critique vis-à-vis du futurisme, Álvaro de Campos le définit en mettant l'accent sur l'absolu rejet de tout ce qui relève de la subjectivité :

L'attitude principale du Futurisme est l'Objectivité Absolue, le rejet, dans l'art, de tout ce qui relève de l'âme, du sentiment, de l'émotion, du lyrisme, de la subjectivité, en somme. Le futurisme est dynamique et analytique par excellence.⁸

C'est pourquoi il refuse, dans cette même lettre, toute appellation futuriste pour ce qui relève du contenu du premier numéro de la revue *Orpheu* :

6. Notre traduction. Ernesto Manuel de Melo e Castro, *As Vanguardas no Poesia Portuguesa do séc. XX*, Biblioteca Breve, ICLP, 1980 : « Escândalo sociológico, tal como foi programado por quem o assumiu e praticou, e como tal foi entendido por quem a ele assistiu ou dele teve conhecimento. » (p. 42)

7. Notre traduction. *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, texte publié dans le seul numéro de *Portugal Futurista*. José de Almada Negreiros, *Obras completas*, Lisboa, ed. Estampa, 1972, vol. VI : « É preciso criar a pátria portuguesa do século XX ! » (p. 54)

8. Notre traduction. Citation originale extraite de *Obra essencial de Fernando Pessoa. Prosa publicada em vida* (ed. Richard Zenith), Círculo de Leitores, 2006, vol. 3 : « A atitude principal do Futurismo é a Objectividade Absoluta, a eliminação, da arte, de tudo quanto é alma, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjectividade em suma. O futurismo é dinâmico e analítico por excelência. » (p. 188-189)

2. *Ibid.*, p. 8.

3. Cité par Giovanni Lista, *Le Journal des futuristes*, Paris, Bibliothèque Hazan, 2008, p. 37.

4. *Ibid.*, p. 37.

5. Les références indiquées dans le texte et suivies du numéro de page sont extraites de l'édition *Œuvres poétiques d'Álvaro de Campos* (trad. Michel Chandeigne et Pierre Léglieste-Costa), Paris, Christian Bourgeois éd., 1988, tome IV, p. 161. Sauf indication contraire, pour le texte original, nous nous reporterons à l'édition *Álvaro de Campos. Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002 : « O binómio de Newton é tão belo como a Vênus de Milo./ O que há é pouca gente para dar por isso. » (p. 587)

Parler de futurisme à propos du premier n° de la revue *Orpheu* ou du livre de Sá-Carneiro me semble la chose la plus absurde que l'on puisse imaginer. [...] Le n° 2 de *Orpheu* comprend, lui, une collaboration réellement futuriste. On pourra alors voir la différence de cette collaboration qui n'est pas littéraire mais picturale. Il s'agit de quatre tableaux qui émanent de la sensibilité moderne de mon ami Santa Rita Pintor.⁹

Plusieurs questions se posent alors : quelle influence le futurisme a-t-il exercé sur cet ingénieur-poète au goût provocateur ? Y a-t-il proximité ou divergence vis-à-vis des principes dictés par Marinetti ? Dans la suite de la lettre précédemment évoquée, Álvaro de Campos nous apporte une première lumière, à propos de son *Ode Triomphale*, publiée cinq ans après le texte fondateur :

Mon *Ode Triomphale*, parue dans le premier n° de la revue *Orpheu*, est la seule chose qui soit proche du futurisme. Mais elle l'est par le sujet qu'elle m'a inspiré et non par sa réalisation – et en art la façon de réaliser est ce qui caractérise et distingue les mouvements et les écoles. Quant à moi, je ne suis ni intersectionniste (ou « paúlco ») ni futuriste. Je suis moi, moi seul, et je me soucie uniquement de moi et de mes sensations.¹⁰

Bien qu'imbu du désir de rénovation venu d'outre-Pyrénées, Álvaro de Campos ne revendique, a priori, aucune attache à ce mouvement esthétique et littéraire. Ainsi qu'il l'assume dans la dernière partie de sa lettre, seules les sensations lui importent. Et dans l'acte de la perception sensorielle, c'est bien

le sujet et non l'objet de la sensation qui se situe au centre de son intérêt, ce qui le distingue, selon Pessoa, des deux autres hétéronymes :

Caeiro suit une discipline : les choses doivent être ressenties telles qu'elles sont. Ricardo Reis suit une autre discipline : les choses doivent être ressenties, non pas telles qu'elles sont, mais de façon à obéir à un certain idéal de mesure et de règle classiques. Chez Álvaro de Campos, les choses doivent être simplement ressenties.¹¹

D'où le célèbre vers glosé à différentes reprises, vertige des multiples sensations :

Tout sentir de toutes les manières
Tout sentir par excès
Car toutes les choses sont en fait excessives
Et toute la réalité est un excès, une violence.¹²

Les deux grandes *Odes* d'Álvaro de Campos se distinguent par une omniprésence voire une surabondance de sensations souvent poussées au paroxysme. « Et ressentir tout cela – toutes ces choses ensemble –/ Jusqu'au tréfonds de la moelle ! », peut-on lire dans l'*Ode Maritime* (p. 73)¹³, comme preuve de l'intensité et de la totalisation des sensations dont le sujet poétique fait l'objet.

Tissant des liens étroits avec le sentir, la force est omniprésente dans la création d'Álvaro de Campos. C'est sur cette même force que se fonde l'esthétique non-aristotélécienne défendue par le poète sensationniste par

9. Notre traduction. *Ibid.* : « Falar em futurismo, quer a propósito do 1º n.º de *Orpheu* quer a propósito do livro do sr. Sá-Carneiro, é a coisa mais disparatada que se pode imaginar. [...] No 2.º número do *Orpheu* virá colaboração realmente futurista, é certo. Então se poderá ver a diferença, se bem que seja, não literária, mas pictural essa colaboração. São quatro quadros que emanam da alta sensibilidade moderna do meu amigo Santa Rita Pintor. » (p. 188-189)

10. Notre traduction. *Ibid.* : « A minha Ode Triunfal, no 1º número do *Orpheu*, é a única coisa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assunto que me inspirou, não pela realização – e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas. Eu, de resto, nem sou interseccionista (ou paúlco) nem futurista. Sou eu, apenas eu, preocupado apenas comigo e com as minhas sensações. » (p. 189)

11. Notre traduction. Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (org. Georg Rudolf Lind et Jacinto do Prado Coelho), Lisboa, Ática, 1966 : « Caeiro tem uma disciplina: as coisas devem ser sentidas tais como são. Ricardo Reis tem outra disciplina: as coisas devem ser sentidas, não só como são, mas também de modo a integrarem-se num certo ideal de medida e regra clássicas. Em Álvaro de Campos, as coisas devem ser simplesmente sentidas. » (p. 343)

12. Notre traduction. « Sentir tudo de todas as maneiras./ Sentir tudo excessivamente./ Porque todas as coisas são, em verdade, excessivas./ E toda a realidade é um excesso, uma violência [...] » (p. 191)

13. « Sentir tudo isso – todas essas coisas numa só vez – pela espinha ! » (p. 125)

opposition à l'esthétique classique, ou aristotélicienne, fondée, quant à elle, sur l'idée de beauté :

J'appelle aristotélicienne l'esthétique qui prétend que le but de l'art est la beauté ou, plutôt, la production chez les autres de la même impression que celle qui naît de la contemplation, ou de la sensation des belles choses. [...] Je crois pouvoir formuler une théorie esthétique fondée, non plus sur l'idée de beauté, mais sur celle de force – en prenant ce terme, naturellement, dans son acception abstraite et scientifique ; car, au sens ordinaire du mot, il s'agirait, d'une certaine manière, d'une forme simplement déguisée de beauté.¹⁴

Ainsi que l'a largement souligné la critique, Walt Whitman a été, bien plus que Marinetti, le grand inspirateur de l'ingénieur-poète aux vives pulsations. De par l'expression des idées de force et d'agressivité, de l'énergie explosive, des éloges enthousiastes aux éléments de l'ère industrielle auxquels le sujet s'identifie mais aussi par la forme novatrice de ses compositions, l'hétéronyme de Pessoa se rapproche du poète américain dont l'immense et énergique recueil *Leaves of Grass* (1855) est la célébration même de l'unité et de la vitalité de la création. Dans ses notes pour une esthétique non-aristotélicienne, Campos évoque ce rapprochement :

D'ailleurs, jusqu'à présent, date de la première apparition d'une véritable doctrine non-aristotélicienne de l'art, il n'y a eu que trois manifestations réelles de l'art non-aristotélicien. La première se trouve dans les merveilleux poèmes de Walt Whitman ; la deuxième se trouve dans les poèmes plus que merveilleux de mon maître Caieiro ; la troisième se trouve

dans les deux odes – l'*Ode triomphale* et l'*Ode Maritime* – publiées dans la revue *Orpheu*. Je ne me demande pas si c'est de la prétention. J'affirme que c'est vrai.¹⁵

Cette même identification est proclamée dans sa composition *Salutation à Walt Whitman* (1915), où il exprime l'admiration nourrie pour son prédécesseur :

Mon vieux Walt, mon grand camarade, évohé !
J'appartiens à ton orgie bachique de sensations-en-liberté,
Je suis des tiens, de la sensation de mes pieds à la nausée de mes rêves,
Je suis des tiens, regarde-moi, de là-bas, depuis Dieu, tu me vois à l'envers :
Du dedans vers le dehors... Mon corps c'est ce que tu devines, mon âme ce que tu vois –
Elle, tu la vois vraiment, mon corps tu le vois par ses yeux –
Regarde-moi : tu sais que moi, Álvaro de Campos, ingénieur,
Poète sensationniste,
Je ne suis pas ton disciple, je ne suis pas ton ami, je ne suis pas ton chantre,
Tu sais que je suis Toi et tu en es content ! (p. 109-110)¹⁶

Les affinités sont nombreuses aussi bien sur le plan du contenu (valorisation de l'énergie et des sensations plurielles ; fraternité envers l'humanité ; désir d'identification pleine avec Dieu et l'Univers) que sur celui de la forme (recours au vers libre et au principe du parallélisme – répétitions ou

14. Fernando Pessoa, *Le chemin du serpent. Œuvres de Fernando Pessoa* (sous la dir. de Robert Bréchon et Eduardo Prado Coelho), Paris, Christian Bourgois éd., 1991, tome VII, p. 119. Citation originale extraite de *Obra essencial de Fernando Pessoa. Prosa publicada em vida, op. cit.* : « Chamo estética aristotélica à que pretende que o fim da arte é a beleza, ou, dizendo melhor, a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das coisas belas. [...] Creio poder formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de *força* – tomando, é claro, a palavra força no seu sentido abstracto e científico ; porque se fosse no vulgar, tratar-se-ia, de certa maneira, apenas de uma forma disfarçada de beleza. » (p. 106-107)

15. Notre traduction. *Ibid.* : « De resto, até hoje, data em que aparece pela primeira vez uma autêntica doutrina não aristotélica da arte, só houve três verdadeiras manifestações de arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman ; a segunda está nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caieiro ; a terceira está nas duas odes – a "Ode Triunfal" e a "Ode Marítima" – que publiquei no *Orpheu*. Não pergunto se isto é imodéstia. Afirmando que é verdade. » (p. 113)

16. « Meu velho Walt, meu grande Camarada, evohé ! / Pertença à tua orgia báquica de sensações-em-liberdade, / Sou dos teus, desde a sensação dos meus pés até à náusea em meus sonhos, / Sou dos teus, olha pra mim, de aí desde Deus vê-me ao contrário : / De dentro para fora... Meu corpo é o que adivinhas, vê a minha alma - / Essa vê tu propriamente e através dos olhos dela o meu corpo - / Olha pra mim : tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro, / Poeta sensacionista, / Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor, / Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso ! » (p. 163)

contrastes, anadiploses, anaphores et allitérations)¹⁷. La force, le dynamisme et l'énergie présents dans la vie le sont aussi dans l'art, où s'expriment les sensations les plus diverses. Poussée par l'élan de renouveau radical, l'exaltation est au cœur même de ses textes. Signifiant et signifié sont pris dans l'élan d'une vive stimulation, d'une effervescence, d'une frénésie extrême mue par le mythe de la modernité.

Les mots-clefs autour desquels s'articulent les textes futuristes – vitesse, violence, modernité et futur – se déclinent sous la plume de Álvaro de Campos. « [S]ynthèse de tous les courages en action » selon Marinetti¹⁸, la vitesse fait l'objet d'une véritable glorification dans l'*Ode Triomphale*, poème clef par son ampleur (240 vers au total), la vitalité débordante et la grande polyphonie qui y retentit. Dans ce texte au titre évocateur, où le poète ingénieur s'exprime lui-même comme un moteur, nous assistons à l'exaltation de la beauté des machines lancées dans le bruit et la fureur du monde moderne, au culte de la force qui anéantit la beauté traditionnellement conçue, par l'accumulation de motifs typiquement futuristes, dont le mouvement des usines, la voiture, la foule et autres métaphores d'énergie vitale.

Le progrès technique, « Nouvelle Révélation métallique et dynamique de Dieu ! » (p. 24)¹⁹, pour reprendre un vers d'Álvaro de Campos, y est célébré dans un rythme qui porte le flux et le reflux des sensations ressenties. Dès les premiers vers qui font office d'introduction, le décor est planté :

À la lumière douloureuse des grandes lampes électriques de l'usine
J'ai la fièvre et j'écris.
J'écris en grinçant des dents, féroce animal face à la beauté de cela,
Face à la beauté de cela totalement inconnue des anciens. (p. 21)²⁰

Plongé dans l'univers d'une usine, le poète écrit, absorbé par la beauté qui l'entoure. Car l'idée de beauté est aussi une force²¹, cette force qu'il veut absorber, posséder et faire immédiatement rejaillir par la mise en mots des multiples sensations ressenties :

À vous entendre de beaucoup trop près,
Ô grands bruits modernes, mes lèvres se dessèchent
Et ma tête brûle à vouloir vous chanter avec cet excès
Où s'expriment toutes mes sensations,
Avec cet excès contemporain de vous, ô machines! (p. 21)²²

Débitée à un rythme torrentiel capable d'embrasser la matière et d'en exprimer l'élan, la suite de ce chant de triomphe prône le dynamisme rendu par le mouvement effervescent du machinisme. Le poète introduit dans la poésie les réalités les plus neuves et les plus prosaïques de l'époque qui lui est contemporaine. Il s'émerveille devant les moteurs, les métaux, les engins de transport rapide, puis s'extasie avec les progrès de la science, la frénésie et la diversité de la vie urbaine et industrielle. Mais bien plus important que la machine elle-même, c'est la sensation qu'elle suscite sur le sujet et la conscience de l'énergie explosive qui l'assaille. La passion féroce de la vitesse, associée à une accumulation de sensations, alimente un véritable désir d'identification, de fusion avec les éléments environnants :

Ah, pouvoir m'exprimer totalement comme s'exprime un moteur!

21. Notre traduction: « Ma théorie esthétique s'appuie – au contraire de l'aristotélicienne, qui s'appuie sur l'idée de beauté – sur l'idée de force. Or, l'idée de beauté peut être une force. Quand l'« idée » de beauté correspond à une idée de « sensibilité », une *émotion* et non pas une idée, une disposition sensible du tempérament, cette « idée » de beauté est une force. Quand elle n'est qu'une simple idée *intellectuelle* de beauté, elle n'est pas une force. »; *Obra essencial de Fernando Pessoa. Prosa publicada em vida, op. cit.*: « A minha teoria estética baseia-se – ao contrário da aristotélica, que assenta na ideia de beleza – na ideia de força. Ora a ideia de beleza pode ser uma força. Quando a « ideia » de beleza seja uma ideia de « sensibilidade », uma emoção e não uma ideia, uma disposição sensível do temperamento, essa « ideia » de beleza é uma força. Só quando é uma simples ideia *intelectual* de beleza é que não é uma força » (p. 111-112)

22. « Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,/ De vos ouvir demasiadamente de perto, /E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso/ De expressão de todas as minhas sensações./ Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas! » (p. 81)

17. Voir, à ce sujet, l'article de Denise Campos et Silva Kuhn « Paralelismos em *Song of Myself*, de Walt Whitman e *Saudação a Walt Whitman*, de Álvaro de Campos » in *Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários*, UEL, 2005, vol. 6, p. 29-43.

18. F.T. Marinetti, *La Nouvelle Religion-Morale de la vitesse*, 1916.

19. « Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus! » (p. 85)

20. « À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica/ Tenho febre e escrevo./ Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,/ Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos. » (p. 81)

Etre aussi complet qu'une machine!
 Pouvoir triompher dans la vie comme une automobile dernier modèle!
 Pouvoir au moins me pénétrer physiquement de tout cela,
 Me déchirer entièrement, m'ouvrir complètement, devenir perméable
 À tous les parfums d'huiles, de chaleurs, de charbons
 De cette flore splendide, noire, artificielle et insatiable! (p. 22)²³

On dénote une attraction aux contours érotiques éprouvée envers les machines, un désir d'identification qui évolue, en crescendo, vers des rapports de plus en plus intimes avec les éléments qui symbolisent le progrès. Une relation dans laquelle le sujet poétique assume un rôle tantôt actif tantôt passif, envisageant une sorte de communion dionysiaque avec le monde :

Ô usines, ô laboratoires, ô *music-halls*, ô Luna-Parks,
 Ô cuirassés, ô ponts, ô docks flottants –
 Dans mon esprit incandescent et turbulent
 Je vous possède comme une belle femme que l'on n'aime pas,
 Mais que l'on rencontre par hasard en la trouvant très intéressante.
 (p. 24-25)²⁴

Plus loin: « Je pourrais mourir broyé dans un moteur,/ Avec le délicieux sentiment d'une femme possédée qui s'abandonne. » (p. 25)²⁵. Dans ces derniers vers, tout comme dans le passage « Me déchirer entièrement, m'ouvrir complètement, devenir perméable » (p. 22)²⁶, le sujet assume un rôle

passif dans l'acte sexuel. Au vocabulaire touchant au champ sémantique de la sexualité²⁷, s'associent les symboles et les images phalliques²⁸ pour exprimer le désir d'atteindre un absolu de jouissance. Les mêmes pulsions profondes de communion avec la diversité, les mêmes plaisirs sadomasochistes découlant de l'exacerbation des sensations sont évoqués à différentes reprises dans l'*Ode Maritime* où le sujet poétique assume de nouveau sa part de féminité :

Etre dans mon corps passif la femme-toutes-les-femmes
 Qui furent violées, assassinées, blessées, déchirées par les pirates!
 Etre dans mon être subjugué la femelle qui doit être la leur! (p. 73)²⁹

Faire corps avec la machine, les êtres et l'espace dans une sorte de pleine interpénétration, ne devenir qu'UN total et complet qui serait l'aboutissement d'une jouissance suprême, tel est le désir du poète. Mais dans le monostique qui fait office de conclusion de l'*Ode Triomphale*, le sujet poétique, de nouveau face à soi, prend conscience d'une irrévocable incomplétude et imperfection: « Ah! Ne pas être à moi tout le monde et tous les lieux à la fois! » (p. 29)³⁰ C'est l'angoisse qui parle ici, la frustration tendue vers une plénitude introuvable débouchant sur le néant.

Bien que tous les sens soient convoqués dans l'ensemble des compositions, le regard joue un rôle majeur pour ce qui touche à la sexualité, visible dans les vers de l'*Ode Triomphale*: « Perversement et vissant mon regard/ En vous, ô choses grandes, banales, utiles, inutiles » (p. 24)³¹ et « Ah! regarder, voilà en moi une perversion sexuelle! » (p. 25)³², faisant écho aux paroles de

23. « Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!/ Ser completo como uma máquina!/ Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!/ Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,/ Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento/ A todos os perfumes de óleos e calores e carvões/ Desta flora estu- penda, negra, artificial e insaciável! » (p. 82)

24. « Ó fábricas, ó laboratórios, ó *music-halls*, ó Luna-Parks,/ Ó couraçados, ó pontes, ó docas flutuantes – / Na minha mente turbulenta e incandescente/ Possuo-vos como a uma mulher bela,/ Completamente vos possuo como a uma mulher bela que não se ama,/ Que se encontra casualmente e se acha interessantíssima. » (p. 85)

25. « Eu podia morrer triturado por um motor/ Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída. » (p. 86)

26. « Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento » (p. 82)

27. « en rut », « Masturbent », entre autres (p. 24 et 26, respectivement); « cio », « Masturbam » (p. 84, 87, respectivement).

28. « Etre si grand que je ne puisse entrer par aucune porte! » (p. 25); « Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta! » (p. 86)

29. « Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres/ Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!/ Ser nome user subjuguado a fêmea que tem de ser deles! » (p. 125)

30. « Ah não ser eu toda a gente e toda a parte! » (p. 90)

31. « Pervertidamente e enroscando a minha vista/ Em vós, ó coisas grandes, banaais, úteis, inúteis » (p. 85)

32. « Ah, olhar é em mim uma perversão sexual! » (p. 86)

l'hétéronyme Bernardo Soares qui, dans le *Livre de L'Intranquillité*, exprime le refus de l'intériorité et des sentiments en matière d'amour :

J'ai de l'amour profond et de son usage profitable une idée superficielle et décorative. Je suis astreint à des passions visuelles. Je garde mon cœur intact, voué à des destins plus irréels. [...] J'aime de cette façon : je considère belle, ou attirante, ou de toute autre façon, aimable, une figure féminine ou masculine – quand il n'y a pas de désir il n'y a pas de préférence de sexe – et cette figure m'obsède, me retient, m'accapare. Cependant, je ne veux que la voir. J'aime avec le regard et non pas avec la fantaisie.³³

La vue et l'ouïe sont constamment mises en jeu dans ces compositions où les multiples images et les sons les plus divers s'unissent et s'entrecroisent pour célébrer ensemble le pouvoir et la force du progrès. L'alternance des plans et la successive accumulation d'images créent une impression de vitesse et de dynamisme. Par ailleurs, les sirènes, les bruits de moteurs et les sons des courroies de transmission qui résonnent jusqu'au vertige (« Rugissant, grinçant, susurrant, assourdissant, ferroyant », p. 21³⁴) sont autant de démonstrations qui élèvent la dimension phonique à une place centrale dans les *Odes*.

La glorification de la machine et du progrès s'associe au culte de la violence, de la force et de la guerre, explicitement proclamé dans le Manifeste fondateur. Les grandes *Odes* d'Álvaro de Campos sont, quant à elles, bien loin de la radicalité et du bellicisme prôné par Marinetti. Nous avons auparavant énoncé les liens entre le sexe et la violence, tissés par une accumulation de mots et d'images qui rendent compte des pulsions accélérées où s'entremêlent plaisir, sexe et cruauté. Comment ne pas évoquer égale-

ment le plaisir sadique du sujet poétique de l'*Ode Maritime* lorsqu'il imagine, entre fureur et exaltation, des scènes de pirates et de naufrages, où le tumulte et la brutalité sont de mise, symbolisés par l'omniprésence du sang et illustrés par une accumulation de verbes et de noms renvoyant explicitement au champ notionnel de la violence.

La violence physique, psychologique, politique ou verbale habite l'espace du quotidien urbain particulièrement célébré dans l'*Ode Triomphale*. La ville, lieu de développement du monde moderne et caisse de résonance de l'enthousiasme qu'il convient de partager, fascine par la nouveauté permanente et les sensations nouvelles qu'elle suscite. Néanmoins, elle est à l'origine d'un profond désenchantement dont les nombreux oxymores et antithèses qui se multiplient au long de la composition se font l'écho : « Du tumulte discipliné des usines » (p. 22)³⁵, « La merveilleuse beauté des corruptions politiques/ Scandales délicieux de la finance et de la diplomatie » (p. 23)³⁶. Sur un ton ironique, le poète énumère les convulsions et les scandales ayant trait à la vie moderne et touchant les différentes classes de la société où les escrocs pullulent. Nombreuses sont les images, les métaphores, les symboles qui rendent compte de cette vision négative portée sur la civilisation moderne. Ainsi, aux côtés de l'éloge de la frénésie de la vie urbaine et industrielle, nous retrouvons ce penchant pour la désillusion suscitée par la violence physique et morale de l'univers cosmopolite. On lit déjà ici le scepticisme, le pessimisme et l'incommensurable fatigue que certains passages de *Salutation à Walt Whitman* ainsi que la dernière strophe de l'*Ode Maritime* laissent deviner et qui marqueront la dernière phase de sa création, révélant l'âme torturée de son créateur. Cependant, immergé dans cette dimension d'hystérie, le sujet n'hésite pas à se proposer, dans une attitude contradictoire, comme souteneur de toute cette immoralité : « Ah ! comme je souhaiterais devenir le souteneur de tout cela ! » (p. 23)³⁷

33. Notre traduction. *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares (org. Maria Alzira Seixo), Lisboa, Ed. Comunicação, 1986 : « Tenho do amor profundo e do uso proveitoso dele um conceito superficial e decorativo. Sou sujeito a paixões visuais. Guardo intacto o coração dado a mais irreais destinos. [...] Amo assim: fixo, por bela, ou atraente, ou de outro qualquer modo, amavel, uma figura, de mulher ou de homem - onde não há desejo não há preferência de sexo - e essa figura me obseca, me prende, se apodera de mim. Porém não quero mais que vê-la. Amo com o olhar, e nem com a phantasia. » (p. 181)

34. « Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando » (p. 82)

35. « Do tumulto disciplinado das fábricas » (p. 82)

36. « A maravilhosa beleza das corrupções políticas, / Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos » (p. 83)

37. « Ah, como eu desejaría ser o souteneur disto tudo ! » (p. 83)

Lorsqu'on parle de violence, comment ne pas évoquer l'*Ultimatum* de Álvaro de Campos, un texte au titre provocateur publié dans le seul et unique numéro de la revue Portugal *Futurista* (1917), parue grâce aux grands maîtres du mouvement, Almada Negreiros et Santa-Rita Pintor, mais immédiatement confisquée par les autorités. Dans ce texte frappé d'une fièvre démolisseuse, Álvaro de Campos s'acharne contre tous les mandarins d'Europe, les auteurs européens les plus consacrés de l'époque et les éminentes personnalités de la classe politique, dont Anatole France, Chateaubriand, Kipling, Shaw, H.G. Wells, Yeats, Maeterlinck, Loti, Lloyd-George, parmi tant d'autres. Il y vocifère des imprécations contre les nations européennes, dont le Portugal, responsables de tous les maux qui sévissent dans la société. Les États-Unis et le Brésil, pays du nouveau monde, ne sont pas épargnés. Puis il s'acharne avec fureur contre les dogmes du Christianisme qui freinent l'émergence de nouvelles formes d'humanité. La violence du titre et de l'invective proposée en guise d'introduction, aux tonalités fortement accusatoires (« Avis d'expulsion à tous les mandarins de l'Europe! Dehors! »³⁸), donne le ton aux vers satiriques qui s'ensuivent, dominés par les constructions impératives, les nombreuses répétitions et le vocabulaire particulièrement agressif qui culmine dans l'expression « Merde », rehaussée par l'utilisation de la majuscule et de l'italique³⁹.

Dans un texte en guise de préface à la traduction anglaise de l'*Ultimatum*, Fernando Pessoa s'exprime sur la grandeur et le contenu de ce texte :

Si j'ai traduit l'*Ultimatum*, c'est parce c'est l'œuvre la plus brillante de la littérature issue de la Grande Guerre. [...] L'intention de l'œuvre est bien claire – l'insatisfaction devant l'incapacité constructive caractéristique de notre époque qui n'a vu naître aucun grand poète, aucun grand homme d'état, ni même, si on regarde bien, aucun grand général.⁴⁰

Dans cet *Ultimatum*, dont la structure se rapproche de celle du *Manifeste*, retentissent les ressources de la violence, de la provocation d'inspiration futuriste mêlées à un esprit contestataire incitant à un nouvel ordre, à l'avènement d'un surhomme, synthèse d'équilibre et d'harmonie. Face à un présent synonyme d'insatisfaction, l'interrogation « Où sont donc les forces d'antan, les Anciens, les hommes, les guides et les gardiens? »⁴¹ marque une distance à l'égard des futuristes qui déclarent, quant à eux, une véritable guerre à la nostalgie du passé pour se tourner résolument vers l'avenir. Nous touchons là à un autre point qui éloigne Álvaro de Campos du mouvement fondé par Marinetti. En effet, en pensant que le passé ne sert aucunement à construire l'avenir, les futuristes le refusent intégralement et partent du principe que tout ce qui appartient au passé doit être détruit. Si pour eux, seul le futur compte, la position de Álvaro de Campos reste plus mitigée. On remarquera d'ailleurs que le présent est le temps central de l'*Ode Triomphale* qui place, dès le départ, le sujet dans le présent de l'écriture chantant le passé et le futur, deux temps réunis en un présent dynamique qui les englobe :

Je chante, je chante le présent, et aussi le passé et le futur,
Car le présent c'est aussi le passé et tout le futur (p. 21)⁴²

Campos chante le présent, l'Instant comme synthèse de tous les temps, l'Instant comparé, dans la dernière partie du texte, à un chauffeur de forge, métaphore de la quête d'absolu par l'accumulation de sensations, de la totalisation faisant du sujet un être unique et plein :

Le Moment au torse nu et brûlant tel celui d'un chauffeur de forge,
Le Moment dynamique où passent toutes les bacchantes

Grande Guerra. [...] A tendência da obra é bem clara - insatisfação ante a incapacidade construtiva característica da nossa época, em que não surgiu nenhum grande poeta, nenhum grande estadista, nem mesmo, bem vistas as coisas, nenhum grande general. » (p. 409)

41. Fernando Pessoa, « Ultimatum d'Álvaro de Campos », *Le Chemin du serpent*, op. cit., p. 50; « Onde estão os antigos, as forças, os homens, os guias, os guardas? » (p. 281)

42. « Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro./ Porque o presente é todo o passado e todo o futuro » (p. 81)

38. Fernando Pessoa, « Ultimatum d'Álvaro de Campos », *Le Chemin du serpent*, op. cit., p. 47. Pour le texte original, *Obra essencial de Fernando Pessoa. Prosa publicada em vida*, op. cit.: « Mandado de despejo aos mandarins da Europa! Fora. » (p. 279)

39. *Ibid.*, p. 54. « MERDA! » (p. 285)

40. Notre traduction. Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op. cit.: « Se traduzi *Ultimatum*, foi por ser bem a obra mais inteligente de literatura jamais saída da

Du fer, du bronze et de l'ivresse des métaux. (p. 28)⁴³

Au désir de synthèse temporelle s'ajoute celui de la synthèse spatiale pour donner au sujet le don d'ubiquité, comme il l'exprime dans le vers « Ah! ne pas être à moi tout seul tout le monde et tous les lieux à la fois! » (p. 29)⁴⁴. Dans l'*Ode Triomphale* et l'*Ode Maritime*, l'évocation nostalgique de l'enfance ouvre une parenthèse dans l'exaltation du monde moderne. Dans la première des deux *Odes*, le vers « À la noria du jardinet de ma maison » (p. 27)⁴⁵ marque une profonde pause remémorative qui introduit les images de l'enfance, symbole d'un âge perdu, d'un bien-être qui contraste avec la tristesse et le malaise du poète adulte. De même, dans l'*Ode Maritime*, poème bien plus sombre et plus éloigné du futuriste que le précédent, on assiste à une mythification de l'enfance qui revient sous la forme d'une larme pour rappeler un bonheur révolu comme contrepoint du désordre présent :

Et s'éveille au fond de moi, comme une larme, mon enfance heureuse,
Mon passé ressurgit, comme si ce cri maritime
Était un parfum, une voix, l'écho d'une chanson
Qui rappellerait de mon passé
Ce lointain bonheur que je n'aurai jamais plus. (p. 85)⁴⁶

La *saudade* survole le poème tissant des liens étroits avec le thème du voyage. Ayant pour point de départ la métaphore du volant du navire auquel le poète s'identifie, l'*Ode Maritime* s'alimente du rêve de départ⁴⁷, du

désir d'évasion vers un lointain spatial et temporel⁴⁸, ce Quai Absolu⁴⁹ où l'Être retrouverait plénitude et totalité.

Ainsi que l'a souligné José Augusto Seabra⁵⁰, l'exaltation et l'excès de sensations conduit à un excès d'expression omniprésent dans les textes en question. Aussi le sujet poétique s'exprime-t-il comme le moteur d'une voiture en marche dans l'*Ode Triomphale* et son volant intérieur prend-il la cadence de celui du navire dans l'*Ode Maritime*, orchestré par une gradation tantôt ascendante tantôt descendante. L'exaltation se manifeste dans cette écriture pénétrée de toutes les activités humaines par un style turbulent et exalté, rendu par le biais de constructions nominatives et infinitives, par un vocabulaire riche, coloré, sensoriel et sonore, par l'omniprésence d'interjections, d'exclamations et le fréquent recours aux majuscules qui concourent à multiplier les échos sonores de ces compositions essentiellement commandées par le rythme, lui-même déterminé, au niveau de l'expression, par le sens. Répétitions, assonances, onomatopées et allitérations ne font qu'un avec ce dernier.

Sur le plan sémantique, l'accumulation d'images, de métaphores, de comparaisons, de personnifications, d'hyperboles et d'oxymores renforce la dimension poétique et contribue au dynamisme du texte. Aux différents niveaux de langue, aux termes érudits et populaires, s'ajoutent nombre de néologismes, de termes techniques et de mots étrangers qui donnent une tonalité cosmopolite à l'écriture. Bien que s'affranchissant de la discipline de la métrique et de la syntaxe traditionnelle, nous sommes cependant bien loin des principes esthétiques systématisés par Marinetti dans son *Manifeste Technique de la littérature futuriste* (1912)⁵¹ dans le but d'aboutir à la

43. « O Momento de tronco nu e quente como um fogueiro,/ O Momento estridentemente ruidoso e mecânico,/ O Momento dinâmico passagem de todas as bacantes/ Do ferro e do bronze e da bebedeira dos metais. » (p. 89)

44. « Ah não ser eu toda a gente e toda a parte! » (p. 90)

45. « Na nora do quintal da minha casa » (p. 88)

46. « E a minha infância feliz acorda, como uma lágrima, em mim./ O meu passado ressurge, como se esse grito marítimo/ Fosse um aroma, uma voz, o eco duma canção/ Que fosse chamar ao meu passado/ Por aquela felicidade que nunca mais tornarei a ter. » (p. 131)

47. « Ah! quoi qu'il en soit, où que ce soit, partir! » (p. 57); « Ah seja como for, seja por onde for, partir! » (p. 116)

48. « Le Pur Lointain, délivré du poids de l'Actuel... » (p. 55); « O Puro Longe, liberto do peso do Actual... » (p. 114)

49. « Grand Quai Antérieur, éternel et divin! [...] Grand Quai comme les autres quais, mais aussi l'Unique. » (p. 45); « O Grande Cais Anterior, eterno e divino! [...] Grande Cais como os outros cais, mas o Único. » (p. 109)

50. José Augusto Seabra, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, Lisboa, INCM, 1988, p. 179. José Augusto Seabra *Fernando Pessoa ou le poëtodrame*, José Corti, 1988, p. 145-165.

51. Marinetti y définit les principes de la littérature futuriste, à savoir: détruire la syntaxe; employer le verbe à l'infinitif; abolir l'adjectif et l'adverbe; le « double » du substantif auquel il reste lié, par analogie; recourir à l'analogie immédiate; détruire le « je » dans la littérature, c'est-à-dire toute la psychologie et la remplacer par la matière.

parole en liberté et l'imagination sans fils (*le parole in libertà e l'immaginazione senza fili*), objectif d'ailleurs jamais atteint par les futuristes et par Marinetti lui-même.

L'influence du futurisme est bel et bien présente dans les poèmes de la phase sensationniste d'Alvaro de Campos : la quête de la nouveauté, l'exaltation de la beauté de la machine et le culte de la force et du progrès technologique sont des *leitmotifs* qui reviennent avec insistance tout au long des grandes *Odes*. Cependant, la dénonciation de faits jugés répréhensibles met en évidence une extrême sensibilité du poète à l'égard des maux qui nuisent à la société. Par ailleurs, l'éloignement des préceptes futuristes est évident dans le refus d'oublier un passé ravivé par les mémoires d'une enfance heureuse et l'importance accordée à l'Instant, réduisant ainsi la durée à une pleine intégration des temps où seule la Plénitude peut avoir lieu, une plénitude que le sujet, « Je-Univers » pôle de sensations multiples, aspire à intégrer.

Vaine tentative de vaincre l'inquiétude et l'ennui, l'euphorie du Campos sensationniste et futuriste reste de courte durée, laissant finalement place à un Campos inquiet et anéanti par la conscience de la fragmentation et du vide, à l'image de celui qui l'a conçu.

Álvaro de Campos: pour un modernisme sexuel

Fernando CUROPOS
Université Paris-Sorbonne/Paris IV
CRIMIC

Álvaro de Campos est sans doute l'hétéronyme le plus fortement sexualisé de tout l'univers pessoen. C'est d'ailleurs sous le signe de la sexualité marginale qu'il va faire son entrée tonitruante sur la scène littéraire portugaise, en publiant son « Ode Maritime »⁵² dans le numéro 2 de *Orpheu* (1915). Bien qu'il soit l'hétéronyme le plus esthétiquement proche de la révolution futuriste et des avant-gardes, à travers ce que Pessoa définit comme le « sensacionismo », il récupère néanmoins tout un univers de la décadence, notamment son imaginaire sexuel, qui, s'il peut rappeler l'esprit de son alter-ego⁵³ Walt Whitman, « Catin de tous les systèmes solaires/ Pédéraste divin! »⁵⁴ (p. 108), n'est pas sans évoquer la modernité déjà en marche dans la littérature fin-de-siècle. En effet, la thématique homosexuelle déjà très présente chez les auteurs décadents ainsi que la quête de plaisirs hors de toute genitalité, forment tout un système de subversion du genre, des rôles sexuels convenus, pour finalement désigner une révolte contre l'ordre naturel des choses, la « phallocratie » bourgeoise⁵⁵. C'est ainsi

52. Les références indiquées dans le texte par le numéro de page proviennent de l'édition *Œuvre Poétiques d'Álvaro de Campos*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1988. Traduction de Michel Chandeigne et Pierre Légise-Costa. Les citations en portugais sont extraites des *Obras completas de Fernando Pessoa: Poesia de Álvaro de Campos*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2002. Certaines citations ont été traduites par nos soins lorsque nous n'étions pas d'accord avec la traduction proposée.

53. Dans son poème « Saudação a Walt Whitman », il se définit ainsi: « [...] eu Álvaro de Campos, engenheiro/ Poeta sensacionista,/ Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,/ Tu sabes que eu sou Tu [...] » (p. 163).

54. Notre traduction. « Rameira de todos os sistemas solares, painelero de Deus! » (p. 162).

55. Cette idée est mise en évidence dans la littérature viennoise par Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crise de l'identité*, Paris, PUF, Quadrige, 2000 (voir la 2e partie de son

que Campos introduit l'homosexualité et le sadomasochisme dans son ode comme volonté de rupture par rapport aux données d'une sexualité tenue pour naturelle et éternelle : l'hétérosexualité.

Si l'on accepte l'idée que pour Álvaro de Campos, regarder est « une perversion sexuelle »⁵⁶(p. 25), c'est donc sous ce prisme que l'on doit lire l'*Ode Maritime* qui s'inscrit dès l'*incipit* sous le thème du regard : « Je regarde vers la barre, je regarde vers l'Indéfini,/ Je regarde et je me réjouis de voir »⁵⁷ (p. 41). Toutefois, il s'agit d'un regard spéculaire, tourné vers un état mental, une intériorité plus qu'une extériorité. Le quai et le port qui s'éveillent se transforment en paysage suffisamment investi pour extraire le sujet de ce qui est vu et le projeter vers une espace onirique, en un véritable ravissement :

Peu à peu le délire des choses maritimes me saisit,
Le quai et son atmosphère me pénètrent physiquement,
Le clapotement du Tage s'empare de mes sens,
Et je commence à rêver, je commence à m'envelopper du songe des flots,⁵⁸
(p. 55)

Ce que le poème retranscrit devient dès lors un fantasme érotique, « Une érection abstraite et indirecte au fond de mon âme »⁵⁹ (p. 109) pour reprendre un vers d'un autre poème de Campos. Le lexique traduit nettement cette progression d'ordre sexuel où la mécanique érectile masculine est clairement signifiée par une autre mécanique, très au goût futuriste, un volant. On passe donc logiquement de la tumescence, « L'extase en moi se dresse, gran-

dit, avance,/ Et dans un aveugle bruit d'émeute s'accroît/ Le mouvement vif du volant »¹, à la détumescence, « La vitesse du volant décroît sensiblement »². Entre ces deux signifiés du plaisir physique masculin, se déroule le fantasme qui la supporte : « Déjà tremble tout le sol de mon psychisme./ En moi la roue tourne chaque fois toujours plus vite. »³ (p. 53).

Cependant, la cristallisation érotique ne suit pas le schéma convenu, celui de la polarité homme/femme accompagné d'un rapport sinon coïtal, du moins génital : « Du volant à vif de mon imagination,/ Surgit en moi [...] Le rut obscur et sadique de la stridente vie maritime. »⁴. Le fantasme surgit sous la forme d'un univers maritime exclusivement masculin. Suit alors une énumération quasi exhaustive des hommes de la mer, du présent mais aussi du passé. Ils forment un groupe libidinalement investi par le sujet poétique, désireux de rompre les amarres d'avec sa vie routinière, balisée par les lois de la civilisation : « M'en aller avec vous, quitter – ah oui ! hors de ma vue ! – / Mon costume de civilisé [...] »⁵ (p. 63).

Les lois et codes qui régissent la société représentent une entrave à la liberté des sens. Pour « Fuir [...] la civilisation ! »⁶ (p. 63) il faut s'extraire de ce qui la représente, de tout un ensemble d'institutions, religion, économie, famille, justice, qui produisent et reproduisent la norme :

Perdre avec vous la notion de morale !
Sentir au loin se métamorphoser mon humanité ! (p. 63)
[...]
Bon sang ! Ne pouvoir avancer qu'accroché aux jupons de la civilisation !

ouvrage, « Crise de l'identité masculine », ainsi que par Rita Felski, *The gender of modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995 (voir son chapitre « Masking masculinity: The feminization of writing »).

56. « olhar é em mim uma perversão sexual » (p. 86).

57. « Olho prò lado da barra, olho prò indefinido,/ Olho e contenta-me ver, » (p. 107).

58. « Toma-me pouco a pouco o delírio das coisas marítimas,/ Penetram-me fisicamente o cais e a sua atmosfera,/ O marulho do Tejo galga-me por cima dos sentidos,/ E começo a sonhar, começo a envolver-me do sonho das águas, » (p. 114-5).

59. « Uma erecção abstracta e indirecta no fundo da minha alma » (p. 162).

1. Notre traduction. « O êxtase em mim levanta-se, cresce, avança,/ E com um ruído cego de arruaça acentua-se/ O giro vivo do volante » (p. 116).

2. Notre traduction. « Decresce sensivelmente a velocidade do volante » (p. 130).

3. « Treme já todo o chão do meu psiquismo./ Acelera-se cada vez mais o volante dentro de mim. » (p. 113).

4. Notre traduction. « Do volante vivo da minha imaginação,/ Rompe, por mim [...] O cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima. » (p. 117).

5. « Ir convosco, despir de mim – ah! põe-te daqui para fora! – O meu traje de civilizado [...] » (p. 119).

6. « fugir [...] à civilização ! » (p. 119).

Ne pouvoir avancer qu'avec la douceur des mœurs sur le dos – paquet de fanfreluches !⁷ (p. 127)

C'est donc logiquement à travers un *Diasparagmos*⁸, le rituel dionysiaque remis au goût du jour dans une version sadomasochiste (« Le rut obscur et sadique », p. 59; « mon désir masochiste »⁹, p. 81) résolument plus moderne, que le sujet poétique parvient à une extase libératrice :

Ah, torturez-moi,
Déchirez-moi et ouvrez-moi !
Dispersé en parcelles conscientes
Renversez-moi sur les ponts,
Répandez-moi sur les mers [...] ¹⁰ (p. 81)

Toutefois, les Ménades du rite grec, sont ici transformées en des « héros, rudes et velus, de l'aventure et du crime »¹¹ (p. 73) : les pirates. Ceux-ci sont invoqués et choisis parce qu'ils représentent non seulement une hypervirilité très homoérotique, mais également une transgression économique qui rejoint, en parallèle, la transgression sexuelle représentée par l'homosexualité¹². Ce sont des criminels hors-la loi, apparentés à la démesure dionysiaque¹³ : « Ah ! les pirates ! les pirates/ La fièvre de

l'illégal uni au féroce,/ La fièvre des choses absolument cruelles et abominables »¹⁴ (p. 79). Ils sont les éléments par lesquels l'ordre bourgeois est mis à mal, dans ses fondements mêmes, le capital et la famille. Leur lutte devient « orgies sanglantes sur les mers »¹⁵ (p. 71), *hybris* contre l'ordre social et économique. Ils s'apparentent alors aux « barbares de la mer antique »¹⁶ (p. 81) par qui le chaos pénètre dans l'univers ordonné de la cité pour la ruiner. Si, au cours de cette rêverie maritime, ils s'imposent comme objet fantasmagorique, c'est que le sujet a non seulement reconnu leur charge érotique, mais également leur position marginale. Aux héros de la mer, personnages élus qui deviendront le support poétique de *Mensagem* de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos préfère ses antihéros. Le Pirate n'est plus seulement un fantôme, mais un frère.

À cette transgression se rajoute une dimension sadomasochiste qui nie par conséquent la génitalité comme unique source de plaisir :

Humiliez-moi et frappez-moi !
Faites de moi votre esclave et votre chose ! [...]
Mon désir masochiste de m'abandonner à votre furie,
Objet inerte et sensitif de votre omnivore cruauté,¹⁷ (p. 79-80)

De plus, la polarité masculin/féminin qui sous-tend l'hétéronormativité, est elle aussi remise en cause, instaurant par là le « trouble dans le genre ». Au cogito rimbaldien, « *je est un autre* », Campos propose sa « sub-version » autrement radicale, « *je est un(e) autre* »¹⁸, du moins en imagination :

7. « Perder convosco a noção de moral! / Sentir mudar-se no longe a minha humanidade! / [...] Arre por andar sempre agarrado às saias da civilização! / Por andar com a *douceur des mœurs* às costas, como um fardo de rendas! (p. 119-127).

8. Le culte à Dionysos incluait des sacrifices d'animaux dépecés par les Ménades (Bacchantes) possédées par une furie mystique appelée dionysiaque.

9. « cio sombrio e sádico », p. 117; « ânsia masoquista », p. 128.

10. « Ah, torturai-me, / Rasgai-me e abri-me! / Desfeito em pedaços conscientes / Entornai-me sobre os conveses, / Espalhai-me nos mares, [...] » (p. 128).

11. « peludos e rudes heróis da aventura e do crime » (p. 125).

12. Pour une étude de ce thème dans la littérature anglaise, voir Hans Turley, *Rum, sodomy, and the lash: Piracy, sexuality, and masculine identity*, New-York, New York University Press, 1999.

13. « Dans le panthéon grec, Dionysos est un dieu à part. C'est un dieu errant, vagabond, un dieu de nulle part et de partout »; Vernant, Jean-Pierre, *L'Univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, coll. Points, 1999, p. 171. L'errance et la non appartenance caractérisent donc aussi bien Dionysos que les pirates.

14. « Ah, os piratas! os piratas! / A ânsia do ilegal unido ao feroz / A ânsia das coisas absolutamente cruéis e abomináveis, » (p. 127-8).

15. « orgias de sangue nos mares » (p. 124).

16. « bárbaros do antigo mar » (p. 128).

17. « Humilhai-me e batei-me! / Fazei de mim o vosso escravo e a vossa coisa! [...] / A minha ânsia masoquista em me dar à vossa fúria, / Em ser objecto inerte e sentiente da vossa omnívora crueldade, (p. 128).

18. Nous reprenons le titre de l'article de Christine Planté, « Quand je est un(e) autre », in *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 81-100. Bien que Pessoa pose la question de l'identité de manière radicale à travers la pluralité des ses hétéronymes, il n'aura écrit qu'un seul texte au féminin, « Carta da corcunda para o serralheiro », sous l'hétéronyme de Maria José.

Etre dans mon corps passif la femme-toutes-les-femmes [...]
Etre dans mon être subjugué la femelle qui doit être la leur! [...]
Mes fauves marins, époux de mon imagination! [...]
Je voudrais être Celle qui vous attendrait dans les ports,¹⁹ (p. 73)

Si le sadomasochisme était devenu au temps de Pessoa, un topos éculé de la littérature fin-de-siècle et clairement associé à elle, il en renouvelle le sens en lui donnant sa version homosexuelle. Aux Salomés, Messalines, Herodiades et autres Vénus à la fourrure, figures d'une certaine révolte contre l'ordre moral bourgeois, Campos propose une version iconoclaste. Si dans les couples décadents, ce n'est que le binôme passif/actif qui est subverti à travers une inversion des rôles sexuels normés, ici, c'est la base même de l'hétérosexualité qui est évincée puisque disparaît ce qui la fonde : le couple homme/femme²⁰. C'est bien à une inversion des genres qu'aspire le sujet lyrique, montrant par là le caractère instable de ces catégories.

Sadomasochisme et homosexualité fonctionnent donc comme autant de signifiants de la transgression. Car la moralité bourgeoise ne peut se réduire qu'à la norme hétérosexuelle et au coït vaginal comme unique source de plaisir érotique, garant du bonheur conjugal. Piraterie, homosexualité, sadomasochisme²¹, sont les éléments « d'un culte à rebours »²² (p. 77), l'envers de l'ordre moral et prétendument naturel, prôné par la société bourgeoise, un culte résolument blasphème : « Non seulement être ce que je voudrais être – être plus que cela, le Dieu-cela !/

[...] Un Dieu monstrueux et satanique, un Dieu d'un panthéisme de sang »²³ (p. 77). Ce n'est qu'à travers cette furie dionysiaque que le sujet pourra atteindre ses « désirs d'identité »²⁴ (p. 77), une identité forcément multiple chez Pessoa, qui, par la médiation de son hétéronyme, ne se refuse pas à ressentir un Eros autre :

Je me suis multiplié pour me sentir,
Pour me sentir, j'ai eu besoin de tout sentir,
J'ai débordé, je n'ai rien fait que m'extravaser,
Je me suis déshabillé, je me suis donné, [...]
Les bras de tous les athlètes m'ont serré, moi subitement féminin,
Et cette seule pensée m'a fait m'évanouir dans des muscles imaginés.²⁵
(p. 126)

Face au gouvernement des corps, Campos propose une révolution sexuelle, absolument moderne, qui passe par « une autre économie des plaisirs » (Foucault) clairement signifiée dans le poème à la structure organique, où le fantasme est décrit dans ses moindres détails, forcément obscènes. La décence qu'impose la morale religieuse et bourgeoise est ainsi enfreinte. Le désir, même marginal, s'impose et affirme son droit de cité.

L'hétéronyme réduit littéralement le corps en miettes, pour libérer la sexualité de ses présupposés normatifs, génitalité et coït vaginal. Le sujet poétique s'ouvre à d'autres potentialités libidinales, non couvertes par l'orthodoxie sexuelle. Campos décrit poétiquement la théorie freudienne selon laquelle « la qualité de zone érogène » devrait être attribuée à « toutes les parties du corps »²⁶, qualité que Freud attribue également

19. Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres [...] / Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles! [...] / Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação! [...] / Queria ser Aquela que vos esperasse nos portos, (p. 125).

20. Campos va même jusqu'à préfigurer une certaine sensibilité/sexualité queer, puisque ce qu'il décrit s'apparente au gang bang, pratique sexuelle où un sujet passif consentant a des partenaires multiples au cours d'un même rapport : « Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres » (p. 125).

21. Gilles Deleuze, dans son analyse du sadomasochisme, précise que « [...] avec la pensée moderne, s'ouvrait la possibilité d'une nouvelle ironie et d'un nouvel humour. L'ironie et l'humour sont maintenant dirigés vers un renversement de la loi. », sous-entendu, la Loi du Père. Présentation de Sacher-Masoch, Paris, Editions de Minuit, 2004, p. 75.

22. « dum culto ao contrário » (p. 126).

23. « Não era só ser isto que eu queria ser - era mais que isto, o Deus-isto! [...] Um Deus monstruoso e satânico, um Deus de uma panteísmo de sangue » (p. 126).

24. « desejos de identidade » (p. 126).

25. « Multipliquei-me para me sentir, / Para me sentir, precisei sentir tudo, / Transbordei, não fiz senão extravasar-me, / Despi-me entreguei-me, / [...] / Os braços de todos os atletas apertaram-me subitamente feminino, / E eu só de pensar nisso desmaiei entre músculos supostos. » (p. 198).

26. Sigmund Freud, Trois Essais sur la théorie sexuelle, Paris, Gallimard Folio/Essais, 2000, p. 108.

à tout état mental ou affectif. Or, le poème est davantage orienté vers un état mental que physique, ce qui n'a rien d'étonnant chez Pessoa... En effet, ce « délire des choses maritimes »²⁷ (p. 55) n'est qu'un « sonho das águas » (p. 115). Cependant, son déclencheur n'est pas à proprement parler le navire que le sujet poétique voit rentrer au port, mais « cette créature qui jamais n'arrive sur aucun bateau/ Et qu'aujourd'hui je suis venu attendre au quai, par un appel oblique »²⁸ (p. 42). Nous ne saurons rien de cet être au genre neutralisé par l'épicène (« créature »), si ce n'est qu'il a suffisamment d'ascendant sur l'instance lyrique pour provoquer son attente mais également un émoi physique hyperbolique : « Et en moi tout frémit, toute ma chair, toute ma peau,/ À cause de cette créature [...] »²⁹ (p. 111). Si l'appel intime ressenti est « oblique », c'est qu'il semblerait émaner d'un penchant hors-norme, forcément oblique par rapport à l'orthodoxie sexuelle ; et les pirates fantasmés de se transformer en « Amants occasionnels de l'obliquité de mes sensations »³⁰ (p. 53).

Selon Deleuze, le masochisme ne se réduit pas au complexe douleur-plaisir. « En fait, la forme du masochisme est l'attente. Le masochiste est celui qui vit l'attente à l'état pur. Il appartient à la pure attente de se doubler en deux flux simultanés, l'un qui représente ce qu'on attend, et qui tarde essentiellement, toujours remis, l'autre qui représente quelque chose à quoi l'on s'attend [...] »³¹. Le poème de Campos, épouse cette dynamique puisque « je suis venu attendre » et « jamais n'arrive »³² (p. 42). Néanmoins, si le passage à l'acte est suspendu, différé, sa réalisation se matérialise dans l'espace textuel du poème où se concrétise le plaisir sadomasochiste jusqu'à l'orgasme. L'acmé se traduit par des cris graphiquement mis en évidence dans le texte, en une apothéose très futuriste. L'ivresse sexuelle s'apparente

à une perte de soi qui rejoint le chaos original, dont Dionysos n'est que le Dieu métaphore, « un désir d'infinitude s'employant à trouver, à vivre, autre chose que le simple enfermement identitaire. »³³.

Pour celui qui voulait « Sentir tout de toutes les manières »³⁴ (p. 91), la révolte contre l'hétéronormativité et le gouvernement des corps est sans doute la voie à suivre pour ne pas sombrer dans l'ordre de la phallocratie bourgeoise qui ne pourrait s'accommoder du « Sentir tout ».

Or, une fois libéré de son *daimon* c'est un sentiment de culpabilité qui surgit ; la moralité reprend ses droits : « Un remords bien senti, larmoyant,/ Pout toutes ces victimes – principalement les enfants –/ Que j'ai rêvé de faire en me rêvant pirate du temps jadis »³⁵ (p. 58).

À l'ivresse dionysiaque vient se substituer la très régressive et domestique « cocaïne » [de] « l'enfance »³⁶, un ordre familial dont tout pirate est forcément affranchi. Le délire s'estompe peu à peu pour disparaître complètement et replacer le sujet dans un cadre beaucoup plus normatif : « Ah, quelle joie d'en finir une bonne fois avec mes rêves!/ Voici de nouveau le monde réel, si secourable pour les nerfs! »³⁷ (p. 62). Le *je* n'est pas arrivé à s'extraire complètement de l'ensemble normé puisqu'il est à nouveau reconstruit et mis en avant : « Je me souviens de Dieu, du Transcendental de la vie [...] »³⁸ (p. 62) ; « Mon imagination hygiénique, forte, pratique,/ Ne se préoccupe maintenant que des choses modernes et utiles »³⁹ (p. 62).

33. Michel Maffesoli, *La Part du diable*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2002, p. 148. Pour étayer son concept, l'auteur utilise 4 vers de Pessoa, cité en épigraphe également. Nous n'avons pu identifier la source.

34. « Sentir tudo de todas as maneiras » (p. 191).

35. « Um remorso comovido e lacrimoso,/ Por todas aquelas vítimas – principalmente as crianças –/ Que sonhei fazendo ao sonhar-me pirata antigo, » (p. 131).

36. « cocaína » [da] « infância » (p. 413). Il ne s'agit pas d'un vers de « Ode Marítima », mais nous l'évoquons car il traduit pleinement le sentiment évoqué dans le poème.

37. « Ah, que alegria a de sair dos sonhos de vez!/ Eis outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos! » (p. 136).

38. « Lembro-me de Deus, do Transcendental da vida [...] » (p. 135).

39. « A minha imaginação higiênica, forte, prática,/ Preocupa-se agora apenas com as coisas modernas e úteis, » (p. 136).

27. « delírio das coisas marítimas » (p. 114).

28. Notre traduction. « [...] aquela criatura que nunca chega em nenhum barco/ E eu vim esperar hoje ao cais, por um mandado oblíquo. » (p. 111).

29. « E treme em mim tudo, toda a carne e toda a pele,/ por causa daquela criatura [...] » (p. 111).

30. « Amantes casuais da obliquidade das minhas sensações! » (p. 125).

31. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 63.

32. « vim esperar » « e nunca chega » (p. 111).

Les pirates, représentants amoraux du chaos sexuel et commercial, ennemis de toute civilisation, sont littéralement refoulés par l'instance lyrique qui se soumet aux exigences d'un Surmoi censeur pour retrouver la simplicité de l'ordre familial et économique bourgeois :

Mes sentiments à présent, naturels et emprunté comme des gentlemen,
Sont pratiques, loin de tout égarement, et m'emplissent d'air marin les poumons,
En personnes qui savent tout à fait comme il est hygiénique d'inhaler l'air
de la mer.

Le jour est tout à fait déjà en plein service et au travail.

Tout commence à s'animer, à rentrer dans les règles⁴⁰ (p. 64)

Ah, tout cela est beau, tout cela va de pair

Avec les sentiments humains, si conviviaux et si bourgeois,⁴¹ (p. 66)

L'orthodoxie bourgeoise reprend ses droits, certes, sans toutefois pacifier le sujet qui abdique de son *daimon* pour se fondre dans un espace normé, non sans regrets : « Et puis plus rien, seulement moi et ma tristesse »⁴² (p. 67).

Si les futuristes et les avant-gardes du début du siècle rompent avec un certain ordre moral bourgeois dont la virginité féminine, la fidélité, le mariage et l'amour conjugal seraient les points cardinaux, ils se sont rarement attaqué aux fondements même de cet ordre : l'hétérosexualité. Si « les *topoi* des bas-fonds et de la putain, du café-concert et de la cocotte parcourent les textes de nombreux futuristes, de la première heure et des années

suyvantes »⁴³, faisant l'éloge de la prostitution et de la luxure comme forces transgressives, leurs auteurs ne font que répéter la « matrice hétérosexuelle ». Car s'ils défendent l'amour libre et la liberté des mœurs, attaquant la religion qui prône une morale sexuelle contraire aux impulsions naturelles, les futuristes continuent à écrire selon une « pensée *straight* »⁴⁴, pour finalement participer à la naturalisation des corps, des genres et des désirs. Leur univers se limite quasi exclusivement au couple normatif homme/femme avec des rôles sexuels prédéfinis. Le binôme actif/passif pourtant subverti par les décadents, montrant son caractère instable et sans doute illusoire, est à nouveau « naturalisé ».

La radicalité de Campos, est d'introduire dans l'avant-garde portugaise, un élément véritablement moderne, l'acceptation et le vécu d'un Eros pluriel, affranchi des lois de l'hétéronormativité. Aux « mots en liberté » de Marinetti, Campos/Pessoa, propose une variante autrement plus transgressive, à la manière de son maître Walt Whitman, une « orgie bachique de sensations-en-liberté »⁴⁵ (p. 74), un jouir en liberté.

40. Meus sentimentos agora, naturais e comedidos como gentlemen,/ São práticos, longe de desvairamentos, enchem de ar marítimo os pulmões,/ Como gente perfeitamente consciente de como é higiênico respirar o ar do mar./ O dia é perfeitamente já de horas de trabalho./ Começa tudo a movimentar-se, a regularizar-se (p. 138)

41. Ah, tudo isto é belo, tudo isto é humano e anda ligado/ Aos sentimentos humanos, tão conviventes e burgueses, (p. 140)

42. « Nada depois, e só eu e a minha tristeza, » (p. 142).

43. Contarini, Silvia, *La Femme futuriste*, Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2006, p. 161. Dans la sphère littéraire lusitanienne, c'est le cas de la nouvelle d'Almada Negreiros, *A Engomadeira*, 1917.

44. Nous reprenons le concept de Monique Wittig, *La Pensée straight*, Paris, Editions Balland, 2001.

45. « [...] orgia báquica de sensações-em-liberdade » (p. 163).

Le manifeste littéraire et la cohérence carnavalisée du discours moderniste portugais et brésilien

Dionisio VILA MAIOR

Universidade Aberta - Departamento de Humanidades

Dans un livre publié pour la première fois en 1929, Mikhaïl Bakhtine écrit ceci :

La vie est belle.” “La vie est belle.” Voilà deux opinions entièrement identiques en substance, par conséquent un seul jugement que nous avons écrit [...] *deux fois*, mais ce *deux* concerne uniquement l’incarnation verbale et non pas le jugement lui-même. Nous pouvons parler, il est vrai, du rapport logique d’identité entre deux jugements. Mais si ce jugement est produit par l’énoncé de deux sujets différents, nous nous trouverons devant des rapports dialogiques [...]¹.

Par-delà une claire allusion à la condition sociale et intersubjective du langage et de la pensée, ce qui convient essentiellement de souligner dans ces mots de Bakhtine c’est la circonstance dans laquelle se produit la relation d’un sujet avec l’énoncé qu’il formule.

La littérature, on le sait, est une pratique marquée par un contexte socioculturel qui l’entoure inévitablement. De ce fait, le discours esthético-littéraire doit être envisagé de façon directe ou indirecte dans la relation qu’il entretient avec ce même contexte. Dans cette perspective, tout texte verbal est un énoncé qui dialogue toujours avec d’autres textes. Mais Bakhtine va plus loin, conférant aux mots cités une autre portée : celle justement

1. Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1929], 241.

de la 'perception de la différence des parties d'un tout'. Par ce présupposé, on peut ainsi considérer que la texture sémantique (et pragmatique) d'un même jugement de valeur se pluralise quand il est énoncé par deux sujets – unis, malgré tout, par une « relation dialogique ».

Notre étude, précisons-le d'avance n'a pas pour objectif d'étudier de façon exhaustive le manifeste littéraire du Modernisme portugais, pas plus que celui du Modernisme brésilien. Nous essaierons, par contre, de présenter une définition qui se veut succincte du terme et du concept « manifeste littéraire » – en tenant compte, naturellement, du *Manifeste du Futurisme* de Marinetti (publié dans le journal *Le Figaro* du 20 février 1909) et les principaux manifestes littéraires des deux Modernismes (portugais et brésilien) – en ce qui concerne notamment les dimensions et expériences théorico-programmatique, esthétique-idéologique et stylistique.

Aussi, nous essaierons de systématiser les principales lignes de lecture qui délimitent cette question, en nous penchant particulièrement sur les textes-manifestes bien connus du Modernisme portugais et du Modernisme brésilien : l'*Ultimatum* (d'Álvaro de Campos); le *Manifesto Anti-Dantas*, le *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso* et l'*Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (d'Almada Negreiros); le *Prefácio Interessantíssimo a Pauliceia Desvaierada* (de Mário de Andrade); le *Manifesto da Poesia Pau Brasil* et le *Manifesto Antropófago* (d'Oswald de Andrade)².

Comme on le sait, ces textes sont emblématiques de la production moderniste du fait qu'ils illustrent, variablement, le discours d'avant-garde mais également parce qu'ils représentent dans la littérature des deux pays respectifs, des exemples paradigmatiques de critique à l'orthodoxie esthé-

tico-littéraire³; et c'est dans ce sens que nous pouvons dire qu'ils auront contribué à ce qu'Adorno, dans un autre contexte, a dénommé de « transformation de la conscience » opérée par les œuvres d'art⁴.

1. Dès lors, il nous semble légitime (et indispensable) de commencer par définir le manifeste littéraire. Une telle caractérisation rend obligatoire son encadrement soit comme un 'discours de désintégration'—selon Bradbury et McFarlane, au sens où ils énoncent que dans le 'discours' moderniste nous trouvons une polyphonie d'options thématiques, artistiques et technico-littéraires qui "subvertissent les catégories de la pensée"⁵ –, soit comme un 'discours de carnavalisation'— d'après l'interprétation donnée par Bakhtine aux pratiques littéraires qui "détruisent et régénèrent" le 'discours' conventionnel.

Le concept de manifeste littéraire renvoie à différents domaines de référence encadrés par des présupposés fondés sur différents domaines d'interprétation. Le manifeste littéraire, comme nous le savons, a été l'objet de plusieurs approches critiques relevant de la Théorie des systèmes ou de lectures basées sur des principes linguistico-communicationnels, dont la tentative de substitution d'un 'code' par un autre 'code'.

L'optique sociologique le conçoit, de son côté, comme un exemple de "lutte pour le pouvoir symbolique", alors que le point de vue psychanalytique l'envisage comme la condition de la mort du père, selon le désir du fils. Une telle interprétation est ratifiée par la Théorie de l'Information (selon laquelle le trouble du discours officialisé marqué par la prévisibilité doit se traduire dans le privilège accordé au sens subversif, irrégulier et "ouvert").

3. À propos de quelques questions très importantes, en ce qui concerne l'avant-garde, cf. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant Garde*, Cambridge / Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1968; Peter Bürger, *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Veja, 1993; Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Editorial Tecnos, 1991, 99-147; Giovanni Ricciardi, *Avanguardia e stabilizzazione della coscienza*, Bari, Libreria Universitaria, 1988; Astradur Eysteinnsson, *The concept of Modernism*, Ithaca/London, Cornell Univ. Press, 1990, 143-178; *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2 (Lisboa, 1984); AA. VV., *Les Mythes des Avant-Gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.

4. Theodor W. Adorno, *Teoria estética*, Lisboa, Edições 70, s/d, 272.

5. Malcolm Bradbury et James McFarlane [eds.], *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin Books, 1991, 48-49.

2. Pour un accès plus aisé à ces textes, nous rappelons qu'ils se trouvent réunis dans Gilberto Mendonça Teles, [Org.], *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, 10^a ed., Petrópolis, Vozes, 1987 (*Ultimatum*, *Manifesto Anti-Dantas* et *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*), João Alves das Neves, *O Movimento Futurista em Portugal*, 2^a ed., Lisboa, Dinalivro, 1987 (*Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso*) et Maria Aparecida Ribeiro, *Literatura Brasileira*, Lisboa, Universidade Aberta, 1994 (*Prefácio Interessantíssimo a Pauliceia Desvaierada*, *Manifesto da Poesia Pau Brasil* et *Manifesto Antropófago*). Par ailleurs, nous tenons à souligner que certaines questions développées ici ont déjà fait l'objet de nos réflexions dans des études antérieures.

Une référence particulière s'impose ici aux travaux de Rudolf Lind, Stegagno Picchio, Gregory McNab, Wladimir Kryszynski, Marc Angenot, Alain Meyer, Carlos D'Alge, Claude Abastado et Anne-Marie Pelletier⁶... tout comme d'autres exégètes qu'il convient également de signaler : Jacques Filliolet, Claude Leroy, Jean-Marie Gleize, Jeanne Demers, Anne-Marie Pelletier, Malcolm Bradbury, James McFarlane, Osvaldo Manuel Silvestre, Shelly Yahalom, Tison-Braun, Gabriel Bauret, etc⁷. Par ailleurs, s'il est vrai qu'en ce qui concerne le profil théorique du manifeste littéraire, tous ces noms présentent des lectures particulières (distinctes parfois par rapport aux objectifs et aux fondements théoriques), il est tout aussi vrai que la plupart de ces lectures s'accordent sur le plan de l'interprétation esthétique, ou encore des solutions technico-discursives et thématique-idéologiques.

En fait, parler de manifeste littéraire c'est, avant tout, faire référence à un texte qui apparaît surtout dans un contexte de 'crise'⁸ – soit, dans un scénario culturel et littéraire marqué par la rupture d'un état caractérisé par un certain degré d'équilibre et de discontinuité –, selon les propos théorisés par Attali, Fernández Buey, Julien Freund et Edgar Morin concernant le concept de 'crise'⁹. Par ailleurs, s'il faut considérer que les manifestes de Marinetti et de Marx et Engels représentent deux exemples paradigmatiques du manifeste (malgré leurs champs distincts)¹⁰, il faut également rappeler ceci : tout d'abord, le manifeste moderne trouve son origine immédiate à la fin du XVIII^e siècle¹¹; ensuite, les manifestes de Marinetti sont à bien des égards redevables des premiers manifestes anarchistes publiés en France et en Italie au XIX^e siècle¹².

6. Georg Rudolf Lind, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981; Luciana Stegagno Picchio, « Il Manifesto come genere letterario. Promesse a uno studio dei manifesti modernisti porthoghesi e brasiliani: i manifesti portoghesi », *Studi in Memoria di Erilde Mellillo Reali* (Luciana Stegagno Picchio), Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1989, p. 219-237; Luciana Stegagno Picchio, « Marinetti et le futurisme mental des portugais », *La Méthode Philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise - I. Poésie* (Luciana Stegagno Picchio), Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1982, p. 305-330; Luciana Stegagno Picchio, « O manifesto como gênero literário: a tradição retórica dos manifestos modernistas brasileiros », *Miscelânea de Estudos Linguísticos Filológicos e Literários In Memoriam Celso Cunha* (Cilene da Cunha Pereira e Paulo Roberto Dias Pereira [org.]), Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1995, p. 963-973; Gregory McNab, « Sobre duas "intervenções" de Almada Negreiros », *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2: 101-110 (Lisboa, 1984); Wladimir Kryszynski, « Une automobile, une mitrailleuse, une gifle et un singe crevé: Marinetti et ses avatars slaves », *Études Françaises*, 16, 3-4: 79-103 (Montréal, octobre, 1980); Marc Angenot et D. Suvin, « L'implicite du manifeste: métaphores et imagerie de la démythification dans le "Manifeste communiste" », *Études Françaises*, 16, 3-4: 43-67 (Montréal, octobre, 1980); Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982; Alain Meyer, « Le manifeste politique: modèle pur ou pratique impure? », *Littérature*, 39: 29-38 (Paris, octobre, 1980); Carlos D'Alge, *A Experiência Futurista e a Geração de "Orpheu"*, Lisboa, ICALP, 1989.
7. Jacques Filliolet, « Le manifeste comme acte de discours: approches linguistiques », *Littérature*, 39: 23-28 (Paris, octobre, 1980); Claude Leroy, « La fabrique du lecteur dans les manifestes », *Littérature*, 39: 120-128 (Paris, octobre, 1980); Jean-Marie Gleize, « Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, 39: 12-16 (Paris, octobre, 1980); Jeanne Demers, « Entre l'art poétique et le poème: le manifeste poétique ou la mort du père », *Études Françaises*, 16, 3-4: 3-20 (Montréal, octobre, 1980); Anne-Marie Pelletier, « Le paradoxe institutionnel du manifeste », *Littérature*, 39: 17-22 (Paris, octobre, 1980); Malcolm Bradbury et James McFarlane [Eds.], *op. cit.*; Osvaldo Manuel Silvestre, *A Vanguarda na Literatura Portuguesa. O Futurismo*, Coimbra, Fac. de Letras. [Dissertação de Mestrado], 1990; Shelly Yahalom, « Constantes fonctionnelles du discours-manifeste », *Littérature*, 39: 111-119 (Paris, octobre, 1980); M. Tison-Braun, « Portrait-robot de l'auteur du manifeste », *Études Françaises*, 16, 3-4: 69-77 (Montréal, octobre, 1980); Gabriel Bauret, « Les manifestes dans l'histoire de la peinture », *Littérature*, 39: 95-102 (Paris, octobre, 1980).

8. Alain Meyer, *op. cit.*: 29. Cf. aussi Regina Zilberman, « Entre vanguarda e subdesenvolvimento », *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 306-314.
9. Jacques Attali, « L'ordre par le bruit. Le concept de crise en théorie économique », *Communications*, 25: 87 (Paris, 1976). Francisco Fernández Buey, « La crisis de la idea de progreso. Del optimismo burgués al pesimismo postmarxista », *Semiosfera. Revista de Humanidades y Tecnologías*, 3/4: 8 (Getafe, Primavera-Otoño, 1995). Julien Freund, « Observations sur deux catégories de la dynamique polémogène. De la crise au conflit », *Communications*, 25: 102 (Paris, 1976) et Edgar Morin, « Pour une crisologie », *Communications*, 25: 149 et 155-156 (Paris, 1976).
10. Luciana Stegagno Picchio, « Il Manifesto come genere letterario. Promesse a uno studio dei manifesti modernisti porthoghesi e brasiliani: i manifesti portoghesi », *Studi in Memoria di Erilde Mellillo Reali* (Luciana Stegagno Picchio), Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1989, 223.
11. Claude Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature*, 39: 3-4 (Paris, octobre, 1980) et Alain Meyer, *op. cit.*: 29.
12. « L'invenzione di Marinetti, stava [...] nella forma scelta per il grido di battaglia: il Manifesto, che applicava alla lettera i metodi, lo stile, la retorica verbale e la messinscena grafica usata dai rivoluzionari politici, gli anarchici soprattutto, nelle loro dichiarazioni di guerra alle istituzioni » (Luciana Stegagno Picchio, « Il Manifesto come genere letterario. Promesse a uno studio dei manifesti modernisti porthoghesi e brasiliani: i manifesti portoghesi », *Studi in Memoria di Erilde Mellillo Reali* (Luciana Stegagno Picchio), Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1989, p. 221). Déjà en ce qui concerne les manifestes futuristes portugais, leur "tradition rhétorique" se trouve dans nos « manifestes-affiches [...] que dès la fin du XIX^e siècle la petite presse anarchiste diffusait [...] dans les éditions 'de cordel'et sur les panneaux que les aveugles mettaient sur les murs de la ville » (Luciana Stegagno Picchio, « Marinetti et le futurisme mental des portugais », *La Méthode Philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise - I. Poésie* (Luciana Stegagno Picchio), Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1982, p. 322-323). Et, à ce propos, notons encore ceci : Daniel Chouinard situe au XVI^e siècle les « origines obscures et modestes » du manifeste (Daniel Chouinard, « Sur la préhistoire du manifeste littéraire (1500-1828) », *Études Françaises*, 16, 3-4: 21-22 (Montréal, octobre, 1980); de leur côté, M. Angenot et D. Suvin rappellent que le manifeste

2. De ce fait, l'on peut ainsi se demander à quel point il convient, alors, de parler du manifeste littéraire en tant qu'option textuelle qui vise, avant tout, une tentative de systématisation et de divulgation d'un ensemble d'idées d'un groupe, d'une génération, d'une école... Et privilégier cette idée signifie considérer le manifeste littéraire comme un texte qui – même s'il apparaît motivé par un geste discordant à l'égard du 'système littéraire'¹³ – se présente de façon ambivalente : il critique, il est vrai, le système littéraire mais d'une manière pas vraiment différente de la dynamique et de la portée doctrinaires propres à l'art poétique¹⁴; par ailleurs, il pourra même, en dernière instance, intégrer le système même qu'il met à nu¹⁵.

Ainsi s'esquissent deux paradoxes fondamentaux du manifeste littéraire : il s'affirme en premier lieu comme un discours en marge du canon, or, plus tôt ou plus tard, il pourra faire partie de ce même canon (et, par conséquent, de la mémoire littéraire). Quoiqu'il en soit, même si le manifeste littéraire se réclame d'un discours marginal, sa manifestation contient, de manière sous-jacente, la volonté d'établir une règle, étant donné qu'en

voulant combattre une grammaire littéraire établie (instituée), il s'affirme comme une 'grammaire autre'¹⁶. Une telle ambivalence se revêt ainsi d'une importance accrue : critiquer ce qui se trouve établi et acquérir un ensemble de traits de l'objet critiqué ; en d'autres termes : critiquer des valeurs esthétiques, littéraires, culturelles, conventionnellement acceptées et consolider, en dernier lieu le 'système littéraire'.

3. On peut ainsi considérer que le manifeste littéraire se caractérise par une dimension appellative, dans la mesure où il s'agit d'un texte qui provoque ; son auteur essaie de créer une adhésion à un ensemble de principes qu'il considère programmatiques. Une telle visée entraîne une subversion logique de la syntaxe et de la sémantique, ne serait-ce qu'en raison de la portée pragmatique et idéologique du manifeste littéraire, où transparait une fonctionnalité injonctive et perlocutoire en principe immédiate¹⁷.

Almada, par exemple, dans l'*Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (surtout dans la première partie) et dans le *Manifesto Anti-Dantas*, aura essayé d'atteindre un degré élevé d'injonctivité (scandaliser directement ce "rotundo e paçudo-sanguessugo"). Mais l'on peut comprendre aisément une telle injonctivité des textes manifestes d'Almada (tout comme de l'*Ultimatum*, d'Álvaro de Campos et, d'une certaine façon, du *Manifesto Antropófago*, d'Oswald de Andrade), si nous tenons compte que ces textes se fondent sur une idée 'd'efficacité pragmatique'. Au-delà de cette fonctionnalité, il est tout aussi significatif d'envisager le fait que, dans le manifeste littéraire, son auteur se présente parfois de façon vivement antisociale, individualiste, egocentrique. Almada Negreiros illustre visiblement cet égocentrisme exacerbé dans l'*Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do*

est lié à « l'histoire primitive du mouvement ouvrier » (M. Angenot et D. Suvin, *op. cit.* : 43. Lire également Osvaldo Manuel Silvestre, *op. cit.* : 120.

13. Luciana Stegagno Picchio, « Marinetti et le futurisme mental des portugais », *La Méthode Philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise - I. Poésie* (Luciana Stegagno Picchio), Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1982, p. 323 ; Demers, Jeanne, *op. cit.* : 6 ss.

14. À ce niveau, notons les trois phases qui, selon Demers, marquent l'évolution des manifestes : la « phase déclaratoire » – dans laquelle l'auteur cherche à provoquer le scandale, insulter, déclarer la « mort du père et son remplacement » –, la « phase explicative » – dans laquelle l'auteur délimite les objectifs et pointe les « moyens » nécessaires à la réalisation de ses objectifs – et la « phase art poétique » – dans laquelle le manifeste acquiert déjà les caractéristiques de l'art poétique (Jeanne Demers, *op. cit.* : 12 ss. Voir aussi : Shelly Yahalom, *op. cit.* : 1980 : 112 ; Gabriel Bauret, *op. cit.* : 96 ; Osvaldo Manuel Silvestre, *op. cit.* : 121.

15. Selon Jeanne Demers (Jeanne Demers, *op. cit.* : 6 ss), le manifeste « n'existe qu'en opposition au système littéraire » ; toutefois, « il est bien forcé de prendre appui sur lui », quand, perdant son « caractère immédiat » il « réintègre le système », à partir du moment où « l'horizon d'attentes du manifeste » est configuré. Dans cet ordre d'idées, Demers ajoute encore : « L'existence d'un horizon d'attente du manifeste le pose déjà comme genre » – ce statut est également accepté par Picchio (Luciana Stegagno Picchio, « Marinetti et le futurisme mental des portugais », *La Méthode Philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise - I. Poésie* (Luciana Stegagno Picchio), Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1982, p., 321), mais pas, par exemple, par Jean-Marie Gleize ou Anne-Marie Pelletier. Observons également que Nuno Júdice, à son tour, le considère comme un « sous-genre littéraire » (Nuno Júdice, « O Futurismo em Portugal », *Portugal Futurista* [Edição facsimilada] (Lisboa, 1990) ; voir aussi Osvaldo Manuel Silvestre, *op. cit.* : 120.

16. Dans cette perspective se trouve justifiée l'idée selon laquelle la vie du manifeste littéraire n'est pas forcément courte : si elle peut, certes, perdre rapidement sa capacité d'action, cette capacité pourra perdurer, le manifeste se définissant comme un texte représentatif d'un courant, d'une période, d'une école, d'une génération, d'un groupe.

17. Filliolet rappelle cet autre paradoxe du manifeste « [...] le paradoxe texte compréhensible / écriture révolutionnaire » ; et il conclut : « Le manifeste, politique ou autre, ne trahit pas le sens des mots, ne perturbe pas les convenances de la syntaxe parce qu'il ne le peut pas. S'il le faisait, il perdrait en effet l'une de ses caractéristiques : celle de vouloir être obéi par le plus grand nombre de destinataires, ce qui implique d'être compris d'eux » (Jacques Filliolet, *op. cit.* : 25 ss).

Século XX. Dans ce texte, déclamé le 14 avril 1917, à Lisbonne, au Théâtre République (il serait publié ensuite dans la revue *Portugal Futurista*), dans l'appel qu'il lance à la « *geração portuguesa do século XX* » pour que soit créée la véritable « *pátria portuguesa do século XX* », Almada manifeste explicitement une supériorité individuelle par rapport au reste de la nation portugaise¹⁸. De son côté, notons la façon dont Álvaro de Campos, dans l'*Ultimatum*, s'affirme comme celui qui apporte sa réponse à la décadence socioculturelle européenne qu'il dénonce dans son 'mandado de despejo' général. S'affirmant comme le "découvreur" (« *Eu, da Raça dos Navegadores [...] / Eu, da Raça dos Descobridores* »)¹⁹ d'une situation européenne future, le sujet ne cache pas la grandeur de la tâche qu'il se propose de mener à bout; et (dans une posture quasi prophétique) il s'hyperbolise: « *Eu, ao menos, sou uma grande Ânsia do tamanho exacto do Possível! [...] Vou indicar o Caminho!* »²⁰; plus encore: dans la dernière partie de ce texte (où l'on sent la présence de Nietzsche), Campos proclame la venue du « *Super-Homem* », dans une attitude de grande visualité: il enveloppe cette proclamation de son dédain envers l'Europe et de la jactance de son 'moi' (« *Proclamo isto [...] de costas para a Europa [...] e saudando abstractamente o Infinito!* »)²¹.

4. Quoiqu'il en soit, la logique profonde du manifeste littéraire réside précisément dans son versant polémique et manifestement contre les valeurs esthétique-idéologiques et culturelles consacrés. Dans cette perspective, il s'agit d'un texte de subversion du discours monologique, étant donné qu'il carnavalise le canon. En accord avec cette notion, le manifeste littéraire constitue, donc, un texte de rupture structurelle et fonctionnelle, et ce pour diverses raisons: parce qu'il se fonde idéologiquement sur un principe de 'provocation'; parce qu'il s'agit d'un texte périphérique, margi-

nal, par rapport à la tendance d'autoconservation et de stabilité du système littéraire; parce qu'il met en cause 'l'institution littéraire', se configurant selon un mode impératif et coercitif, cherchant non seulement à imposer une 'autre' solution, mais aussi à rénover la sensibilité esthétique en vigueur.

À partir d'ici sont lancées les bases théoriques qui nous permettent d'intégrer le manifeste dans le "champ [vaste] de production symbolique" (l'expression est de Bourdieu)²². Aussi, en tant que "forme de carnavalisation littéraire", le manifeste littéraire se caractérise, au départ, comme un discours porteur d'un certain "pouvoir symbolique" qui "insulte" un "agent" spécial: l'*auctoritas*²³. Ainsi l'a fait Oswald, en 1924, dans le *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, dans la critique à l'érudition et au poids de l'académisme depuis 1500, dans la rupture déclarée contre la tradition romantique, dans la 'désautorisation' du poids de l'*aura* traditionnel associé à la poésie; il le fait également en 1928, dans le *Manifesto Antropófago*, à travers la lecture ironique et anti-officielle qu'il fait des personnages et des épisodes historiques. Almada l'avait également fait en 1916, dans le *Manifesto Anti-Dantas*, par la refus de toute une génération alignée avec ce que représentait Júlio Dantas: l'académisme formaliste, le manque d'originalité, l'historicisme artificiel, la soumission à des règles et à des valeurs qui, selon Almada, constituaient la cause de la « *decadência mental!* »²⁴; ou, encore, en 1917, dans l'*Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, quand il déclare la guerre à la tradition (« *as fórmulas das velhas civilizações* ») et à l'académisme (« *as proporções do valor académico, todas as convenções de arte e de sociedade* »)²⁵. Álvaro de Campos l'a également fait, en 1917, dans son *Ultimatum*, publié dans la revue *Portugal Futurista*, quand il étaye une relation de conflit avec tous les « *mandarins da Europa* »²⁶.

22. Pierre Bourdieu, *O poder simbólico*, Lisboa, Difel, 1989, 12.

23. Cf. aussi Pierre Bourdieu, *op. cit.*: 146; Claude Abastado, *op. cit.*: 5-6; Jean-Marie Gleize, *op. cit.*: 12; Clément Moisan, « Intentions manifestes / cachées. Présentations, déclarations et liminaires de revues littéraires », *Études Françaises*, 16, 3-4: 143-144 (Montréal, octobre, 1980); Osvaldo Manuel Silvestre, *op. cit.*: 121.

24. José de Almada Negreiros, *op. cit.*: 20.

25. *Id.*: 38 ss.

26. Álvaro de Campos, *op. cit.*: 1102 ss.

18. José de Almada Negreiros, *Obras Completas – Textos de Intervenção*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993b, vol. VI, 37.

19. Álvaro de Campos, « Ultimatum », *Obras de Fernando Pessoa* (Int., org. de António Quadros), Porto, Lello & Irmão Editores, 1986 [1917], vol. II, 1109.

20. *Id.*: 1109-1110.

21. *Id.*: 1117. Cf. aussi Oswald de Andrade, « Mensagem ao antropófago desconhecido (Da França Antártica) », *Travessia. Revista de Literatura Brasileira*, 5: 63 (Florianópolis, 1982 [1946]).

Sur ce point, il nous semble, alors, possible de consolider la définition du manifeste littéraire comme ‘acte carnavalesque’, définition que nous reprenons (quoique dans un autre contexte) de Bakhtine²⁷. Ainsi, pouvons-nous comprendre, en premier lieu, le rapport qui découle de ‘l’inversion’ des valeurs, surtout quand ce sens s’exerce subversivement sur ce qui est consacré; en second lieu, une dynamique d’«*excentricité*» quand cette dynamique contient un coefficient considérable de l’expression de ce qui est refoulé, ou de ce qui (au départ) ne serait pas permis de dire²⁸; finalement, l’incidence sur la désacralisation de l’*auctoritas*. « Le carnaval est la fête du temps destructeur et régénérateur », affirme Bakhtine²⁹; le manifeste littéraire est un espace textuel de ‘confrontation’ et de ‘recomposition’, comme pourraient le dire Almada, Campos, Mário et Oswald.

5. Dans ce contexte, nous pouvons considérer que, même si le manifeste littéraire renvoie à une situation de signe négatif, il admet également une autre possibilité: celle qui permet de l’envisager comme un discours de signe positif. De ce fait, s’il est vrai qu’à cette notion se trouvent associées les idées de rupture et de discontinuité, il n’est pas moins vrai que par sa nature même, le manifeste littéraire cible une certaine réorganisation et un certain équilibre – nature ambivalente, propre, par ailleurs, du discours carnavalesque³⁰.

Cependant, cette idée n’est nullement indifférente à un dynamisme connivent avec un éventail de composantes d’ordre pragmatique et idéologique ce qui veut dire que, sans abdiquer des conséquences techniques que

sa fonctionnalité comprend, le manifeste littéraire renvoie vers une « efficacité au plan de l’action », constituant, pour cette raison, un discours « centré sur son destinataire »³¹. Ce que l’on tient ainsi à souligner c’est la nécessité d’envisager le manifeste comme un texte dont l’efficacité pragmatique et idéologique relève de diverses stratégies. Rappelons, à titre d’exemple, la configuration impérative et coercitive du discours, l’élan de saisir le lecteur et l’imposition d’une assertion, d’une ‘vérité’³².

C’est dans ce sillon que se situe Frederick Karl. Se basant sur le Modernisme européen, il rappelle que « waves of artists, poets, novelists, and composers, as well as those in the new social sciences, offered not only beauty but truth, in fact TRUTH »; et il souligne en outre que les manifestes littéraires étaient présentés comme des « Mosaic Laws, truths handed down from Mount Sinai »³³. Considérer, à ce niveau, la “vérité” de l’auteur du manifeste littéraire signifie placer le problème dans la “laïcité” configurée par le manifeste – question abordée par Claude Leroy, qui considère non seulement le manifeste comme une « parole prophétique », mais compare également le « registre manifestaire » ou « messianique », affirmant encore que ce registre est « lui-même le messie »³⁴.

Dans cet ordre d’idées, le privilège qui est maintenant accordé à la tonalité ambivalente du manifeste littéraire ne saurait ne pas interagir, surtout

31. Jeanne Demers, *op. cit.* : 11. Faisant, plus spécifiquement référence au manifeste littéraire futuriste, Kryszynski écrit : « En tant qu’acte illocutionnaire le manifeste futuriste procède par assertion, commandement et désir du futur. En tant qu’acte perlocutionnaire, il choque et force [101] l’étonnement » (Wladimir Kryszynski, *op. cit.* : 101-102). Lire également : Marc Angenot, *op. cit.* : 60-61; Osvaldo Manuel Silvestre, *op. cit.* : 122.

32. « Estar en vanguardia es sin duda desempeñar un papel de líder. [...] La vanguardia y la megalomania a menudo van juntas » (Matei Calinescu, *op. cit.* : 116).

33. Frederick R. Karl, *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*, New York, Atheneum, 1988, 118.

34. Claude Leroy, *op. cit.* : 122. Leroy va plus loin, affirmant : « Le modèle religieux qui travaille la parole manifestaire n’est [...] ni le discours prophétique, ni exactement le discours messianique, c’est le discours eucharistique, celui de l’incarnation et de la présence vraie » (*id.* : 125). Signalons qu’Angenot et Suvin (*op. cit.* : 46-47) attirent l’attention sur le fait que le terme *manifeste* crée un lien étymologique avec le terme *manifestation*, qui avait, au XII^e siècle, une connotation religieuse associée à la révélation de la volonté de Dieu, cette connotation s’étant laïcisée au long des temps « en passant de Dieu au Prince, à l’État, au Parti », et, dans ce cas, à l’auteur du manifeste; sur cette question voir aussi M. Tison-Braun, *op. cit.* : 70, Osvaldo Manuel Silvestre, *op. cit.* : 121 et Jean-Marie Gleize, *op. cit.* : 13.

27. Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1929], 170. Il serait plus difficile de donner une définition du manifeste si l’on se tenait exclusivement aux mots de Daniel Chouinard, pour qui le *manifeste littéraire* (même si – ou pour cette raison même – il a connu, en moins d’un siècle, une « fortune éclatante » et une grande « évolution sémantique ») est une « forme indéfinie, un acte extra-littéraire, voire un état d’esprit » (Daniel Chouinard, *op. cit.* : 21-22).

28. Rappelons, ce qu’à affirmé Bakhtine à propos de l’univers carnavalesque : « L’*excentricité* est une catégorie spéciale de la perception du monde carnavalesque, intimement liée à celle du contact familial; elle permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l’homme de s’ouvrir et de s’exprimer sous une forme concrète » (Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1929], 170).

29. *Id.* : 172.

30. *Id.* : 173.

dans le domaine des composantes idéologiques, avec la figuration de la dualité vérité/mensonge. Et, à partir de là, on comprend plus facilement la réflexion de Bakhtine concernant le dualisme des “images”, du “feu” et du “rire” carnavalesques. Bakhtine a appelé l'essence des “images carnavalesques”:

Elles sont toujours doubles, réunissant les deux pôles du changement et de la crise: la naissance et la mort [...], la bénédiction et la malédiction [...], la louange et l'injure, la jeunesse et la décrépitude, le haut et le bas, la face et le dos, la sottise et la sagesse³⁵.

Mais il va encore plus loin: cette idée est renforcée au moment où il attribue la même caractéristique ambivalente soit à l'« image du feu » (« destructeur et rénovateur à la fois »), soit au rire carnavalesque (qui incorpore en soi « la mort et la renaissance »)³⁶. Quoique dans un autre contexte théorique, Edgar Morin a posé cette question: comment éviter la désintégration possible de l'équilibre d'un système auquel pourraient conduire les éléments de l'antagonisme?³⁷ La réponse à cette question nous renvoie à la valorisation de ce que ces éléments rendent potentiels: leur propre ‘vitalité’. Fernando Pessoa aurait vraisemblablement répondu par d'autres mots: « O que faz subsistir nas sociedades? A tradição, a continuidade, a tendência para permanecer, isto é, para não viver. [...] O que faz viver, isto é, não subsistir, nas sociedades? A antitradição, a tendência para não permanecer »³⁸.

L'on comprend ainsi que la “vérité” proclamée par l'auteur du manifeste littéraire soit envisagée comme ‘sa’ solution idéale vis-à-vis d'une certaine situation culturelle, qu'il entend dépasser. Cette solution se présente souvent comme une solution utopique³⁹, entraînant ainsi, et de façon apparemment paradoxale, une conséquence: la concession de sa propre

concrétisation – puisque, selon Jeanne Demers, le manifeste « est tourné vers un avenir qui constitue une sorte de retour aux sources, un retour à quelque état paradisiaque »⁴⁰. Et, à ce niveau, l'*Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, l'*Ultimatum* et le *Manifesto da Poesia* Pau Brasil constituent trois exemples paradigmatiques: le premier, en ce qu'il pointe la création future d'une nouvelle patrie, d'un nouveau peuple avec une nouvelle mentalité, celle de l'« Homem Definitivo »⁴¹; le second, en ce qu'il proclame la venue du « Super-Homem », et du fait que son auteur s'affirme comme étant « da Raça dos Navegadores » et des « Descobridores » (porteur pour cette raison de la solution pour la rédemption culturelle de l'Europe)⁴²; le troisième du fait que (dans sa tentative de valoriser une certaine forme de “primitivisme” et de déchirer une certaine innocence perdue) il tente de récupérer un passé lointain, primigène, refusant, toutefois, un passé récent imposé et « bâti » au rythme de la baguette européenne.

6. Ainsi posée, la question ouvre la possibilité d'une autre réflexion, celle qui concerne notamment l'influence, médiata, de la philosophie de Nietzsche et des théories évolutionnistes de Darwin. On le sait: en annonçant l'arrivée d'un âge nouveau, Nietzsche critique essentiellement deux valeurs héritées de la tradition chrétienne: l'humanisme et le Christianisme lui-même. La question principale pour ce philosophe allemand du XIX^e siècle était, alors, l'apologie du concept de destruction totale; seule voie possible, à ses yeux, pour l'omission de l'Histoire passée⁴³, pour la reconstruction de l'humanité et l'avènement d'un Homme nouveau (le “Surhomme”). D'un autre côté, le naturaliste anglais Charles Darwin

40. *Id.*: 20.

41. José de Almada Negreiros, *op. cit.*: 42.

42. Álvaro de Campos, *op. cit.*: 1109 et 1116.

43. Rappelons que le *manifeste littéraire* (en tant que discours d'avant-garde) réagit contre l'académisme et, en général, contre le traditionalisme, offrant l'alternative d'un temps idéal (qui, uchroniquement peut se situer dans un futur ou dans un passé idéal). Et, à ce propos, il faut observer que le Dadaïsme (dont le représentant est Tristan Tzara), avant-garde qui est communément considérée par la critique comme le mouvement littéraire le plus radical des derniers temps, en vient à être considéré comme une forme de véritable terrorisme intellectuel au sens le plus ample du terme, en raison de la dimension totalement nihiliste des textes de ses principaux mentors.

35. Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1929], 174.

36. *Id.*: 174-175.

37. Edgar Morin, *op. cit.*: 152.

38. Fernando Pessoa, *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros], Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, vol. III, 122.

39. Jeanne Demers, *op. cit.*: 19.

défend, avec son œuvre *De l'Origine des Espèces par voie de Sélection Naturelle* (1859), la supériorité d'une race qui, par la force et par l'énergie, saurait survivre, au détriment d'autres, plus faibles, condamnées à l'extinction.

Or, c'est précisément en nous fondant sur ces idées qu'il devient pertinent d'évoquer le *Manifeste du Futurisme*, de Marinetti, véritable projet dionysiaque qui s'impose comme une poétique ressortant d'un mouvement agressif. En effet, l'auteur y exalte « le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing » (expressions qui dessinent tout un champ sémantique de l'agressivité), « l'amour du danger », « l'habitude de l'énergie et de la témérité ». Marinetti cherche à définir certains comportements poétiques (« courage », « audace », « révolte »), il fait l'apologie d'une « beauté nouvelle : la beauté de la vitesse », d'une beauté associée, donc, à l'énergie et à la force, résultant de la société industrielle (il exalte pour cette raison l'« éternelle vitesse omniprésente », le chant des « grandes foules », des « révolutions », des « ponts », des « paquebots », des « locomotives »). Aussi, avec ce manifeste, Marinetti promeut en premier et en dernier lieu une conception agonique de l'art, en se plaçant, par conséquent, contre la tradition et toute forme de règle. Pour lui, « il n'y a plus de beauté que dans la lutte » ; pour lui, il ne peut y avoir de « chef-d'œuvre sans un caractère agressif » ; la poésie, à ses yeux, doit être un « assaut violent contre les forces inconnues »⁴⁴. Beaucoup de poètes futuristes, dont Marinetti constitue le porte-parole, se trouveront « sur le promontoire extrême des siècles !... » ; ils voudront « glorifier la guerre – seule hygiène du monde –, le militarisme, le patriotisme » ; ils avanceront pour « démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme » ; et ils chanteront, aussi, « la vibration nocturne des arsenaux »⁴⁵. Plus encore : pour l'auteur du *Manifeste du Futurisme*, les

44. F. T. Marinetti, *Manifestes du Futurisme* [Présentation de Giovanni Lista], Paris, Séguier, 1996, 16 ss. L'importance accordée dans le manifeste futuriste à cet « assaut violent » est confirmée par Krysinski, qui affirme que « le futurisme est inconcevable sans la prolifération de manifestes qui expriment la violence idéologique » (Wladimir Krysinski, *op. cit.* : 79, ou quand il soutient que le manifeste futuriste est une « pratique systématique d'un discours excessif et rituellement violent » (*id.* : 80), ou encore quand (se référant, généralement, au « récit futuriste » et, en particulier, au manifeste futuriste) il le caractérise comme une « fable para-militaire », qui utilise « le discours comme instrument de guerre » (*id.* : 91).

45. F. T. Marinetti, *op. cit.* : 16 ss.

« musées » sont des « cimetières !... Identiques vraiment dans leur sinistre coudoisement de corps qui ne se connaissent pas. Dortoirs publics où l'on dort à jamais côte à côte avec des êtres haïs ou inconnus »⁴⁶. De là il s'ensuit que, pour lui, il s'avère nécessaire de « bouter » « le feu aux rayons des bibliothèques ! », « détourner » « le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées !... », « saper » « les fondements des villes vénérables ! »⁴⁷.

Mário de Andrade n'a pas adhéré à cette violence agonique, qui, comme on le sait, a rejeté l'étiquette futuriste : « O passado é lição para se meditar », écrit-il dans son *Prefácio Interessantíssimo*⁴⁸, où il rappelle également que « Virgílio, Homero, têm assonâncias admiráveis »⁴⁹. Il a plutôt revendiqué le principe des « mots en liberté », défendu par Marinetti (même s'il le critique pour avoir fait d'une telle valeur un système, une fin en soi, et non un recours expressif) ; Mário de Andrade a prôné la liberté artistique, en essayant de l'ériger comme principe créateur essentiel, sans toutefois oublier les conceptions artistico-littéraires classiques : « A nós compete esquematizar, metodizar as lições do passado », a-t-il écrit⁵⁰. Cette *Préface* (qui, rappelons-le, n'a pas été écrite en vue d'un manifeste, au sens futuriste le plus profond) apparaît, toutefois, marquée par la 'blague' et par l'ironie futuriste... la même ironie utilisée par Oswald, dans le *Manifesto Antropófago*, quoiqu'en d'autres termes, puisque dans ce texte, l'ironie apparaît au service de l'anthropophagie culturelle (dans sa tentative de réhabiliter le « primitivisme ») : « Tupy, or

46. *Id.* : 19.

47. *Id.* : 20. Il ne nous semble pas excessif de rappeler ici un autre manifeste (de 1912) : il s'agit du texte signé par Maiakovski, Khlebnikov, Burliuk et Kruchênik, intitulé *Bofetada no Gosto Público* (notons l'empreinte suggestive du titre, de connotation offensive évidente). Ces auteurs y défendent soit la rupture avec le passé (« O passado é estreito », « Quem não souber esquecer o primeiro amor não conhecerá o último »), soit la rupture avec des stéréotypes linguistiques et cherchent un langage littéraire nouveau, proclamant le droit d'« ampliar o volume do vocabulário com palavras arbitrarias e derivadas (neologismos) » et de « odiar sem remissão a língua que existiu antes de nós » (Gilberto Mendonça Teles [org.], *op. cit.* : 127-128).

48. Mário de Andrade, « Prefácio Interessantíssimo a Pauliceia Desvairada », *Literatura Brasileira* (Maria Aparecida Ribeiro), Lisboa, Universidade Aberta, 1994 [1922], p. 407.

49. *Id.* : 400.

50. *Id.* : 404.

not tupy that is the question », a-t-il dit⁵¹. Avec cette référence au sentiment tragique hamletien, il confère ainsi, ironiquement, un désir qui parcourt tout le *Manifesto Antropófago*: l'absorption des sources (nationales ou étrangères) dont le but est de créer la véritable essence brésilienne, c'est-à-dire d'assumer la conscience d'une autonomie culturelle nationale par opposition à la dissémination des valeurs extérieures.

7. Quelles que soient les nuances de conceptualisation adoptées pour la définition du concept de manifeste littéraire, il est possible de dégager trois inductions (liées entre elles): avant tout, par la présence constante de stratégies discursives à caractère subversif, le manifeste littéraire est visiblement un texte agonique, et, parfois, nihiliste; ensuite, le manifeste littéraire se présente comme une 'attaque visant le traditionalisme'; finalement, et découlant immédiatement de ce second versant, une autre virtualité sous-tend le manifeste littéraire: c'est un discours qui 'carnavalise l'académisme'⁵².

Ainsi, il est certain que le manifeste de Marinetti a connu, la même année où il a été publié, trois traductions en langue portugaise: le 5 juin 1909, dans le journal *A República*, dans la ville de Natal, par Manuel Dantas; le 5 août 1909 dans le *Diário dos Açores*, aux Açores, par Luís Francisco Bicudo; le 30 décembre 1909, par Almqüio Dinis, à Bahia⁵³. Il est certain que le 17 mars 1909 le *Correio da Manhã* (de Rio de Janeiro) publie une chronique sur le Futurisme, envoyée par le luso-brésilien Manuel de Sousa Pinto⁵⁴. Il est certain aussi que le Futurisme brésilien n'a pas totalement

accepté le principe du dépassement de catégories esthétiques traditionnelles. Il est certain que Mário de Andrade n'a jamais accepté d'être qualifié de futuriste – il a par ailleurs manifesté son désaccord avec le *Manifesto Futuriste* de Marinetti (à l'exception des points 5 et 6). Nous savons que Mário de Andrade a remplacé les signes de la modernité (caractéristiques du futurisme italien et du futurisme portugais) par des signes de régionalité, du local, du folklore, de la défense de l'élément national⁵⁵.

D'un autre côté, il n'est pas moins vrai que les manifestes du Futurisme brésilien n'ont pas décliné le désir de rénovation et l'iconoclasie futuriste⁵⁶: Oswald, dans le *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (et la désignation qu'il a choisie, ['Manifeste'] laisse déjà entrevoir une certaine intentionnalité), critique les valeurs littéraires importées (défendant l'ajustement de ce qui était, dans l'essentiel, brésilien et son exportation)⁵⁷; il a prôné la représentation du chromatisme de la réalité brésilienne; il a exhorté l'éloge du quotidien, de la « língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica »⁵⁸. De la même façon, dans le *Manifesto Antropófago*, il encouragera la subversion de modèles et de paradigmes européens et la défense de la culture nationale.

Une attitude identique de confrontation délibérée a été adoptée par Pessoa (par la voix d'Álvaro de Campos) et Almada, dans leurs manifestes, soit en critiquant les mythes culturels européens qui remplissaient alors les domaines artistico-littéraires, politico-philosophique, moral, religieux (*Ultimatum*), soit en pointant les traits qu'ils considéraient négatifs de

51. Oswald de Andrade, « Manifesto Antropófago », *Literatura Brasileira* (Maria Aparecida Ribeiro), Lisboa, Universidade Aberta, 1994 [1928], p. 419. Encore à propos de l'importance de la 'problématique antropofagique', cf. Maria Cândida Ferreira de Almeida. Só a antropofagia nos une [en ligne], in Daniel Mato, [org.], *Cultura, Política y Sociedad - Perspectivas Latinoamericanas*, Clacso, Buenos Aires, 2005, pp.83-106. Disponible sur: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/FerreiradeAlmeida.rtf>>. (consulté le 20.10.2009). Sur la *Revista de Antropofagia*, cf. Arnaldo Saraiva, « Para a história do Modernismo brasileiro. A "divisão" dos Andrades (Mário, Oswald e Carlos Drummond) », *Colóquio/Letras*, 5: 24-29 (Lisboa, 1972).

52. Cf. António Quadros, *O Primeiro Modernismo Português - Vanguarda e Tradição*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1989, 32.

53. Arnaldo Saraiva, *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português - Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, Porto, s/ed, 1986, 156 ss.

54. *Id.*: 161.

55. Rappelons à ce sujet les mots de Luciana Stegagno Picchio: « [...] malgré tous les emprunts européens, le Modernisme brésilien a été dans son intention encore plus que dans sa substance un mouvement nationaliste et isolationniste » (Picchio, Luciana Stegagno, « O manifesto como gênero literário: a tradição retórica dos manifestos modernistas brasileiros », *Miscelânea de Estudos Linguísticos Filológicos e Literários In Memoriam Celso Cunha* (Cilene da Cunha Pereira e Paulo Roberto Dias Pereira [org.]), Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1995, p.964).

56. Rappelons aussi que, dans la *Semana de 22*, le mot "futuriste" était aussi l'équivalent de "rénovateur" pour certains de ses représentants.

57. En 1950, Oswald de Andrade écrivait: « Tratava-se de um toque de reunir contra a poesia de importação, e por isso eu apelava para o totem vegetal do pau de tina, que fora o nosso primeiro produto exportado. Poesia de exportação contra poesia de importação » (Oswald de Andrade, « Sexagenário, não, mas sex-appeal-genário », Travessia. *Revista de Literatura Brasileira*, 5: 65 (Florianópolis, 1982 [1950])).

58. Oswald de Andrade, « Manifesto da Poesia Pau Brasil », *Literatura Brasileira* (Maria Aparecida Ribeiro), Lisboa, Universidade Aberta, 1994 [1924], p. 414.

l'homme portugais, avec l'objectif de changer l'identité de cet homme – le considérant, à la fois apathique envers la réalité actuelle (*Manifesto Anti-Dantas* et *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso*) et désintéressé à l'égard des « maravilhas regionalistas » (*Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*)⁵⁹.

Comme support de cette attitude de rupture, notre objectif a été d'encadrer le manifeste littéraire du Modernisme portugais et celui du Modernisme brésilien par rapport aux recours technico-rhétoriques, comme un 'discours de désagrégation', basé sur une « rhétorique de la persuasion »⁶⁰, qui se corporise par divers éléments utilisés de manière diverse : l'expérimentation et la fragmentation formelle et thématique, le vers libre, la déstabilisation de la syntaxe, la phrase courte, de type aphoristique, la répétition, l'anaphore, l'insulte, la caricature, l'ironie⁶¹. Que ce soit par le biais de ces catégories ou d'autres, ce manifeste littéraire présente un discours en 'discontinuité' avec le discours traditionnellement utilisé.

Dans le jeu relationnel qu'Almada Negreiros, Fernando Pessoa, Mário de Andrade et Oswald de Andrade ont maintenu avec la société qui les a entourés, il s'agit, en dernière instance, de savoir à quel point, chez ces auteurs, cette relation s'est conjuguée avec une attitude de confrontation ouverte, dans laquelle le manifeste littéraire s'assume comme recours à part entière ; selon ce positionnement idéologique, ils ont cherché à 'modifier' la conscience collective et à 'construire' un nouveau stade historique. Ceci signifie donc qu'ils prétendaient, avant toute chose, qu'une Communauté pense sérieusement sa situation afin de pouvoir la modifier.

En conclusion, ce sont ces circonstances qui admettent la notion bakhtinienne de 'relation dialogique' entre deux énoncés : « Deux énoncés identiques », écrit Bakhtine, « s'il s'agit réellement de deux énoncés (et non d'un seul énoncé) appartenant à des voix *distinctes*, sont reliés par un *rapport dialogique d'accord* »⁶².

Or, dans le cas concret des textes-manifestes du Modernisme brésilien et du Modernisme portugais, cette relation légitime un accord entre deux 'discours', entre divers sujets unis par un "jugement" similaire : modifier une Communauté⁶³. Almada Negreiros l'a dit par d'autres mots. En 1930, il écrit la pièce dramatique *Protagonistas*. Après avoir, symptomatiquement révélé au Public que « Han matado el protagonista de la civilización » et que « Han matado el Hombre! »⁶⁴, le Protagoniste énonce une tirade extraordinaire : « En esta época de los números [...] el problema sigue siendo la unidad. [...] Son dos las personalidades que buscan la unidad. Una es la personalidad colectiva y otra la individual. La colectividad jamás será perfecta si no es también cada individuo »⁶⁵. On pourra se demander : quelle relation existe-t-il entre cette question et la relation 'dialogique' entre deux énoncés, entre deux 'discours', deux manifestations discursives ? On répondra : la même relation qui cherche à trouver dans le dessein premier du manifeste littéraire du Modernisme brésilien et du Modernisme portugais le principe selon lequel un sujet interagit avec une collectivité. Ceci équivaut à dire qu'à cette relation doit présider à la notion dont Fernando Pessoa, Mário de Andrade, Oswald de Andrade et Almada Negreiros étaient conscients et selon laquelle la réorganisation d'une Communauté passe, il est certain, par la 'complémentarité' avec la « personalidad colectiva », mais aussi par le 'désaccord' avec cette même « personalidad colectiva ».

En dernière analyse, c'est celui-là même le résultat des 'rencontres' entre le 'je' et la foule, entre le manifeste moderniste brésilien et le manifeste moderniste portugais. Le dénouement de ces 'dialogues' ne cessera, cependant, de construire une 'vérité' : l'élargissement qualitatif d'une Communauté qui, avec des Brésiliens ou des Portugais, parle la même langue. De l'acceptation naturelle des 'différences' et de la conformité, gène, à cette réalité, advient une autre certitude : la certitude que, sur ce chemin, une Communauté peut atteindre sa propre identité.

59. José de Almada Negreiros, *op. cit.* : 40.

60. Claude Abastado, *op. cit.* : 9.

61. Cf. Osvaldo Manuel Silvestre, *op. cit.* : 122 et nr.105; Abastado, Claude, *op. cit.* : 9-10; IDT, Geneviève, « Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces hétérographes », *Littérature*, 27 : 63-64 (Paris, octobre, 1977); Gleize, Jean-Marie, *op. cit.* : 12-14.

62. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, 335.

63. Cf. Mário de Andrade, *O Movimento Modernista*, Rio de Janeiro, Edição da Casa do Estudante do Brasil, 1942, 45 ss.

64. José de Almada Negreiros, *Obras Completas - Teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, vol. VII, 183.

65. *Id.* : 184.

Trajectoires
avant-gardistes
au Brésil

« Contra os cabelos curtos » : le retour à l'ordre marinettien

Silvia CONTARINI

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

CRIX (Centre de recherches italiennes) E.A. 369 Études Romanes

Marinetti au Brésil

L'horizon du Futurisme a toujours été mondial : si le manifeste de fondation, publié en français dans *Le Figaro* en 1909, témoigne de l'intérêt pour Paris, ville cosmopolite et centre des artistes de la modernité au début du siècle, Marinetti, installé d'abord à Milan puis à Rome, s'activera toujours pour propager ses préceptes et trouver des adeptes partout, en Italie, en Europe, en Russie, au Japon, en Amérique.

Marinetti voyage beaucoup¹, écrit des manifestes ciblés (« Contre l'Espagne passéiste » « Proclame futuriste aux Espagnols », « Contre l'art anglais » « Discours futuriste aux Anglais »), suscite des polémiques ou crée des événements pour que chacune de ses interventions, en Italie comme à l'étranger, soit relayée par la presse. Propagande, bagarre, scandale, diffusion de tracts, accompagnent les expositions et les conférences : tout moyen est bon pour que le mouvement d'avant-garde ait des échos auprès des artistes étrangers et du public. Dans les années 1910-1920 le futurisme connaît une véritable diffusion internationale et un rayonnement certain.

C'est la phase dite « héroïque » du futurisme, marquée à la fois par un anti-passéisme radical et par l'utopie de « la reconstruction futuriste de l'univers », une vision globale qui inclut tous les domaines de la vie,

1. Sur les voyages à l'étranger de Marinetti, *cf.* Luciano De Maria, « Cronologia », *Marinetti. Teoria e Invenzione futurista* (dir. Luciano De Maria), Milano, Mondadori, 1968, p. CIII-CX.

publique, privée, artistique, politique et sociale, tous les pays, tous les individus.

Quand Marinetti se rend pour la première fois en Amérique latine, en 1926, bien des choses ont changé. La guerre est passée par là, la déception politique aussi, après l'échec électoral du parti politique futuriste, mort-né en 1918-1919. Au milieu des années Vingt, Marinetti jouit de la reconnaissance institutionnelle et des honneurs du fascisme, alors que le futurisme se concentre désormais sur son rôle acquis de courant artistique novateur. C'est un double paradoxe : un mouvement artistique qui se veut anti-conventionnel et mondial mais qui soutient un régime prônant l'art officiel et l'identité nationale. Ce qui n'empêche pas Marinetti de publier en 1924 le manifeste « Le futurisme mondial » et de tenir une conférence sur ce sujet à la Sorbonne², en dressant une sorte de bilan sous forme d'auto-célébration du rayonnement du mouvement d'avant-garde qu'il a fondé. Marinetti réitère certains principes (vitesse, audace, lyrisme) et il propose surtout une liste de 195 noms d'artistes de tous les pays considérés comme futuristes ; l'enrôlement de certains d'entre eux est sans doute « forcé », Marinetti ne s'est sûrement pas embarrassé de demander leur avis³. On compte des Japonais, Russes, Anglais, Allemands, Américains, Roumains, etc.. Figurent aussi trois Brésiliens : Andrade, d'Almeida, Prado⁴.

Pourtant, quelques mois plus tard, en cette même année 1924, on peut lire dans la *Revista do Brasil*, par la plume de Ronald de Carvalho, que « le futurisme est un phénomène purement italien et dépassé... c'est un

passéisme. Mort au futurisme »⁵. La parenthèse futuriste au Brésil semble déjà close : « On peut dire, en gros, que le futurisme a existé, au Brésil, avant la semaine d'art moderne, disons, si nous voulons des points de référence, entre l'exposition de Anita Malfatti, en 1917, et la semaine de 22 »⁶. En fait, tout au long des années 1910, le mot futuriste a désigné tout ce qui était moderne et novateur, alors qu'au milieu des années Vingt, les artistes brésiliens tiennent désormais à distinguer le modernisme brésilien du futurisme italien, rattachant le premier à ses racines identitaires autochtones et accusant le deuxième d'être dépassé.

Bref, quand Marinetti arrive au Brésil en 1926, le Futurisme est certes connu, mais il n'a pas autant d'adeptes qu'il semble le croire. Loin d'être gêné par ces prises de distance, Marinetti accorde à son voyage en Amérique Latine une grande importance pour la diffusion des principes esthétiques du Futurisme. Il débarque avec son épouse Benedetta à Rio le 13 mai, il se rend ensuite à San Paolo, il poursuivra son voyage en Argentine et en Uruguay d'où il repartira à la mi-juillet. Les comptes rendus divergent sur l'accueil qui lui est réservé au Brésil, surtout à San Paolo, où une bagarre éclate lors de sa conférence⁷. Marinetti, qui répète à qui veut l'entendre que le futurisme n'est pas fasciste, suscite l'enthousiasme chez les uns, la contestation ou l'indifférence chez les autres. Lors de ce voyage, il prononcera des discours, publiera des textes, tiendra des « conférences-déclamations », rencontrera des artistes et des intellectuels. Il rentrera très satisfait et fort impressionné par l'Amérique latine.

Le manifeste « Contra os cabelos curtos »

Le jour de la première conférence brésilienne de Marinetti, à Rio, le 15 mai 1926, le quotidien *A Manhã* publie son manifeste « Contra os cabelos curtos »⁸. Cela peut sembler anecdotique : Marinetti aborde un thème

5. Cité par Pierre Rivas, *ibid.*, p. 137.

6. Wilson Martins, *O Modernismo*, Cutrix, Sao Paulo, 1965, p. 72 (cité par Pierre Rivas, *ibid.*, p. 137).

7. Sur ces épisodes et les descriptions qu'en donne Marinetti, *cfr.* Matteo D'Ambrosio, « F.T. Marinetti in Brasile (1926) », *Trasparenze*, n. 31/32, 2007, p. 142-145.

8. Ce manifeste est publié quelques mois plus tard, en langue italienne : Filippo Tommaso Marinetti,

2. « Le futurisme mondial » a été publié dans la revue *Le Futurisme*, n. 9, 11 janvier 1924. Il a été réédité, suivi de « Futurisme mondial. Conférence à la Sorbonne », par Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 94-97. Sur ce manifeste, *cfr.* Isabelle Krzyzkowski, « Le 'Futurisme mondial', ou pourquoi l'on est consacré futuriste (éventuellement sans le savoir) », in *Le Futurisme et les avant-gardes littéraires et artistiques au début du XX^e siècle* (dir. Karine Cardini et Silvia Contarini), Nantes, Crini, 2002, p. 235-247.

3. « Vous tous, futuristes sans le savoir, ou futuristes déclarés, unissez donc vos efforts aux nôtres », Filippo Tommaso Marinetti, « Futurisme mondial. Conférence à la Sorbonne », *op. cit.*, p. 96.

4. D'après Pierre Rivas, qui donne quelques informations biographiques, il s'agit de Guilherme de Almeida, d'Oswald Andrade et de Paulo Prado. *Cfr.* Pierre Rivas, « Frontières et limites du futurisme au Portugal et au Brésil », *Europe*, n. 551, mars 1975, p. 143.

de société, la mode des cheveux coupés très courts, à la garçonnette, le nouveau modèle de femme émancipée. C'est un thème de grande actualité en Europe, où le roman *La Garçonnette* de Victor Margueritte (1922), un million d'exemplaires lus par 25 % des Français, traduit en 12 langues étrangères, a soulevé un scandale qui a valu à son auteur d'être radié de la Légion d'Honneur⁹. Au Brésil aussi, la mode s'est répandue, si bien que la revue *Feminina*, en décembre 1924, avait proposé à ses lectrices le croquis de douze modèles de cheveux courts, chacun associé à une typologie de femme moderne et émancipée (l'écrivaine, la sportive, la dactylo, l'étudiante, etc.)¹⁰. En ce mois de mai 1926, quand Marinetti débarque à Rio, le film *Cabelos à la garçonnette* est diffusé dans les salles de cinéma, sa sortie étant accompagnée d'une publicité, sous forme de question/sondage : « Ce sont les cheveux longs ou les cheveux courts qui sont les plus beaux ? »¹¹. Par son manifeste, Marinetti prend position, en fustigeant les femmes aux cheveux courts.

Certes, cela ressemble à une stratégie rodée : intervenir de manière polémique dans un débat populaire pour attirer l'attention sur ses conférences qui vont avoir lieu prochainement. Pourtant, son manifeste sera republié à plusieurs reprises, en 1926 et en 1927, dans des revues italiennes, il provoquera la réaction – amusée – d'autres futuristes, et certains passages seront repris en 1937 et même en 1940, dans des manifestes concernant la mode italienne¹². Sans oublier que le futuriste Emilio Settemelli, en 1918, avait déjà

incité la femme à ne pas renoncer à sa sensualité, à ne pas « mettre des lunettes, haïr les hommes, couper ses cheveux, s'habiller mal »¹³. Il convient donc de lire plus attentivement ce manifeste et de le mettre en perspective.

Il s'agit d'un manifeste court, composé de 16 brefs couplets où, en procédant de façon assez schématique par oppositions binaires, Marinetti définit les caractères des cheveux courts (négatifs) et longs (positifs). Les cheveux longs sont associés à la culture méditerranéenne, à la sensualité, à la volupté, au désir, aux étreintes sauvages dans les forêts, ils encouragent la virilité et guident les amants inexpérimentés. On l'a compris : les cheveux longs des femmes plaisent aux hommes. Les cheveux courts sont associés au froid polaire, à la cérébralité, à la mollesse, à l'ennui, à la stupidité, aux femmes enfermées dans des bureaux devant des machines à écrire, aux femmes qui ne savent pas séduire et découragent même tout élan érotique. Un exemple :

Les cheveux longs entraînent l'instinct viril à grimper jusqu'au ciel.

Les cheveux courts le découragent en réduisant son élan à leur dimension.¹⁴

C'est clairement dit : la femme de l'homme futuriste n'est pas une femme émancipée, mais une femme qui veut être séduisante aux yeux de son homme. Le regard, le point de vue sur la question, sont de toute évidence masculins.

Ce n'est pas tout. Le dernier point est suivi par une déclaration conclusive :

Les cheveux courts, mode éphémère, conséquence d'une diminution de l'instinct viril, n'ont rien de futuriste. Ils diminuent alors que le futurisme accroit. Ils égalisent alors que le futurisme accentue les fécondes inégalités. Les cheveux courts sont l'ambiguïté et l'équivoque de sexes indécis et

« Contro i capelli corti », *Il Tevere*, 8-9 octobre, 1926, p. 3. Manifeste peu connu, il vient d'être réédité par Matteo D'Ambrosio en annexe à son article cité ci-dessus, p. 153-155. Toutes nos citations sont tirées de cette édition italienne. C'est nous qui traduisons.

9. V. Anne-Marie Sohn, « Les rôles féminins en France et en Angleterre. Entre la mère et la garçonnette », *Histoire des femmes en Occident, tome V, Le XX^e siècle* (dir. Françoise Thébaud), Paris, Plon, 1992, p. 92-95.

10. La reproduction de la page de la revue *Feminina* illustre l'article de Marina Maluf et Maria Lucia Mott, « Recônditos do mundo feminino », in *Historia da vida privada no Brasil*, vol. 3, *República: da Belle Époque à Era do Rádio* (dir. Nicolau Sevcenko), Companhia das Letras, São Paulo [1998], 2008, p. 370. Je remercie Adriana Florent pour m'avoir donné cet article.

11. Cfr. Matteo D'Ambrosio, « F.T. Marinetti in Brasile (1926) », *op. cit.*, p. 140 et notes 25 et 26, p. 148.

12. Cfr. notamment « Poesia simultanea della moda italiana », un poème-manifeste qui exalte l'esthétique guerrière et la créativité italienne, où l'on peut lire : « Non plus les cheveux courts mode visqueuse des mers nordiques mortifiées par des brouillards asexués pour confondre les sexes et dévier les roues masculines hors du rail qui sait piquer la pâle chasteté du ciel » ; Filippo Tommaso Marinetti, *Il poema non umano dei tecnicismi* (1940) in *Marinetti, Teoria e*

invenzione futurista, *op. cit.*, p. 1189. Notre traduction.

13. Emilio Settemelli, « La donna riveduta e corretta », in *Lo specchio dell'ora*, I, 1, 30 mai 1918. Notre traduction.

14. Filippo Tommaso Marinetti, « Contro i capelli corti », *op. cit.*, p. 154.

pessimistes alors que le futurisme irradie sur le monde les longs cheveux de son électricité précise, lumineuse, fécondante et novatrice¹⁵.

Marinetti expose là une véritable conception des rôles sexuels et il prend une position claire sur la question de la femme : il s'insurge contre les cheveux courts féminins parce qu'ils brouillent la distinction entre féminin et masculin et qu'ils diminuent la virilité de l'homme pour augmenter la virilité de la femme. À l'égalité des sexes Marinetti oppose une « inégalité féconde », une fécondité et une inégalité qui renvoient la femme et l'homme à des rôles figés : la femme à son rôle consubstantiel de femelle, vouée à la maternité et épouse soumise, et l'homme à sa virilité reproductrice. C'est une vision on ne peut plus conservatrice, tout à fait conforme à l'idéologie fasciste qui exalte la femme-mère et l'épouse au foyer et qui développe déjà une politique nataliste¹⁶.

Un pas en arrière

Est-ce qu'il en a toujours été ainsi au sein du futurisme ? La réponse est non, mais l'affaire est complexe. C'est d'ailleurs pourquoi ce manifeste est emblématique.

Revenons aux origines du futurisme. Entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, les débats sur la question féminine sont nombreux et passionnés dans les milieux artistique, intellectuel et politique, en Italie et ailleurs. La culture européenne est encore imprégnée de misogynie, certains philosophes se plaisent par exemple à décrire la femme comme un être inculte, à l'esprit faible, voire dépourvu d'âme. En même temps, les modèles de femme conventionnelle commencent à être contestés par les mouvements féministes qui revendiquent parfois bruyamment le suffrage et autres droits.

15. *Ibid.*, p. 155.

16. L'assimilation complète entre le futurisme et le fascisme en ce qui concerne la place de la femme dans l'art et dans la vie sera explicitée au début des années Quarante dans l'ouvrage de Maria Goretti, *La donna e il futurismo*, Verona, La Scaligera, 1941. En exergue, Goretti pose deux phrases, l'une de Mussolini, « La guerre est à l'homme ce que la maternité est à la femme », l'autre de Benedetta Marinetti, « La femme italienne est mère ».

Le futurisme qui ambitionne à investir tous les champs de la vie ne peut pas faire l'impasse sur ce débat de société qui enflamme les esprits à l'époque où il voit le jour. Ainsi, tout au long de la première phase du mouvement, de 1909 jusqu'à la grande guerre, les futuristes s'expriment sur de nombreux aspects de la question féminine, touchant à la sphère intime (amour, sexualité, mariage) et à la sphère politique (droits civiques, égalité), en passant par la sphère socio-culturelle (rôle et modèle des femmes).

Le futurisme aborde la question de la femme à sa manière, provocatrice, dès sa fondation : au point 9 du manifeste apparaît la célèbre phrase « Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent, et le mépris de la femme »¹⁷. Ce « mépris », expliquera Marinetti à moult reprises, concerne un type de femme, la femme sentimentale et romantique, et concerne un leitmotiv artistique obsédant, l'amour, dont il veut combattre la tyrannie. Il revient sur ce point dans son deuxième manifeste, *Tuons le clair de lune*, en forme métaphorique et poétique : le rejet du féminin vient de ce que ses caractères (douceur, sensibilité, passivité, sensualité) sont à l'opposée de la radicalité et du bellicisme prônés par le futurisme, qui exalte les prérogatives du masculin : force, courage, héroïsme etc. Il convient de remarquer que dans ce manifeste, le côté négatif, le féminin doux et sensuel, est symbolisé par des nageuses aux chevelures vaporeuses, « lianes affectueuses » qui tentent de retenir les guerriers par des plaisirs illusoires¹⁸ : pour ce même caractère de séduction, les longs cheveux seront magnifiés une quinzaine d'années plus tard dans le manifeste « *Contra os cabelos curtos* ».

Contre la tyrannie de l'amour, donc, les futuristes exaspèrent les valeurs viriles, guerrières et technologiques. Le héros futuriste ne saurait s'accommoder d'une femme traditionnelle, romantique et douce : à homme nouveau, femme nouvelle. C'est ainsi que Valentine de Saint-Point, la première femme futuriste, « chargée de l'action féminine », publie le *Manifeste de la femme futuriste* (1912), puis le *Manifeste futuriste de la Luxure*

17. Filippo Tommaso Marinetti, « Fondation et Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

18. Filippo Tommaso Marinetti, *Tuons le clair de lune* (1909), Paris, Mille et une nuits, 2005, 26-27.

(1913)¹⁹. Elle fait la critique de l'institution familiale et l'éloge de l'amour libre, selon l'orthodoxie futuriste, mais propose aussi un véritable projet d'émancipation féminine : elle refuse le déterminisme biologique, l'essentialisme de genre, en posant la double question de la définition des genres féminin et masculin et de la constitution d'une identité féminine nouvelle. Elle ébauche même une sorte de troisième sexe, une femme artiste possédant des caractères à la fois masculins et féminins.

Le nom de Valentine de Saint-Point figure parmi les artistes auxquels Apollinaire décerne une « rose » dans son célèbre manifeste *L'Antitradition futuriste* (1913). Dans ce texte en forme de paroles en liberté, sous la rubrique « intuition » (sous-entendu intuition du futurisme), on peut lire cette phrase : « féminisme intégral ou différenciation innombrable des sexes », le mot différenciation ayant remplacé le mot « multiplication » rayé dans la version manuscrite²⁰. C'est l'éloge des modes d'être sexué multiples, des mélanges en proportion variés d'attributs masculins et féminins. Cette idée est encore plus explicite dans la pièce *Les Mamelles de Tirésias* où la protagoniste fait une déclaration de féminisme, avant de changer de sexe, changement qu'opère en sens inverse son mari ; finalement tout le monde trouve son compte et la pièce s'achève sur une réplique reprise en chœur : « c'est bien plus drôle quand ça change »²¹.

Marinetti, toujours en 1913, dans son manifeste *Destruction de la syntaxe*, en faisant le point sur les « éléments de notre nouvelle sensibilité futuriste » et sur les phénomènes significatifs de l'époque, liste au point 7 : « semi-égalité de l'homme et de la femme, et un moindre décalage dans leurs droits sociaux »²².

Ce ne sont que quelques exemples qui permettent de constater que dans cette phase d'élaboration des principes fondamentaux du mouvement d'avant-garde, les futuristes sont loin de l'exhortation à l'inégalité et à la distinction entre les sexes lancée dans le manifeste marinettien de 1926.

En 1914-1915, éclate la guerre qui bouscule les habitudes et les valeurs. Plusieurs femmes font leur apparition dans les rangs futuristes, décidées à être de vraies futuristes : elles considèrent le futurisme comme un mouvement révolutionnaire dont l'action investit autant la sphère publique que la sphère privée, et qui par conséquent offre aux femmes une chance de transformation radicale. Ces femmes futuristes, qui néanmoins ne se constituent pas en groupe et ne signent pas de manifeste, partagent l'idée de fond qu'un changement de leur condition actuelle est réalisable : elles ne se résignent pas à croire que la femme restera à jamais telle qu'elle est et qu'elle était ; elles refusent de se reconnaître dans l'image de la femme au foyer, épouse et mère.

Un vaste débat sur la question de la femme est accueilli dans la revue *L'Italia futurista*, où l'on voit s'opposer parfois violemment les hommes et les femmes futuristes. L'une d'elles, Rosa Rosà, affirme avec conviction que les femmes, qui pendant la guerre reprennent avec succès des emplois qu'on croyait réservés aux hommes, sont en train d'acquérir une place essentielle dans le monde du travail, ainsi que la reconnaissance de leur capacité intellectuelle et la parité dans le couple²³. C'est encore Rosa Rosà, et également une autre femme futuriste, Enif Robert, qui décrivent dans des fictions littéraires la métamorphose de la femme du passé en femme du futur²⁴.

La guerre se termine. En 1918-1919, le futurisme qui s'oriente vers l'engagement politique et qui veut attirer les femmes dans son projet de parti futuriste, montre de s'intéresser à la question féminine. Dans le programme du parti futuriste figurent alors le divorce, le droit de vote et la

19. Ces deux manifestes et autres textes de Valentine de Saint Point, sous le titre *Manifeste de la Femme Futuriste*, ont été réédités en 1996 aux éditions Séguier, avec une présentation de Giovanni Lista.

20. Apollinaire, « L'antitradition futuriste », *Lacerba*, I, n. 18, 15 septembre 1918. Pour l'histoire de ce manifeste et la reproduction du manuscrit, cfr. Pasquale A. Jannini, « Storia di un manifesto », in *Apollinaire e l'avanguardia* (catalogue d'exposition), Roma, De Luca, 1980, p. 13-21.

21. Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, Paris, Éditions SIC, 1918. Le texte est désormais téléchargeable sur plusieurs sites, dont : http://www.livres-et-ebooks.fr/ebooks/Les_Mamelles_de_Tirésias-296/

22. Filippo Tommaso Marinetti, *Distruzione della sintassi* (1913), in *Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 67. Notre traduction.

23. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon ouvrage, *La Femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1909-1919)*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris 10, 2006, p. 204-228.

24. Rosa Rosà, *Una donna con tre anime*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918 ; Enif Angelini Robert et Filippo Tommaso Marinetti, *Un ventre di donna, Romanzo chirurgico*, Milano, Facchi, 1919. Ce « roman chirurgical » est composé de textes de Robert, intercalés de quelques lettres de Marinetti.

parité dans le travail. Le futuriste Arturo Blangino prend en compte même la difficulté de concilier la maternité et l'emploi (le pays détruit par la guerre et dépeuplé a besoin de bébés et de bras – y compris les bras des travailleuses), en formulant la proposition d'une prise en charge matérielle et totale des enfants par l'État, dès leur plus jeune âge²⁵.

Retour à l'ordre « sexuel »

L'échec du parti et de l'engagement politique direct marque la fin du débat sur la femme au sein du futurisme. Il y aura des femmes artistes dans les rangs futuristes, mais il n'y aura plus de réflexion sur le rôle des femmes, leur place, leurs prérogatives, leurs droits. Datent d'ailleurs de cette époque d'autres indices de la fin d'une phase de questionnement et de la nouvelle adhésion à une vision conventionnelle des relations de genre. Un seul exemple, le manifeste « Contre le mariage » (1919), où Marinetti invite les femmes à se consacrer à la reproduction de l'espèce et considère l'égalité dans le couple comme impossible parce qu'elle représente une atteinte à la virilité de l'homme.

C'est en ce sens que le manifeste « *Contra os cabelos curtos* » peut être lu comme la confirmation du fait que le futurisme n'ambitionne plus à créer une femme nouvelle et par conséquent un homme nouveau (ou vice-versa). Derrière son aspect superficiel et léger, derrière des thèmes de mode vestimentaire et de mœurs, ce manifeste recèle les signes de la fin de la phase utopique du futurisme, de son renoncement à un changement radical de la vie et du monde et de son adhésion à ces valeurs morales qu'il disait vouloir rejeter. « *Contra os cabelos curtos* » oppose l'hymne à la femme maîtresse, épouse et mère et le rejet de la femme émancipée et moderne. Ce faisant, il marque plus qu'un changement intervenu dans la conception de la femme : il marque le « retour à l'ordre » (l'ordre sexuel et l'ordre politique) opéré par le futurisme à partir des années Vingt.

Les intellectuels et artistes brésiliens ont bien saisi ce revirement. Si dans les années 1910 le terme futuriste « circule volontiers et s'applique à

tout ce qui paraît moderne »²⁶, novateur et anti-passéiste, si jusqu'en 1920 le futurisme reste l'emblème de la rupture avec le passé et avec l'académie, l'avant-garde à laquelle tout artiste attiré par la modernité se confronte, quelques années plus tard le « marinettisme » sera taxé de « passéisme archi-vieux »²⁷ et renvoyé définitivement à ses complaisances avec le fascisme.

Le futurisme n'apporte plus rien de révolutionnaire. Cela est clair.

Il resterait un point à éclaircir. Est-ce que les futuristes sont les seuls à aimer les cheveux longs des femmes et ce qu'ils représentent ? Car ce manifeste, paraît-il, ne soulève pas de réactions auprès des artistes et intellectuels brésiliens. Les cheveux longs de la femme sont l'emblème de la fin de l'utopie de l'avènement d'une nouvelle sensibilité humaine, comme nous l'avons mis en évidence, mais ils sont aussi l'affirmation des inégalités homme / femme et l'expression de l'acceptation d'un monde d'ordre naturel, où chacun des deux sexes conserve son rôle et ses prérogatives. Cela aurait pu susciter des objections.

26. Pierre Rivas, « Frontières et limites du futurisme au Portugal et au Brésil », *op. cit.*, p. 135.

27. Menotti del Picchia, à l'occasion de la visite de Marinetti au Brésil, aurait écrit dans le *Correio Paulista* « Que vient-il faire Marinetti chez nous ? Nous, les barbares du nouveau monde, nous sommes les authentiques détenteurs de l'esprit nouveau. Nous n'avons pas besoin de Marinetti [...] Le marinettisme est déjà passéisme archi-vieux ». Ce texte est repris dans un communiqué de l'agence de presse *Italia oggi* conservé par Marinetti dans ses archives ; il a été réédité par Matteo D'Ambrosio, « F.T. Marinetti in Brasile (1926) », *op. cit.*, p. 139 (notre traduction).

25. Le manifeste d'Arturo Blangino, sans titre, est transcrit par Marinetti dans « *Orgoglio italiano rivoluzionario e libero amore* », *Democrazia futurista* (1919), in *Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, *op. cit.*, p. 374-379.

Entre la machine et la paresse : le paradoxe de Macunaíma

Eliane ROBERT MORAES
Universidade de São Paulo
FFLCH

« Je ne suis pas futuriste » – les mots de Mario de Andrade, tirés du « Préface Interessantíssimo » de 1922, ne laissent aucun doute quant à son refus d’adhérer au mouvement de Marinetti¹. Formulée dans la chaleur de l’instant, la dénégation semble catégorique, bien que l’écrivain admette, dans les lignes suivantes, avoir des « points de contact » avec le Futurisme. Plus qu’un simple choix, ce refus gagne en signification quand nous nous rappelons que cette préface en vers libre, publiée en introduction au livre *Paulicéia Desvairada*, est considérée aujourd’hui comme l’un des manifestes du Modernisme brésilien.

Il est également révélateur que, très tôt dans le texte, l’auteur affirme : « cette préface, bien qu’intéressante, (est) inutile ». En effet, si nous incluons le refus du mouvement italien dans le double fond de l’inutilité, il est possible de conclure que, à ce moment précis, l’idée futuriste était déjà définitivement écartée par lui. Bien qu’une telle hypothèse paraisse encore vague dans le cas de la « Préface », dont la date coïncide avec la Semaine de l’Art Moderne, elle gagne en pertinence six années plus tard, lorsque Mario de Andrade publie son livre le plus connu.

Macunaíma, d’après Annateresa Fabris, « marque le point de flexion du débat malheureux avec Marinetti »². Il suffit de rappeler, comme le

1. Notre traduction. « Não sou futurista »; Mário de Andrade, « Prefácio Interessantíssimo », *Poesias Completas*, São Paulo, Circulo do Livro, s/d, p. 22.

2. Notre traduction. « denota o ponto de flexão do debate dilacerado com Marinetti »; Annateresa Fabris, *O Futurismo Paulista: hipóteses para o estudo da chegada da Vanguarda ao Brasil*, São Paulo, Perspectiva / Editora da Unicamp, 1994, p. 278.

propose Fabris, l'étonnement du personnage qui découvre la ville, « dans laquelle tout n'était que machine », et l'apprentissage rapide qu'il fait de ce que ces engrenages étranges ne sont pas faits pour plaiser mais bien pour tuer. Découverte qui va le surprendre dans les mêmes proportions qu'elle va le décevoir et l'amener à conclure mélancoliquement, sur la vie en ville : « Ce sont les hommes qui étaient des machines et les machines qui étaient des hommes. »³

S'ébauche ici une vision définitivement pessimiste de la vie urbaine moderne – dont l'image emblématique est offerte, dans ce cas-ci, par São Paulo – alors que le livre critiquera la manipulation politique des masses surabondantes, trompées par les promesses de prospérité que le progrès technique, en réalité, ne réserve qu'à une petite minorité. On peut s'en rendre compte, par exemple, dans l'introduction de la « Lettre pour les Icamiabas », dont le ton dénonciateur contraste avec l'optimisme moderniste du début des années 1920, quand la ville était encore l'objet d'éloges vigoureux et d'espérances fécondes.

On peut lire dans cette lettre, adressée « à nos bien-aimées sujettes, mesdames les Amazones » et destinée à leur apprendre la « désagréable nouvelle » du héros quant à son arrivée dans la capitale pauliste :

En ces parages de haute civilisation, les guerriers s'appellent policiers, cognes, gardes civils, boxeurs, loyalistes, trublions, etc. (...) Ce qui doit davantage vous intéresser, sans conteste, est d'apprendre que les guerriers du cru ne recherchent point de martiales dames pour l'union épithalamique, mais qu'ils préfèrent de dociles créatures facilement trocables contre de minces et volantes feuilles de papier que le vulgaire appelle argent et qui est le *curriculum vitae* de la Civilisation à laquelle aujourd'hui nous nous faisons un point d'honneur d'appartenir. (...) Les Paulistes sont une gent audacieuse et intrépide qui goûte fort les âpretés de la guerre. Ils passent leur vie en combats singuliers et collectifs, tous armés de pied en cap ; aussi

3. Traduction de Jacques Thiériot. « Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens » ; Mário de Andrade, *Macunaíma - O herói sem nenhum caráter*, Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima, ALLCA XX, 1996, Coleção Archivos, 6, p. 70. Les traductions de Jacques Thiériot proviennent de l'édition française, *Macunaíma - Le héros sans aucun caractère*, Paris, Stock, 1996.

les désordres chez eux sont-ils particulièrement nombreux, au cours desquels il n'est pas rare de voir tomber dans l'arène de la lutte des centaines de milliers de héros...⁴

Cette critique radicale de la civilisation de la machine, en tout opposée à l'inconscient « primitif » du pays exploré par le romancier, met en évidence sa distance avec le Futurisme. La conscience de la différence brésilienne, de sa particularité, comme elle émergera dans les premiers temps du mouvement, prendra résolument du relief avec le livre de 1928, année qui marque également le lancement du *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade. Mais le tournant, comme le fait noter Fabris, se fera avec *Macunaíma* et non avec l'Anthropophagie, car cette dernière défend encore l'idée d'une conciliation entre la nature et la civilisation, d'un pacte entre l'oisiveté créatrice et la société de mécanisation. Or, c'est précisément ce point de rencontre entre le Brésil et le monde dit civilisé que Mario de Andrade refuserait, quand il postule « la nécessité d'un chemin propre pour le pays, même si cela doit signifier le refus du processus de production dominant, auquel la nation tentait de s'aligner pour obtenir un statut de modernité »⁵.

Une conclusion similaire est proposée par José Paulo Paes, qui voit dans la rhapsodie de Mario de Andrade un antidote au climat d'optimisme utopique du manifeste d'Oswald. Pour le critique, le trait mélancolique du roman contraste avec la fantaisie anthropophage d'une Révolution Caraïba, promue par le sauvagement tropical qui, du progrès européen, ne profiterait « que

4. Traduction de Jacques Thiériot. « Por estas paragens mui civis, os guerreiros chamam-se polícias, grilos, guardas-cívicas, boxistas, legalistas, mazorqueiros, etc (...) O que vos interessará mais, por sem dúvida, é saberdes que os guerreiros de cá não buscam mavórticas damas para o enlace epitalâmico; mas antes as preferem dóceis e facilmente trocáveis por pequeninas e voláteis folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro - o "curriculum vitae" da Civilização, a que hoje fazemos honra em pertencermos. (...) São os paulistas gente ardida e avalentada e muito afeita às agruras da guerra. Vivem em combates singulares e coletivos, todos armados da cabeça aos pés; assim assaz numerosos são os distúrbios por cá, em que, não raro, tombam na arena da luta, centenas de milhares de heróis. » ; Mário de Andrade, « Carta pra's Icamiabas », *Macunaíma - O herói sem nenhum caráter*, op. cit., p. 73, 74 e 81.

5. Notre traduction. « a necessidade de um caminho próprio para o país, nem que isso significasse contradizer o processo de produção dominante, ao qual a nação tentava se encartar para adquirir foros de modernidade » ; Annateresa Fabris, *O Futurismo Paulista: hipóteses para o estudo da chegada da Vanguarda ao Brasil*, op. cit., p. 280.

de la machinerie », laissant de côté « les idées et les autres paralysies ». De ceci, Paes conclut que *Macunaíma* représente « l'építaphe du rêve anthropophage, son autocritique anticipée », puisqu'elle répond à l'utopie solaire du « barbare technicisé » à l'aide d'un « héros sans aucun caractère » désenchanté⁶.

« Ah, quelle flemme ! » – le refrain de *Macunaíma*, dès la première page du roman, donne la dimension de cette différence, en même temps qu'il suggère une autre voie pour concevoir la modernité périphérique. Celle-ci, mise en regard d'une nouvelle lecture des traditions populaires et par l'engagement dans un débat politique de caractère national, défendrait une « oisiveté créatrice » contre le joug de la machine. À l'homme futuriste, intégré dans la civilisation industrielle, l'auteur de *Paulicéia Desvairada* oppose son anti-héros, dont l'indolence traduit une « manière de réagir à une organisation de la vie qui ne l'atteint pas et ne lui sert à rien »⁷. Tout comme Mario de Andrade, *Macunaíma* pourrait dire, catégoriquement : « Je ne suis pas futuriste. »

Toutefois, la relation du personnage à la machine semble bien plus complexe que cela, allant au-delà du net refus de son créateur. Pour la comprendre, il faut dépasser la simple opposition entre la paresse et la productivité de la machine, une fois que l'indolence du « héros d'chez nous »⁸ peut être considérée comme une forme de productivité. L'ambition des pages suivantes sera de découvrir une nouvelle voie interprétative de ce thème.

*

« Ah, quelle flemme ! » – la phrase fait ressortir les premiers mots de *Macunaíma* qui, une fois né au fin fond de la forêt et au milieu du silence de la nuit, « passa plus de six ans sans parler ». Le narrateur rappelle dans

6. Notre traduction. « o epitáfio do sonho antropófago, a sua autocrítica antecipada »; José Paulo Paes, "Cinco livros do Modernismo brasileiro", *A Aventura Literária*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 83-89.

7. Notre traduction. « modo de reagir a uma organização de vida que não o atinge e não lhe serve »; Telê Porto Ancona Lopez, *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*, São Paulo, Duas Cidades, 1972, p. 199.

8. Notre traduction. « herói de nossa gente », expression bien particulière reprise plusieurs fois dans le livre pour désigner *Macunaíma*.

le même paragraphe que, si on le poussait à parler, le héros se contentait de répéter le même refrain « et ne disait rien de plus ». Les lignes suivantes ne font que répéter le thème de l'indolence, nous révélant un héros qui « restait dans un coin du carbet⁹, perché sur l'estrade en bois de palmier pachiouba, à observer le travail des autres », parfois s'abandonnant au loisir – certes, minimal – de « couper la tête d'une fourmi Atta ». Le plus souvent, constate l'auteur, il « vivait couché ».

Sur cette dernière activité, si l'on peut la nommer ainsi, Mario Chamie fait une intéressante digression pour tenter de découvrir le sens de la flegme de *Macunaíma*. Le critique rappelle que l'expression brésilienne « vivre couché » acquiert un sens particulier et polysémique dans le contexte du livre, sachant que le verbe « vivre », dans ce cas, ne signifie pas *avoir* une vie, mais *être* dans un état de vie. Si ceci implique une plus grande passivité, cela suppose également « être dans un état de vie en refus de la vie commune, de la vie vécue par les autres », ceux que le héros surveille, comme nous le savons, mais sans jamais collaborer. Bien que le gérondif « vivendo », en langage quotidien, pourrait offrir une meilleure option pour traduire un tel état, l'écrivain a préféré l'inflexion de l'imparfait « vivia », avec l'intention évidente d'exposer définitivement le comportement de son personnage¹⁰.

Ainsi conçue, l'attitude inopérante et inactive du héros peut être associée à un simple passe-temps, une fois que l'état léthargique ne se trouve plus être la suite d'un effort ou d'une fatigue, mais dès l'origine un attribut de sa nature. Il s'agit d'une inclination première qui le mène à s'abandonner à « un flux de disponibilité, dans lequel son geste n'a d'autre objectif que celui de tromper le cours des minutes et des heures. Dans la course de ce flux, son geste durerait des jours, des mois, des années, l'enfance entière, dans une symbolisation extrême de son existence »¹¹. Telle

9. Type d'abri en bois typique des cultures amérindiennes.

10. Notre traduction. « estar num estado de vida em recusa à vida comum, à vida vivida pelos outros »; Mário Chamie, *Intertexto: a escrita rapsódica - Ensaio de leitura produtora*, São Paulo, Edição Práxis, s/d, p. 110.

11. Notre traduction. « um fluir da disponibilidade, em que o seu gesto não tem outro objetivo que o de iludir o transcurso dos minutos e das horas. Na entrega desse fluir, o seu gesto duraria dias, meses, anos, a infância inteira, numa simbolização extrema de sua existência. »; *Id.*, *Ibid.*, p. 179.

est donc la nature de notre héros qui reste « perché sur l'estrade de bois de palmier pachiouba, à surveiller le travail des autres ».

C'est sans surprise, dès lors, que le thème de l'oisiveté, présent depuis l'introduction du personnage au lecteur, revient comme un invariant tout le long du récit. Comme l'observe encore Chamie, dans son étude minutieuse du texte à la lumière des théories de Propp, avec le sexe et l'argent, la paresse, la flemme, est l'une des trois grandes constantes dans le système général des valeurs que le livre mobilise et nourrit. En effet, le refrain insistant de *Macunaíma* se retrouve dans presque tous les chapitres, sous le coup des justifications les plus diverses : un jour, il est « mort de somnolence », un autre, il a fumé « de la fève de paricá pour faire de beaux rêves », un troisième, il se trouvait dans un état « d'abandon complet ».

Malgré ce leitmotiv, il faut préciser que ce n'est pas le « héros d'chez nous » qui a inventé la paresse nationale. D'autres l'ont fait avant lui, et nombre de ceux-ci ont été lus et annotés par Mario de Andrade. Le cas le plus évident est celui du *Retrato do Brasil*¹², publié en 1928 par Paulo Prado – à qui *Macunaíma* est dédié –, dont l'argument central tourne autour de la « profonde fatigue » que nos Indiens ont laissé en héritage aux Brésiliens¹³. On pourrait encore comptabiliser bien d'affinités avec d'autres œuvres, plus ou moins explicites, car, comme on le sait, l'auteur s'est réclamé d'une énorme quantité de sources pour créer son héros. Nous nous contenterons ici d'en évoquer brièvement deux.

*

Bien avant *Macunaíma*, la « flegme » a été célébrée en prose et en vers par des écrivains brésiliens expressifs à partir du XIX^e siècle. À l'exemple de ce qui est arrivé dans la littérature européenne, nos romantiques ont

été généreux dans l'exaltation de l'oisiveté, se faisant la caisse de résonance d'un conflit qui, à l'origine, avait deux cibles : d'une part, les artistes classiques, défenseurs de l'exploitation rationnelle du temps ; de l'autre, la bourgeoisie des premiers temps du capitalisme qui s'efforçait de consolider une éthique du travail fondée sur la productivité. Dans le cas du Brésil, cependant, l'exaltation des bienfaits de l'indolence allait prendre un ton différent, substituant le conflit originel par une voix affirmative, déjà convertie par la constitution du caractère national.

Si, chez un poète comme Alvares de Azevedo, l'exaltation de la paresse se pose encore en héritière directe de la tradition européenne – comme on l'observe dans les vers de « Spleen e Charutos » ou dans « O Poema do Frade »¹⁴ –, chez d'autres romantiques, l'envie d'acclimater le modèle au Brésil se manifeste très clairement. C'est le cas de Bernardo Guimarães, qui exploite le thème dans ses poèmes, cherchant à réaliser un portrait positif de l'homme des tropiques. Dans celui-ci, comme le note Vagner Camilo, l'adorateur de l'oisiveté ne se restreint pas à un cliché : « le romantisme semble avoir favorisé la représentation littéraire de quelque chose qui, d'après le poète, était un attribut propre aux habitants des terres brésiliennes »¹⁵.

Ceci se retrouve pareillement dans un essai inachevé où l'écrivain cherche à établir des relations entre la poésie et la constitution de la nationalité. Pour ce faire, Bernardo Guimarães a recours aux arguments déterministes en vogue à cette époque, défendant l'influence de la nature tropicale sur l'indolence de notre peuple : favorisé par le climat et par la fertilité de la terre, le milieu naturel du pays dispenserait ses habitants des travaux nécessaires à leur subsistance, leur laissant « assez de loisir pour qu'ils puissent s'abandonner aux délices de la contemplation et aux délires de l'imagination ». De là tire-t-on la « direction toute poétique » de l'esprit national qui doterait le Brésilien « d'une imagination fougueuse et brillante et d'une

12. Notre traduction. « profunda fadiga » ; Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

13. Pour un rapprochement entre les deux œuvres, *Macunaíma* et *Retrato do Brasil*, je me raporte, entre autres, à José Paulo Paes, « Cinco livros do Modernismo brasileiro », *op. cit.* ; M. Cavalcanti Proença, *Roteiro de Macunaíma*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969 ; et Wilson Martins, « 1928 : Retrato do Brasil, Macunaíma, Martim Cererê », *O Modernismo* (1916-1945), São Paulo, Cultrix, 1967.

14. « Spleen et cigares » et « Le Poème du Moine », où Alvares de Azevedo compose une véritable ode à la paresse.

15. Notre traduction. « o romantismo parece ter favorecido a representação literária de algo que, ao ver do poeta, era um atributo próprio aos habitantes das terras brasileiras » ; Vagner Camilo, *Risos entre pares - Poesia e humor românticos*, São Paulo, Edusp/Fapesp, 1997, p. 110. Les considérations qui suivent, concernant l'œuvre de Bernardo Guimarães, ont pour base cet important essai.

sensibilité profonde et concentrée qui, le revêtant d'une certaine indolence extérieure, le rapproche du caractère oriental »¹⁶.

Les plaintes concernant l'indolence du Brésilien, si communes à l'époque, se transforment ici en louanges enthousiastes, marquant une distance avec d'autres œuvres de notre littérature qui évoquent la question avec une vision plus critique, comme c'est le cas de *O cortiço*¹⁷, qu'Aluisio Azevedo publie en 1890¹⁸. À contre-courant des ambiguïtés mises en évidence par l'écrivain naturaliste, la verve romantique de Bernardo Guimarães nous assène une apologie de l'oisiveté créatrice propre aux tropiques, comme on la retrouve dans le long « Hino à Preguiça », publié dans *Folhas de Outono*, en 1883. On lit entre autres vers :

Nasceste outrora em plaga americana
À luz de ardente sesta,
Junto de um manso arroio, que corria
À sombra da floresta.
Gentil cabocla de fagueiro rosto,
De índole indolente,
Sem dor te concebeu entre as delícias
De um sonho inconsciente.¹⁹

16. Notre traduction. « ócio bastante para entregar-se às delicias da contemplação e aos delírios do fantasiar »; Bernardo Guimarães, "Sobre a Poesia Brasileira", cité par Vagner Camilo, *op. cit.* p. 111.

17. Ce terme, qui désigne aussi un type de ruche, pourrait se traduire, au prix d'un anachronisme, par La cité entendue comme un ensemble d'habitations destinées à des couches sociales défavorisées et où un certain nombre de commodités sont partagées; c'est un peu l'ancêtre de la favela, ou du bidonville.

18. Pour une interprétation de l'indolence dans le roman *O Cortiço* d'Aluisio Azevedo, je me reporte à l'étude de Leonardo Mendes, *O Retrato do Imperador - Negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 200, p. 51-63.

19. Bernardo Guimarães, « Hymne à la paresse » et *Feuilles d'automne*, cité par Vagner Camilo, *op. cit.*, p. 112. "Tu naquis jadis dans une région américaine / À la lumière de la sieste ardente / Près d'un doux ruisseau, qui courait / À l'ombre de la forêt. / Gentille Indienne cuivrée au visage caressant / D'indolente indolence / T'a conçu sans douleur entre les délices. / D'un rêve inconscient." Notre traduction.

On s'aperçoit que la naturalisation de la paresse, telle que proposée par l'auteur de *Escrava Isaura*, implique déjà cette interprétation plus valorisante qui réapparaîtra dans les écrits de Mario de Andrade et d'autres modernistes. On réalise également que, associée à la « gentille Indienne au visage caressant », elle se présente ici pleinement avec l'attribut et le poncif de la sensualité nationale qui, dans *Macunaíma*, sera repris et actualisé en une nouvelle interprétation.

*

Si l'héritage laissé par des poètes comme Bernardo Guimarães fournit un matériel assez riche pour comprendre l'indolence *macunaímienn*e, mettant surtout en évidence le caractère national de l'oisiveté, on ne peut oublier encore que, au-delà du romantisme brésilien, le texte de Mario de Andrade offrait d'autres dialogues intéressants sur le même thème. Moins évidentes, mais tout aussi intenses, peut-être, trouvera-t-on les connexions du livre avec une grande production éditoriale européenne à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, consacrée à l'éloge du *farniente*.

Encore que nous manquions de place dans cet article pour traiter d'une vieille conjecture, nous pouvons cependant évoquer quelques affinités entre le récit brésilien et ses congénères étrangers, notamment parce que la plus grande partie d'entre eux s'inscrivent en plein dans la vogue moderniste, mais sans autre lien avec le futurisme. C'est par exemple le cas de *La paresse comme vérité effective de l'homme*, de 1921, traité rigoureux dans lequel le peintre russe Kasimir Malevitch tente de déconstruire le lieu commun qui veut que « la paresse est la mère de tous les vices »; ou, pour ne citer qu'un autre exemple, *l'Apologie de la paresse*, de 1922, un long poème dadaïste très amusant dans lequel le belge Clément Pansaers explore « le luxe imprévu de la fainéantise ». Malgré des options formelles bien différentes, les deux textes partagent un principe commun que peut éclairer la lecture de *Macunaíma*.

Pour ce qui nous intéresse ici, même en courant le risque de simplifier la complexité de ces écrits, il faut y souligner l'évocation de l'oisiveté considérée comme un état originel de l'humanité qui, une fois

perdu avec la civilisation, n'est préservé que dans les catégories les plus marginales – au sens propre du terme – du tissu social. Conception qui, il faut le préciser, associe en définitive la paresse à la liberté. Pour la même raison, ces textes prolongent, chacun à sa manière, des réflexions expressives de la fin du XIX^e siècle, parmi lesquelles se détachent le très remarquable livre de Paul Lafargue : *Le Droit à la paresse*, de 1883, où il confère un statut politique à l'oisiveté²⁰. Il s'agit d'une pensée qui répond à un monde réglé sur la production et la productivité par l'apologie de « ce qui ne se pèse pas, ce qui refuse d'être quantifié, ce qui mène, ou semble mener, à rien »²¹.

Cela s'éloigne des espérances que le Futurisme plaçait dans la civilisation industrielle, aussi bien que de l'utopie anthropophagique entre la paresse et la machine. Pour cette raison, le refus de l'auteur de *Macunaíma* d'adhérer à ces mouvements ne signifie pas, comme le supposent parfois certains, un rejet tout court du modernisme européen. Au contraire, il est important de mettre en lumière la syntonie de Mario de Andrade avec une autre tradition avant-gardiste qui, à contre-courant des Futuristes, ira valoriser la paresse comme « symbole de tout ce qui ne se prête pas à être vendu ou marchandé », le plus souvent s'opposant aux « misérables servants de machines », pour reprendre les termes de Lafargue, la liberté du « Primitif ». Ou la liberté de l'artiste, qui nous fait revenir au thème de l'oisiveté créatrice, si bien définie dans le passage qui suit :

L'art est né peut-être d'un bâillement sublime, tout comme le sentiment du beau doit avoir surgi d'une contemplation oisive de la nature. Le beau et l'art sont la descendance qui perpétue et exalte l'oisiveté ; et les philosophes grecs eux-mêmes, dans leurs paresseuses illuminées, écrasant du poids de leurs sandales le sable brillant de leurs jardins, aimaient à se reposer les yeux sur

20. Il faut encore citer, parmi d'autres, deux textes importants de la même époque : *Pensées Paresseuses d'un Paresseux* (1886), de Jerome K. Jerome, et *Une Apologie des Oisifs* (1877), de Robert Louis Stevenson.

21. Patrick McGuinness, "Enjeux politiques de la paresse", *Magazine Littéraire*, no. 433, Paris, Magazine Expansion, Juillet-Août 2004, p. 42.

les marbres purs, sur le vert polychrome des prairies et des vergers, dans la palpitation des saines carnations²².

Paroles exemplaires, qui conviendraient parfaitement aux écrits de Lafargue, Malevitch ou Pansaers, mais qui ont été écrits par Mario de Andrade, dans un texte de 1918, dont le titre, « Divine paresse », n'est pas moins remarquable. Largement en écho avec les modernistes européens qui exaltent l'oisiveté comme source de liberté, le Brésilien conclut sa réflexion par une clameur éloquente : « Il nous faut continuer, pour que l'idéalisme fleurisse et que les illusions prolifèrent, afin de châtier les uns qui s'avilissent dans le *far niente* bourgeois et vicieux et à encourager les autres qui comprennent et enflamment les arts, en bonne entente avec la divine paresse ! »²³

*

Il serait cependant exagéré d'attribuer le même caractère « divin » à la paresse de notre héros, de même qu'il serait risqué de qualifier son oisiveté de « créatrice ». L'indolence du personnage, comme on l'a déjà suggéré, représente une instance première qui revient indéfiniment au cours de son existence et, par conséquent, tout au long du récit, sans autre objectif que sa propre reproduction. Ainsi, si le livre produit une brûlante critique de la notion de progrès, opposant l'incessant mouvement des machinismes modernes à l'inactivité de son protagoniste, il ne cesse d'exposer une forme paradoxale de productivité. À la rigueur, *Macunaíma* peut être vu comme une véritable « machine à paresse ».

22. Notre traduction. « A arte nasceu porventura dum bocejo sublime, assim como o sentimento do belo deve ter surgido duma contemplação ociosa da natureza. O belo e arte são a descendência que perpetua e enaltece o ócio ; e os próprios filósofos helênicos, nas suas preguiças iluminadas, esmagando ao peso das sandálias a areia especular dos seus jardins, gostavam de repousar os olhos nos mármore intemperados, no verde policrômico das relvas e vergéis, na palpitação das carnações sadias. » ; Mario de Andrade, "Divina Preguiça", Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez, Yone Soares de Lima (orgs.), *Brasil, 1^o. Tempo Modernista*, São Paulo, IEB-USP, 1972, p. 181. Notons que, lorsque c'est Macunaíma qui parle, on a tendance à traduire « Ai, que preguiça » par « Ah, quelle flemme » ou, comme Jacques Thiériot, par « J'ai la flemme », qui traduisent son franc-parler, par opposition à des cas comme celui qui précède, où le niveau de langage est plus soutenu.

23. Notre traduction. « Forçoso é continuar, para que o idealismo floresça e as ilusões fecundem, a castigar os que se aviltam no *far niente* burguês e vicioso e a exaltar os que compreenderam e sublinharam as artes, no convívio da divina preguiça ! » ; *Id. Ibid.*, p. 183.

Bien entendu, une paresse de cette taille, qui ne cesse jamais et n'a aucune cause apparente, place le « héros sans aucun caractère » dans le domaine de l'excès. Ce n'est pas par hasard si Macunaíma a déjà été associé plusieurs fois aux personnages de Gargantua et Pantagruel de Rabelais, avec lesquels il partage en effet plusieurs attributs, ceux-ci étant tous marqués par leur caractère excessif. Disons que la productivité de l'oisiveté macunaímienne peut être formulée dans les termes suivants : la paresse gère toujours plus de paresse et ainsi de suite indéfiniment, ce qui garantit la permanence de son système. Ce que nous observons ici, c'est une figure paradoxale : l'inactivité comme ressort producteur d'excès.

Il vaut encore la peine de citer une particularité du petit refrain du personnage principal qui vient nourrir l'hypothèse, le rapportant au domaine spécifique de la langue au Brésil. Maria Augusta Fonseca suggère que le refrain « Ai, que preguiça ! » (Ah ! Quelle flemme) pourrait avoir été inspiré par certaines lettres du père Anchieta qui, adressées à la cour du Portugal, faisaient rapport sur le pays. Dans l'une d'elles, lue et annotée par Mario de Andrade, Anchieta mentionne un animal « que les Indiens appellent Aig et nous Preguiça [Paresseux] à cause de son extrême lenteur, véritablement molle ». La chercheuse attire notre attention sur la combinaison sonore « Aig Preguiça ». Elle observe encore que l'auteur, « chercheur et amateur de zoophonie, aura compris les possibilités d'exploitation de plus d'un amalgame entre le tupi et le portugais ne peuvent avoir échappé. Ceci ouvre une possibilité d'interprétation selon laquelle le refrain ne se résumerait pas, finalement, à une interjection personnelle, mais prétend représenter, dans le métissage linguistique et la sonorité musicale, un nouveau trait de nationalité »²⁴.

La léthargie du héros renvoie donc, non seulement aux différentes classes linguistiques impliquées dans le discours brésilien, mais également à une ancestralité animale dont la particularité est décrite par Anchieta dans des termes qui évoquent l'excès. L'idée d'« excessive lenteur, véritablement

molle » de l'animal paresseux – proposée par le chroniqueur sous cette formule, elle-même démesurée –, fournit au créateur de Macunaíma un formidable étendard de la *brésilianité* qui, étant linguistique et imaginaire en même temps, vient confirmer la vocation du personnage pour l'excès.

Ni vraiment divine, ni vraiment créatrice, l'oisiveté du « héros d'chez nous » est surtout démesurée. Lancé sur les pentes de l'excès, il ressemble à un engrenage qui ne produit ni ne crée rien, mais qui fonctionne en régime intégral et intensif. Précisément pour cette raison, parce qu'il se soumet sans cesse à la dynamique improductive de l'indolence, la figure de Macunaíma finit par dévoiler la nature même de machine, une fois qu'il oppose aux idéaux imposés par la société industrielle son fonctionnement inutile et privé de sens.

« Machine à flemme », qui fonctionne bien plus comme appareil symbolique que mécanique, le héros moderniste représente plus que n'importe quel autre le paradoxe vécu par le pays, confronté aux signes les plus forts de la modernité. Avec son intransigeante inactivité, il pose une question brûlante sur le devenir de cette même modernité, se faisant l'écho des voix les plus radicales de la pensée avant-gardiste européenne qui mettent la productivité de la machine à l'épreuve de l'improductivité humaine. Ainsi, si l'objectif de Mario de Andrade dépasse les idées futuristes, ce n'est que parce que, en se réappropriant une fantaisie du romantisme brésilien sur notre identité, il le fait à la lumière d'un esprit critique très proche de ces avant-gardes.

En pointant la paresse comme élément distinctif du Brésilien, l'auteur chemine à contre-courant de la politique modernisatrice d'« assainissement social » du pays qui lui était contemporaine. Lourde de sens à l'époque, l'idée de « régénération » impliquait la réforme morale et la réhabilitation des mœurs de la société brésilienne dans le sens où l'entendait le projet urbanistique du maire Pereira Passos pour sa ville de Rio de Janeiro au début du XX^e siècle, politique qui promouvait entre autres mesures « d'assainissement » l'expulsion des noirs et des mulâtres du centre de la cité. Rien n'est plus éloigné de ceci que la figure du « héros sans aucun caractère », car son indolence, innée et gratuite, ne répare ni ne régénère rien, ne répondant qu'exclusivement à la nécessité de son propre renouvellement.

Cet impératif est à ce point souverain qu'il survit à l'existence même de Macunaíma – ou, tout au moins, à son passage dans ce monde. Il vaut

24. Notre traduction. « pesquisador e interessado em zoofonia, não devem ter escapado as possibilidades de exploração de mais um amálgama entre o tupi e o português. Isso abre espaço para especular que o refrão não se resume, afinal, a uma interjeição individual, mas pretende retratar, na mestiçagem lingüística e na sonoridade musical, mais um traço da nacionalidade » ; Maria Augusta Fonseca, "A Carta prás Icamíabas", Mário de Andrade, *Macunaíma - O herói sem nenhum caráter*, op. cit., p. 340.

la peine de rappeler la fin du livre, quand le personnage, en situation de « complet abandon » et sans plus « trouver le moindre attrait à cette Terre », réalise un court bilan existentiel pour conclure que sa vie « n'aura été que de se laisser vivre ». Pendant un moment, il hésite entre « aller habiter au ciel ou dans l'île de Marajó », mais « comme il n'avait pas le courage de s'organiser », il préféra la première option. Je laisse, pour finir, le lecteur sur un remarquable paragraphe où Mario de Andrade décrit le retrait du monde, pour mettre en scène sa dernière métamorphose, se transformant en étoile :

Il serait l'éclat chatoyant quoique inutile d'une constellation nouvelle. Après tout qu'importait d'être un éclat inutile, puisqu'à tout le moins il suivrait le sort de tous ces parents, de tous les pères-des-vivants de sa terre, mères pères frères femmes belles-sœurs, bref tous ces gens de connaissance qui vivent désormais de l'éclat inutile des étoiles.²⁵

Macunaíma disparaît, mais sa paresse, inutile et souveraine, continue de briller.

Traduit par Thomas Thierry

25. Traduction de Jacques Thiériot. « la ser o brilho bonito mas inútil porém de mais uma constelação. Não fazia mal que fosse brilho inútil não, pelo menos era o mesmo de todos esses parentes, de todos os pais dos vivos de sua terra, mães, pais manos cunhas cunhadas cunhatãs, todos esses conhecidos que vivem agora do brilho inútil das estrelas. »; Mário de Andrade, *Macunaíma - O herói sem nenhum caráter*, op. cit., p. 165.

Le film *Macunaíma* : l'avant-garde des rapports de genre ?

Alberto DA SILVA

Doctorant à l'Université Paris-Sorbonne/Paris IV (CRIMIC)
Allocataire et chercheur à l'Institut Emilie de Châtelet (Paris)

Historiquement, la semaine d'art moderne de 1922 à São Paulo marqua le commencement du mouvement moderniste brésilien. Cet événement avait pour objectif de remettre en cause les postulats, imposés par une vision eurocentrée, à l'égard de toutes les manifestations artistiques brésiliennes. Sur le moment, les œuvres présentées furent très mal reçues par le public et la critique. Cependant, cet esprit nationaliste à la recherche de l'« identité » culturelle et artistique brésilienne aura une forte incidence sur de nombreux mouvements à la fois politiques et artistiques dans les années suivantes. À l'issue de cet événement, plusieurs artistes, marqués par un sentiment nationaliste, prendront la tête de mouvements politiques à cette époque influents, mais idéologiquement antagoniques : le Parti communiste brésilien et l'Action intégriste brésilienne (AIC). Ces deux mouvements jouèrent des rôles importants dans l'histoire brésilienne, principalement pendant les années 1930 et 1940 : des périodes d'agitations politiques et sociales, avec la Révolution de 1930 et la dictature de Gétúlio Vargas.

Par ailleurs, dans le domaine artistique, le contact avec le *Manifeste Futuriste* influença fortement des artistes comme Anita Mafaldi et Oswaldo de Andrade, d'importantes figures du mouvement moderniste brésilien, aux côtés des peintres Tarcila do Amaral, et Di Cavalcanti, et des poètes et écrivains Manuel Bandeira, Mario de Andrade et Carlos Drummond de Andrade, qui s'inscriront dans cette voie moderniste à travers des œuvres dont l'influence s'exercera sur plusieurs générations d'artistes brésiliens.

Entre les années 1940 et 1960, la société brésilienne suit la transition et les transformations vécues par le monde occidental. Dans ce contexte, la forte influence de la pensée marxiste contraste avec la modernisation poursuivie par certains groupes sociaux qui sont, historiquement et économiquement, enracinés dans une tradition agraire. C'est durant cette période de transition, au début des années 1960, que surgit le Cinéma Novo : influencés par les Centres Populaires de Cultures (CPC)¹, convaincus de la nécessité de réagir contre le pouvoir impérialiste, ces cinéastes cherchent à repenser la société brésilienne à travers un art engagé dont l'un des principaux objectifs consiste à « reproduire sur l'écran la vie, les histoires, les luttes, les aspirations du peuple brésilien »².

Dans ce contexte conflictuel où s'affrontent les intérêts de l'élite brésilienne et les secteurs de gauche, une élite liée au secteur industriel et à l'armée, soutenue par les États-Unis, met en place, dès le début des années 1960, une campagne massive qui conduira en 1964 à un coup d'État, soutenu par la classe moyenne et fondé sur le slogan « Dieu, Patrie et famille »³.

Si, pendant les premières années dictatoriales, les artistes conservèrent encore un espace possible de contestation, le durcissement de la dictature en 1968 avec l'Acte Inconstitutionnel n° 5 (AI-5), à travers lequel des dispositifs juridiques octroyaient les pleins pouvoirs au gouvernement dictatorial, aboutit à l'installation d'une censure de tous moyens de communications du pays. Selon Ismail Xavier, ce contexte social et politique particulier engendra « une riche collection d'allégories nationales », en partie à cause de la censure, mais aussi « grâce à la forte tendance des cinéastes

à élaborer une synthèse, produire une vision condensée et totalisante de l'histoire nationale »⁴ brésilienne.

De surcroît, si l'industrie cinématographique était la cible des critiques du « premier » Cinéma Novo, la réconciliation avec le public devint, par la suite, l'un des objectifs de ces cinéastes : ils se rapprochèrent en effet d'un cinéma grand spectacle, qu'ils avaient tant critiqué auparavant, en réaction au cinéma produit dans les années 1950 par les grands studios comme la Vera Cruz et l'Atlântida. *O Dragão da Maldade contra o santo guerreiro* de Glauber Rocha (1969), *Os Herdeiros* de Cacá Diegues (1969), *Pindorama* de Arnaldo Jabor (1970), *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade (1969) furent quelques exemples de cette tentative de représenter un Brésil du « passé-présent-futur » par le biais d'une esthétique allégorique permettant de communiquer avec le public.

Parmi ces films, *Macunaíma* est le seul à atteindre cet objectif. Ce film fut un grand succès public, tout en maintenant un travail de réflexion sur la situation sociale et politique du pays. Dans ce film, le personnage principal, Macunaíma, naît noir, dans une pauvre hutte, en pleine forêt tropicale. Paresseux, il aime bien jouer avec les filles. Après la mort de sa mère, il émigre avec ses frères ; durant leur parcours, il devient blanc en buvant l'eau d'une fontaine. Macunaíma et ses frères sont surpris en arrivant dans une métropole. Ils font la connaissance de Ci, une jeune femme engagée dans une lutte armée de type guérilla. Macunaíma et Ci commencent à vivre ensemble puis ont un enfant, noir. Peu après, le fils et la mère meurent dans un attentat : une bombe à retardement a été placée dans la poussette du bébé. Macunaíma essaye de récupérer une pierre magique qui appartenait à Ci et qui s'est retrouvée entre les mains d'un Géant. Il parvient à ses fins et tue le Géant durant une grande fête pour laquelle une grande *feijoada* est cuisinée dans une piscine. Macunaíma retourne ensuite vivre à la campagne et finit dévoré

1. Les CPC proviennent de l'engagement politique des acteurs du théâtre Arena, à São Paulo. Fondés en 1961 par Vianna Filho Oduvaldo, ces centres permirent d'articuler la participation des étudiants par le biais de l'UNE, le soutien intellectuel et institutionnel de l'Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) et les idées révolutionnaires du Parti Communiste.

2. Salem Helena, *Nelson Pereira dos Santos: O sonho possível do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987, p. 45.

3. Voir : René Aramand Dreifuss, *1964 : A Conquista do Estado: ação política de classe*, Petrópolis, Vozes, 1981; Solange de Deus Simões, *Deus, pátria e família: as mulheres no golpe de 1964*, Petrópolis, Vozes, 1985.

4. « [...] graças a forte inclinação dos cineastas de forjar uma síntese, de produzir uma visão condensada e totalizadora da história nacional » in Ismail Xavier, « A alegoria histórica », *Teoria contemporânea do cinema / pós-estruturalismo e filosofia analítica*, « Ramos, Fernão Pessoa (org.) », Vol. 1, São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2005, p. 339-379. Voir aussi Fernão Ramos, « Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970) », Fernão Ramos (org.), *História do cinema brasileiro*, São Paulo, Ciculo do Livro S.A., 1987, p. 299-397.

par le reflet de l'image d'une femme dans un ruisseau. Ainsi s'achève ce film adapté du roman homonyme de l'écrivain moderniste Mário de Andrade, publié en 1929, lui-même tiré des annotations d'un anthropologue allemand, Theodor Koch-Grünberg, qui étudiait les Indiens brésiliens.

Dans ce film, Joaquim Pedro propose un regard sur l'histoire du Brésil pour évoquer les questions agitant la période présente : l'identité brésilienne, la société de consommation, l'exploitation capitaliste, les contradictions de la modernité et de la tradition rurale, et la guérilla urbaine en conflit avec la dictature militaire au pouvoir.

Outre toutes ces questions, le corps et le sexe sont omniprésents dans le film de Joaquim Pedro. En 1973, le journaliste Zuenir Ventura, discutant de l'influence de la censure sur la qualité des nouveaux films produits, souligne que l'appellation « érotique » présente dans le cinéma brésilien a surtout pour but d'attirer le public. Bien qu'il ne doute pas de la « qualité indiscutable » du film *Macunaíma*, il le place à côté d'autres grands succès publics, comme *Como era gostoso o meu francês* (1970) de Nelson Pereira dos Santos et *Toda nudez será castigada* (1973) de Arnaldo Jabor - des films qui, d'après lui, auraient l'intention préalable de réveiller des « pulsions érotiques équivoques » dans le seul but d'attirer un plus large public au cinéma. Deux ans plutôt, Zuenir Ventura avait affirmé qu'il existait un « vide culturel » dans la scène artistique brésilienne, dû au rejet des courants critiques des années 1964 à 1968 vers la marginalité, à cause de l'AI-5 et de la censure⁵.

En réalité, après l'affaiblissement du cinéma politique engagé, du fait des contraintes imposées par la dictature, plusieurs alternatives ont été tentées par les cinéastes brésiliens : parmi celles-ci, le cinéma Marginal, qui ouvre la voie à un 'méta-cinéma'; les *pornochanchadas*, un ensemble de films érotiques à grand succès public durant les années 1970; et des films remettant en cause l'autoritarisme dictatorial à travers la critique de la figure paternelle issue du modèle prédominant de la famille brésilienne patriarcale.

Les années 1970 voient ainsi cette remise en cause du modèle de la famille patriarcale, présente dans l'ensemble du monde occidental en pleine transformation politique et sociale, particulièrement exacerbée au Brésil, où ce même modèle était utilisé comme légitimation du pouvoir dictatorial. Si *Macunaíma* renvoie au modernisme influencé davantage par le Futurisme, ce film reflète aussi l'état d'ébullition de la société brésilienne de l'époque : outre l'analyse des questions politiques et sociales soulevées dans ce film, nous proposons de nous intéresser particulièrement à la mise en scène du corps et du plaisir et de questionner, ce faisant, la place des rapports de genre et sexe dans ce film.

1 - Macunaíma dans un modèle matriarcal

Durant le générique de *Macunaíma* apparaît un fond de couleur vert et jaune, qui renvoie aux couleurs du drapeau brésilien. L'image est accompagnée par la musique du *Desfile aos heróis do Brasil*, un hymne patriotique composé par Heitor Villa-Lobos, qui avait activement participé au mouvement moderniste. Une voix *off* lance la narration du film, dont la première scène démarre alors dans une hutte, où la mère de Macunaíma est en train d'accoucher debout - une technique issue de la culture indienne brésilienne. À travers un plan rapproché sur les jambes de la mère, on voit le nouveau-né tomber par terre et crier. Tandis que sa mère s'allonge dans un hamac, ses frères, un noir et un blanc, s'occupent du bébé. Dès le début, Joaquim Pedro donne le ton de sa mise en scène : la mère est jouée par l'acteur Paulo José, qui incarnera dans la suite du film *Macunaíma* devenu blanc ; le nouveau-né est joué par l'acteur Grande Otelo, la grande vedette des *chanchadas*, les films populaires à grand succès des années 1940 et 1950.

Dès le début, le réalisateur propose une mise en scène carnavalesque où le corps du bébé comme celui de la mère (respectivement joués par un acteur de plus de 50 ans et par un homme) renvoie à un aspect comique. Mais en même temps, la mise en scène instaure une distance qui ouvre un espace à la réflexion. Robert Stam analyse cette caractéristique à partir d'une lecture bakhtinienne, en comparant la mise en scène de ces corps grotesques avec ceux que l'on rencontre dans l'œuvre de Rabelais et que

5. Zuenir Ventura, « A Falta de ar », *Visão*, août 1973, *Cultura em Trânsito - Da repressão à abertura*, Gaspari Elio; Heloisa Buarque De Hollanda ; Zuenir Ventura... Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 52-85.

Mikhaïl Bakhtine analyse. Selon ce dernier, l'esthétique grotesque et carnavalesque exprimerait une deuxième vie, en détruisant, au moins sur un plan symbolique, « les hiérarchies oppressives et redistribuant les rôles sociaux »⁶. Le concept de polyphonie⁷ développé également par Bakhtine pourrait facilement s'appliquer au film de Joaquim Pedro : dès la première séquence, le réalisateur allégorise les différentes « voix » composant la société brésilienne (une mère blanche, un fils noir, enfanté dans une hutte indienne). Cette polyphonie se retrouvera lorsque Macunaíma, devenu blanc, rencontre l'indienne Ci en milieu urbain, à São Paulo, puis avec la naissance de leur fils, noir, joué encore une fois par le comédien Grande Otelo.

Outre cette polyphonie constamment présente dans le film, une autre caractéristique s'impose tout au long du film : celle du modèle matriarcal des deux familles dont le film déroule l'histoire. Ce sont les deux mères qui prennent les décisions, dans une performance féminine éloignée du modèle passif de la femme de la famille patriarcale brésilienne. Élaboré durant les années 1930 par le sociologue Gilberto Freyre, le modèle de la famille patriarcale brésilienne, dont l'origine se situe dans l'organisation issue de l'économie de la canne à sucre, est un modèle phallogocentrique, dans lequel le propriétaire terrien nordestin est tout-puissant : à ses côtés, sa femme et ses enfants ; autour de lui, les esclaves et les employés. Il détient pouvoir de vie et de mort sur le corps de tous et de toutes, dans un ensemble de relations complexes. Plusieurs études postérieures démontrent que ce modèle ne peut pas être appliqué à toutes les couches de la société brésilienne et à toutes les régions d'un 'pays-continent' où une grande variété de relations économiques et sociales et de modèles familiaux se sont établis et dévelop-

pés au fil du temps. Cependant, le cadre d'analyse de Gilberto Freyre s'est durablement imposé, à tel point qu'il représente une référence incontournable pour comprendre les complexes relations entre l'« archaïsme » et la « modernité » dans l'histoire économique, politique et sociale du pays⁸.

Si l'allégorie du grotesque s'inscrit à travers le travestissement de la mère de Macunaíma, jouée par un homme, Ci est, quant à elle, incarnée par la belle actrice Dina Sfat. Lorsque Joaquim Pedro transforme le personnage de l'indienne en guerrière, non seulement il met en lumière la lutte armée urbaine de l'époque contre la dictature, mais il construit également une représentation d'une femme active et indépendante. Il s'inscrit ainsi contre l'air du temps d'un cinéma où les femmes et leurs corps étaient presque toujours au centre du regard⁹. Lors de sa première apparition dans le film, dans une séquence d'action et mouvement, Ci poursuit un groupe d'hommes circulant dans un fourgon. Accompagnée par une chanson du très populaire Roberto Carlos, cette scène montre Macunaíma et ses frères, à peine arrivés en ville, et surpris par la rapidité et l'agilité de la jeune femme. Après un premier corps à corps avec Macunaíma, Ci est frappée par l'un des frères de ce dernier et s'évanouit. Puis elle se réveille à côté du héros, et c'est elle qui se jette sur lui pour faire l'amour. Dès sa première apparition et

8. Le sociologue Gilberto Freyre a écrit trois livres qui ont marqué l'évolution des études sociologiques au Brésil : *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*, Rio de Janeiro, Maia & Schmidt, 1933 ; *Sombrados e mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1936 ; *Ordem e progresso: processo de desintegração das sociedades patriarcal e semipatriarcal no Brasil sob o regime de trabalho livre, aspectos de um quase meio século de transição do trabalho escravo para o trabalho livre e da monarquia para a república*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1959. 2v. Pour un débat critique du concept de la famille patriarcale brésilienne, voir Corrêa Mariza, « Repensando a família patriarcal brasileira: notas para o estudo das formas de organização familiar no Brasil », Mariza Corrêa (Org.), *Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil*, 2. Ed, Campinas, Editora da Unicamp, 1993 ; Angela Mendes De Almeida, « Notas sobre a família no Brasil », De Almeida Angela Mendes (org.), *Pensando a família no Brasil - Da colônia à modernidade*, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo / Editora da UFRJ, 1987, p. 53-66.

9. Pour les questions concernant la femme au centre du regard dans le cinéma, voir Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, traduction partielle « Plaisir visuel et cinéma narratif », *CinémAction* n° 67, Bérénice Reynaud et Ginette Vincendeau (dir.) « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », Paris, Corlet/Télérama/Crêteil, 1993, p. 17-23 ; Teresa De Lauretis, « La technologie du genre », traduction Marie-Hélène Bourcier, Teresa De Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires - De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute 2007, p. 37-94.

6. Robert Stam, *Tropical Multiculturalism. A comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*, London, Duke University Press, 1997, p. 240. Voir aussi Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970 ; Roberto Da Matta, *Carnavals, bandits et héros: ambigüités de la société brésilienne*, Traduction du portugais par Danielle Birck, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

7. Le terme « polyphonie » est issu de la musique. À l'origine, il fut formulé en référence à la complexité des voix idéologiques dans l'œuvre de Dostoïevski, bien que différent de l'idée de « dialogisme », voir Mikhaïl Bakhtin, « The problem of speech Genres », *Speech Genres and Other Late Essays*, Mikhaïl Bakhtin, Austin, University of Texas Press, 1986, p. 2 ; Robert Stam, « Mikhaïl Bakhtin e a crítica cultural de esquerda », *O mal-estar no pos-modernismo: Teorias e práticas*, Kaplan, E. Ann (org.), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993, p. 25-44.

jusqu'à sa mort, Ci prend toujours l'initiative : un caractère totalement différent du modèle de femme défini par la tradition de la société brésilienne de l'époque. Son corps n'en est pas pour autant masculinisé : au contraire, Ci vit son plaisir et sa sexualité, dans une relation éloignée des paramètres de la maternité et de la famille patriarcale.

La relation qu'elle établit avec Macunaíma est le contrepoint du modèle bourgeois de la famille du Géant. En effet, ce personnage représente une allégorie du capitaliste et de la bourgeoisie brésilienne. Bien éloignée des familles de Macunaíma, la famille du Géant renvoie, de manière allégorique, à la fois au modèle de la famille patriarcale, mais aussi aux valeurs de la bourgeoisie brésilienne, toujours entre « archaïsme » et « modernité ». Si le mariage s'impose à la fille du Géant, avec tout ce qu'il véhicule de symboles traditionnels, Macunaíma et Ci vivent une relation libre, à l'opposé de ce modèle.

2 - Le corps dans une esthétique *anthropophagique-tropicaliste*

En 1969, le critique Alex Vianny rattacha *Macunaíma* à une troisième phase du Cinéma Novo, marquée selon lui par une esthétique 'anthropophagique-tropicaliste'¹⁰. Le Tropicalisme s'inscrit dans un mouvement de contre-culture caractérisé par des tendances perçues, au départ, comme antagoniques : d'une part, la pensée nationaliste du mouvement moderniste brésilien de la semaine de l'art moderne ; et d'autre part, le concept « d'anthropomorphisme », élaboré par le moderniste Oswald de Andrade, qui signifie que l'homme brésilien doit « métaphoriquement » manger la culture étrangère pour se l'approprier, sans pour autant oublier ses racines. Le mouvement tropicaliste se manifesta tout d'abord dans la musique et le théâtre : chez les musiciens, le concept d'anthropomorphisme se traduisit par l'utilisation de guitares électriques et l'élaboration d'arrangements où se mêlent des rythmes africains et d'autres typiquement brésiliens. La conjonction, dans le Tropicalisme, d'éléments archaïques et modernes issus de la culture brési-

lienne influença les films de la période, par le biais de la recherche d'une esthétique allégorique.

Le Tropicalisme apparut en 1967, avec, à sa tête, les chanteurs et compositeurs Caetano Veloso et Gilberto Gil. Leurs concerts consistaient en des performances théâtrales colorées, où se côtoyaient les signes de la modernité et du passé culturel brésilien, en passant par une esthétique *kitsch*¹¹. Cet « hybridisme » a permis aux Tropicalistes d'obtenir un espace important dans les médias et principalement à la télévision brésilienne. Ce rapprochement des médias fut l'une des critiques de la part d'une gauche brésilienne, selon laquelle la lutte contre la dictature devait passer par un art engagé. Dans un texte de cette période, Roberto Schwartz synthétisa le mouvement comme l'entrelacement de l'esthétique moderne et archaïque et la réappropriation de la part de la bourgeoisie à travers la culture de masse¹². D'un point de vue politique, Marcelo Ridenti rattache plutôt le mouvement Tropicaliste à la gauche, car il analyse cette esthétique mêlant moderne et archaïque comme une provocation vis-à-vis du pouvoir dictatorial. Une provocation qui aboutira tout d'abord à la prison pour Caetano Veloso et Gilberto Gil et, par la suite, à leur exil¹³.

Au-delà des analyses politiques et esthétiques de ce mouvement, il faut toutefois souligner que le Tropicalisme proposait un changement dans les comportements, principalement à travers le corps. Lors de leurs interventions sur les plateaux de télévision, ils réalisaient une performance osée pour l'époque : portant des habits colorés et en plastique, des colliers exotiques, ils arboraient une danse sexuelle et provocatrice, mise en scène,

11. Dans ce contexte de consommation immédiate, le Kitsch peut être compris comme un processus de démocratisation des biens culturels. Selon Hilda Lotra, le Kitsch renvoie à une attitude sentimentaliste et sensationnaliste. Le Kitsch a été utilisé également dans des productions du cinéma latino-américain. Voir : Silvia Oroz, *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1995 ; Hilda O. H. Lontra, « Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços », *A forma da festa - Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, Sylvia Helena Cyntrão (org.), Brasília, Editora Universidade de Brasília ; São Paulo : Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 173.

12. Roberto Schwarz, « Cultura e política, 1964-1969 », *O pai de família e outros estudos*, Roberto Schwarz, Rio de Janeiro, Paz, e Terra, 1978, p. 61-92.

13. Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*, Rio de Janeiro, Record, 2000, p. 280-4.

10. « Macunaíma o filme em questão », *Jornal do Brasil*, 7 novembre 1969, in Randal Johnson, *Literatura e cinema - Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*, São Paulo, Editor T.A. Queiroz, 1982, p. 88.

principalement par Caetano Veloso. Ce dernier et Gilberto Gil agençaient leurs corps selon ce que Ivo Lucchesi appelle, en analysant le mouvement, une « androgynie tropicale »¹⁴. En mettant leurs corps en scène, ils démantelaient les codes des pratiques corporelles de la masculinité de l'époque - des pratiques qui rattachaient le genre masculin à une virilité ancrée dans le modèle patriarcal¹⁵.

Dans *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade s'approprie cette esthétique colorée, carnavalesque et *kitsch*, dans un entrelacement entre le présent et le passé, notamment dans la bande-son du film qui mêle le très médiatisé Roberto Carlos aux chanteurs et chanteuses de l'époque d'or de la radio brésilienne. Cependant, cette appropriation est en même temps une critique adressée au mouvement tropicaliste lui-même. Joaquim Pedro de Andrade affirme en effet avoir voulu montrer dans *Macunaíma* que « le ballon gonflé et coloré du Tropicalisme était troué et devait se dégonfler, de la même manière que *Macunaíma*, le personnage, fait beaucoup la fête, mais à la fin, est avalé par le Brésil »¹⁶.

L'esthétique et la provocation héritées du Tropicalisme influencèrent aussi le film de Joaquim Pedro de Andrade dans le démantèlement des codes et des pratiques corporelles aussi bien masculins que féminins, comme nous l'avons déjà analysé chez le personnage de Ci. La « fête tro-

picaliste » imprègne tous les personnages du film à travers la séduction et le plaisir. Dans *Macunaíma*, l'anthropomorphisme moderniste est revisité par une esthétique tropicaliste qui se manifeste sur plusieurs plans : d'un point de vue politique et social, le Géant capitaliste, par exemple, mange ses invités ; du point de vue des rapports de sexe et de genre, les femmes « mangent¹⁷ » et « sont mangées » autant que les hommes. C'est pourquoi *Macunaíma* diffère des films érotiques dont la production débute à la même époque et dont le schéma se fonde toujours sur la conquête masculine de plusieurs femmes. Les personnages de ces films sont extrêmement stéréotypés (la prostituée, la « folle » homosexuelle, la vierge, l'homme cocu, les tantes célibataires, les *malandros*) et le corps féminin y est mis en scène de manière objective, chosifiante. Dans le film de Joaquim Pedro, les femmes participent activement de ce « banquet orgiaque » - notamment dans la scène où les filles du Géant essaient de manger *Macunaíma* dans une soupe. Ce choix de mise en scène se manifeste également lors des séquences érotiques, qui sont filmées en plans généraux, où les corps masculins et féminins sont filmés ensemble et se retrouvent ainsi en position de parité vis-à-vis du spectateur.

À la fin du film, *Macunaíma* essaye de récupérer l'amulette de Ci, qui est tombée dans les mains du Géant capitaliste. Pour cela, il se travestit en femme française, pour séduire le Géant. Si l'acteur Paulo José s'était habillé dans un costume grotesque pour jouer la mère au début du film, cette fois-ci, sa performance cherche à se rapprocher d'un modèle féminin. Même si, à la fin de la séquence, le Géant découvre son identité masculine, il crie que cela n'a aucune importance... Si l'« androgynie tropicaliste » apparaît dans la relation de Ci et du protagoniste principal, elle se matérialise fortement dans cette scène qui déstabilise les rôles et les rapports de genre et sexe.

14. Expression utilisée par Ivo Lucchesi in: Sylvia Helena Cyntrão (org.), *A forma da festa - Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, Brasília, Editora Universidade de Brasília; São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 173.

15. Selon Judith Butler, « le corps est façonné par des forces politiques ayant stratégiquement intérêt à faire en sorte qu'il reste fini et constitué par les marqueurs du sexe ». Ayant comme point de départ le philosophe du langage John Austin, Butler définit la discipline du genre comme des actes, des gestes, des accomplissements performatifs, au sens où ils font ce qu'ils disent. Autrement dit, le genre n'est pas une essence innée qui révélerait nos pratiques, mais, au contraire, la répétition dans le corps de la performance de genre, en passant par la normalisation à travers du langage. Voir Judith Butler. *Le pouvoir des mots: politique du performatif*, Traduction par Charlotte Nordman, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 27. Voir aussi Judith Butler, *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*, Traduit par Cynthia Kraus, La Découverte, Paris, 2006, p. 14.

16. « o balão inchado e colorido do tropicalismo estava furado mesmo e tinha que se esvaziar, do mesmo jeito que *Macunaíma*, personagem, festeja muito, mas acaba sendo comido pelo Brasil » in Joaquim Pedro De Andrade, *apud* Heloisa Buarque De Hollanda, *Macunaíma da literatura ao cinema*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002, p. 87.

17. Le mot comer signifie, en portugais, littéralement « manger » et, dans un sens vulgaire métaphorique, « baiser (activement) », pour un débat plus approfondi sur l'utilisation de ce terme dans la culture brésilienne voir Richard G. Parker, *Corpos, prazeres e paixões - A cultura no Brasil contemporâneo*, São Paulo, Editora Best Seler, 1991.

3 – Un *malandro* différent

De la même manière que *Macunaíma* repense le modèle performatif féminin, il réutilise et réinterprète le modèle traditionnel du *malandro* brésilien. En choisissant Grande Otelo pour jouer Macunaíma enfant, Joaquim Pedro de Andrade crée une « intertextualité »¹⁸ et renvoie, d'une part, au côté comique et carnavalesque des *chanchadas* des années 1950, et, d'autre part, à la figure du *malandro*.

Il est difficile de traduire le terme *malandro* en français, car « le *malandro* est un personnage qui se définit par un mode d'existence reposant sur l'improvisation permanente, utilisant toutes les ressources de la « débrouille » individuelle : marginal sans l'être tout à fait, malhonnête sans être complètement délinquant, il se caractérise par une dérision permanente à l'égard de l'ordre établi »¹⁹.

Ce modèle masculin « typiquement brésilien » a traversé les époques et tous les domaines artistiques, alimentant en particulier les textes mis en musique par les premières sambas dès les années 1920. Ce personnage archétypal renvoie à l'histoire brésilienne de la fin du XIX^e siècle : le processus de transition entre l'esclavage, officiellement aboli au Brésil en 1888, et la main d'œuvre salariée, débouche sur l'arrivée de nombreux émigrants européens, qui viennent pour travailler dans l'exploitation du café ; ce processus contribue à marginaliser les anciens esclaves. Émerge alors cet archétype du *malandro*, caractérisé par sa paresse, sa duplicité, son alcoolisme, et sa propension à la bagarre et au proxénétisme. Dans les années 1930, alors que la dictature du populiste Getúlio Vargas impose une politique hygiéniste et la culture du travail, le *malandro* devient le carrefour et l'intermédiaire entre la culture d'élite et la culture populaire. Peu à peu, cet archétype crée une performance masculine qui s'inscrit dans le corps, car le *malandro* tient à son image propre et soignée, presque une caricature du modèle bourgeois. En même temps, sa façon de parler

18. Voir Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien*, (trad. BURCH Noël et alii), Paris, L'Harmattan, 2004, p. 07.

19. Roberto Da Matta, *Carnavals, bandits et héros : ambiguïtés de la société brésilienne*, Traduction du portugais par Danielle Birck, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 20.

et de marcher renvoie à la culture de la rue et des esclaves²⁰.

Dans son article « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », l'historienne américaine Joan Scott rappelle que, pour comprendre les relations de genre dans une société donnée, il est nécessaire de rechercher le processus historique de modèles performatifs qui y est à l'œuvre²¹. Dans un autre texte, la même historienne élargit ce concept à ce qu'elle appelle « Écho-fantasme » : un concept qui permet « d'envisager une variante du processus de définition de l'identité en soulevant la question de la différence entre le son d'origine et sa résonance, et le rôle que joue le temps dans les distorsions entendues »²².

Ceci étant, dans le cinéma brésilien, le modèle masculin performatif du *malandro* a résonné au fur et à mesure : autrement dit, il a été récupéré et réadapté dans l'histoire du cinéma brésilien. Tout d'abord, dans les *chanchadas* des années 1940 et 1950, Grande Otelo, à côté du comique Oscarito²³, incarnait à de nombreuses reprises des *malandros*. Ces personnages demeurent toujours dans la limite entre le bien et le mal, même s'il arrive de rencontrer des *malandros* méchants. Comme Macunaíma, ces personnages n'aiment pas le travail mais essayent de s'en sortir ; ils vivent des produits de leur débrouillardise mais sans jamais vraiment devenir des criminels. Ils sont toujours prêts à aider les héros et les héroïnes du film, à la différence du *malandro* trompeur, magouilleur, voyou, méchant, dont le rôle est de mettre en danger la virginité des filles naïves qui essayent de démarrer une carrière artistique, et que le héros du film doit vaincre.

20. Pendant les années 1930 se crée une image du *malandro* en cravate et costume blanc rayé, chapeau blanc de type panama et chaussures blanc et noir. Voir : Claudia Matos, *Acertei no Milhar : Samba e malandragem no tempo de Getulio*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982 ; Roberto Da Matta, *op. cit.* ; Gilmar Rocha, « « Navalha não Corta Seda » : Estética e Performance no Vestuário do Malandro », *Tempo. Revista do Departamento de História da UFF*, v. 10, 2006, p. 133-154.

21. Joan Scott, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Les cahiers du GRIF*, n° 37-38, 1988

22. Joan W. Scott, *Théorie critique de l'histoire : identités, expériences, politique*, Traduction Claude Servan-Schreirber, Paris : Fayard, 2009, p. 146.

23. Grande Otelo, un des premiers acteurs noirs brésiliens à avoir été célèbre, a vécu une enfance difficile. Il rencontre le théâtre et commence à travailler dans les casinos ; et c'est en 1936 qu'il débute sa carrière au cinéma dans le film *Noites Cariocas*, d'Enrique Cadícamo. Oscarito et Grande Otelo seront réunis dans dix *chanchadas* où, à plusieurs reprises, ils jouent deux *malandros*.

Au début du *Cinema Novo*, le modèle du *malandro* a été revisité à quelques reprises. Selon le point de vue de ces cinéastes, outre le fait d'être le résultat des inégalités dans la société brésilienne, le *malandro* dérange le *statu quo* des relations d'inégalité.

Au tournant des années 1960, dans le contexte de la dictature et de la censure qu'elle impose, surgit un genre de cinéma qui rencontrera un grand succès auprès d'un public populaire : les *pornochanchadas*. Ce genre cinématographique condense l'influence des comédies érotiques italiennes et remet au goût du jour les comédies populaires des années 1940 et 1950. Dans ces films, le personnage du *malandro* s'embourgeoise et devient le fils à papa de la plage de Copacabana. Ces *malandros* « bronzés » s'intéressent moins encore au travail ; à vrai dire, leur seule tâche est la conquête de toutes les femmes possibles. Tout au long de ces films, la sacralisation du corps féminin est mise en évidence pour mieux pouvoir le profaner. Autrement dit, la femme n'existe plus que par son corps devenu, dirait Richard Poulain, non-lieu du sujet²⁴.

Outre la paresse, la débrouillardise, la gaillardise et la drôlerie du *malandro* des années 1950, Andrade ajoute au personnage de Macunaíma le désir infini des femmes et du sexe, à l'instar des films érotiques de l'époque. Cependant, nous ne sommes pas dans le registre apolitique des *pornochanchadas*, car le réalisateur ironise et décrit les conflits sociaux, économiques et culturels brésiliens à travers un langage métaphorique, et parfois hermétique. Et lorsqu'il confère au sexe et au plaisir une place importante et distanciée dans ce film, d'une certaine manière, il déplace le regard voyeuriste masculin présent dans les productions érotiques de l'époque.

Conclusion

En revisitant *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade réussit le pari de créer une œuvre complexe où s'établit un dialogue constant entre le présent et le passé de la société brésilienne. De prime abord, sa démarche paraît populiste lorsqu'il se rapproche des *chanchadas* et de l'esthétique tropica-

liste. Cependant, le film maintient la rigueur d'une critique à l'égard aussi bien de la situation politique que de tous les courants artistiques. Une critique poursuivie jusqu'à l'aboutissement du film et la mort du personnage principal, qui symbolise à la fois l'anthropomorphisme culturel développé par les modernistes et revisité par les tropicalistes (Macunaíma est mangé par la terre) et le regard critique du réalisateur. Par ailleurs, en abordant les questions relatives au corps et à la sexualité, Joaquim Pedro de Andrade inscrit son film dans son époque et prend position sur les questions qui agitaient alors la société brésilienne. En outre, son choix d'une mise en scène carnavalesque, qui recourt à des dispositifs renvoyant à une « orgie politiquement anarchique », ainsi que les spécificités du personnage principal inspiré par le modèle du *malandro*, renforcent une dialectique de l'ordre et du désordre dans la société brésilienne. Une dialectique analysée dans le texte classique d'Antônio Cândido : *Dialética da Malandragem*²⁵. Il serait intéressant d'élargir cette réflexion sur les rapports de sexe et de genre en considérant l'ensemble de la filmographie de ce réalisateur, principalement les films du début du *Cinema Novo*, comme *O padre e a moça* (1965), mais aussi de la période de la dictature militaire, comme *Guerra conjugal* (1974), le conte érotique *Vereda tropical* (1976), ou *O homem do pau-Brasil* (1981). Dans ce dernier, le réalisateur bouleverse les représentations du masculin et du féminin, lorsqu'il choisit un acteur (Flávio Galvão) et une actrice (Ítala Nandi) pour partager le rôle d'Oswald de Andrade, en rattachant de nouveau son travail au modernisme brésilien, à travers l'œuvre et la trajectoire de cet artiste très influencé par le Futurisme.

24. Richard Poulain. « La pornographie, comme faire-valoir sexuel masculin », in Daniel Welzer-Lang, (dir.), *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, Université de Toulouse-Le Mirail : Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 64.

25. Antônio Cândido, « Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias) », *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, n° 8, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89.

Um flirt d'Oswald de Andrade avec le Futurisme : la joyeuse destruction de João Miramar

Fernando PAIXÃO

Universidade de São Paulo- Instituto dos Estudos Brasileiros

“La plus joyeuse des destructions”. Ainsi Mário de Andrade accueillait-il, dans une formule heureuse et pointue, les *Mémoires sentimentales de João Miramar*, publié par Oswald de Andrade en 1924¹. Et en effet l'expérimentation éprouvée dans ce livre ne pouvait être qualifiée qu'à travers sa radicale négativité, rendant ainsi compte de la confusion promue par Oswald de Andrade. Deux ans après le retentissement de la Semaine de l'Art Moderne et l'apparition des premiers différends et conflits entre certains de ses participants, Oswald de Andrade se mit délibérément en charge de détruire la prose brésilienne traditionnelle.

À cette époque, il avait déjà publié son premier roman : *Os condenados*² (1922), dans lequel il expérimentait une technique de narration proche du langage cinématographique. Des plans rapides et objectifs racontent l'histoire d'une prostituée nommée Alma dans un environnement crépusculaire, bien différent de l'imaginaire romantique. La triste réalité de personnages dans une situation de jeux amoureux contraste avec l'énergie de la ville, saisie de manière familière et directe. Mais c'est avec João Miramar que l'art oswaldien adhère explicitement à l'expérimentalisme. Dans

1. Notre traduction. “A mais alegre das destruições”. L'article de Mário de Andrade, intitulé simplement “Oswald de Andrade”, a été réédité dans Marta Rossetti Batista; Telê Porto Ancona Lopez; Yone Soares de Lima. Brasil: 1^o. *Tempo modernista - 1917/29*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 219-225. La publication originale du texte fut réalisée dans la Revista do Brasil, no. 105, en septembre 1924.

2. Oswald de Andrade. *Os condenados*. São Paulo: Editora Monteiro Lobato, 1922.

ce livre, l'auteur incorpore une série de subversions littéraires, influencé par les courants avant-gardistes d'Europe -dont il fera connaissance lors de son premier voyage à Paris en 1912. Contaminé, dès le début, par le manifeste de Marinetti, Oswald de Andrade décida très tôt de prendre le parti de la rénovation destructrice. Pendant plus de dix ans, il écrivit d'innombrables morceaux des *Mémoires sentimentales* et en publia quelques-uns dans des journaux et revues, annonçant l'œuvre à venir. La version finale, conçue un an avant sa publication, l'amena à procéder à une chirurgie minutieuse sur les écrits originaux. Selon la chercheuse Maria Augusta Fonseca, il coupa essentiellement dans les adjectifs et les excès de descriptions³. En ressortit un langage volontairement télégraphique, haché et doté d'un fort composant associatif et subconscient. On peut même affirmer que le long temps de maturation de cette œuvre coïncide avec la trajectoire de rapprochement de son auteur avec le mouvement et les idées cubo-futuristes, conformément à ses ambitions des années 1910.

Durant son mariage avec Tarsila do Amaral, le couple réalisa quelques voyages en Europe au cours desquels ils eurent l'opportunité de se retrouver dans la capitale française avec certains des principaux artistes liés à l'avant-garde. Ils gardèrent un contact étroit avec Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Fernand Léger, Valéry Larbaud, Stravinski et d'autres. En ce qui concerne son refus radical de la rime et de la métrique, le poète moderniste le doit à l'influence de Paul Fort et de Marinetti -dont le manifeste connaîtra une transcription précoce au Brésil juste après son lancement, dans le journal de Natal, la capitale du Nord du pays, mais sans grande répercussion⁴. Ce fut principalement en Oswald de Andrade que le Futurisme trouva un adepte à la hauteur de ses intentions destructrices.

En réalité, durant ses années de formation, l'écrivain élaborait peu à peu une vision personnelle en relation à l'avant-garde européenne. Son

adhésion initiale et acritique allait s'adapter au contexte brésilien, qui connaissait une tradition littéraire propre et qui réclamait un combat précis contre certains modèles et représentants de la "vieille littérature". Oswald de Andrade lui-même admit qu'il fit usage du terme Futuriste -lorsqu'il qualifia les vers de la *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade- comme une blague, dans le but de provoquer une polémique: "Pourquoi ne pas utiliser en temps de crise le bistouri? Ce mot blessait les aveugles grammairiens de la conservation, les académiciens élevés à la moisissure et les rares mais pompeux héros de la décadence".

L'auteur chercha également à provoquer un pugilat imaginaire, pourrions-nous dire, à travers les *Mémoires sentimentales* de notre personnage. En évoquant des fragments et des ruines d'une vie typiquement bourgeoise, il le fait dans l'optique d'une expérience adulte qui en désarticule le signifié. Ne reste dès lors que l'état des "mots en liberté".

Cela signifie-t-il alors que les *Mémoires sentimentales de João Miramar* peuvent être considérées comme une œuvre futuriste? Dans quelle mesure cette satire tellement brésilienne se rapproche-t-elle des préceptes de Marinetti? J'estime ces questions importantes, car leurs réponses permettraient de saisir l'imaginaire de l'auteur de ce livre lors des premières années de son élaboration mais aussi sa contribution à l'esthétique moderniste de cette période. Avant d'arriver à une quelconque conclusion, il sera cependant nécessaire de reprendre ici certaines des lignes générales qui marquent la formation des *Mémoires de João Miramar*.

Prose poétique composée d'une série de fragments courts, l'œuvre ressemble à un grand échiquier de mémoires dans lequel chaque texte conserve une unité propre, en ce compris dans l'autonomie de son titre. Pariant sur le mélange des genres, la trajectoire du personnage principal émerge indirectement à travers une diversité de registres textuels superposés, ici sous la forme de notes personnelles, là sous forme de poèmes en vers, en prose, de dialogues, de lettres, billets, extraits de discours ou tout autre artifice. Est encore suggérée une subtile articulation entre les différentes parties dans leurs références et quelques autres faits et personnages qui entourent Miramar. En tout, ce sont cent soixante-trois textes qui composent ce *puzzle*.

3. Maria Augusta Fonseca. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: editora Globo, 2008, p. 117.

4. Selon le dépouillement d'Arnaldo Saraiva, la première traduction du premier Manifeste Futuriste eut lieu en mars 1909, dans le journal *A República* à Natal, capital du Rio Grande do Norte. En décembre de la même année sera publiée une autre traduction à Bahia, réalisée par Almaquio Dinis. Voir: Arnaldo Saraiva. *Modernismo brasileiro e modernismo português*. Campinas: Editora Unicamp, 2004, p. 146.

Au début, Miramar évoque des moments de son enfance et l'éveil de sensations au milieu d'événements familiaux. Ce sont les années des premiers vagabondages et paysages, la découverte des rôles en société rivalisant avec la sensualité. Le tout suggéré rapidement, subtilement, en ce que les circonstances semblent recoupées de manière aléatoire. Le lecteur se retrouve en fait avec une accumulation d'images posées comme dans un collage, comme on peut le voir dans cette phrase prise au hasard : "La veuve vieillie était une poitrine de tableaux. Et dans un chant Mado pleurait le destin des Madeleines"⁵.

Mais, dès le fragment 28, le personnage principal entreprend un voyage en Europe qui le tire des bras de sa mère et le lance dans un champ cosmopolite. Ces découvertes - culturelles et affectives en même temps - seront marquées par une forte vision, comme on peut le constater dans cette référence à Venise :

Des bijoux de cristal des cuirs travaillés des ivoires tombent avec des châles italiens de couleurs vives dans les canaux d'eau sale. / Nous gondolons gracieusement sur le Pont du Rialto et nous soupirons sur un autre. / Mais Saint Marc était une lumière électrique nocturne de bain turc dans une folie de mondiales élégances aviatrices tournant autour de concerts servis avec des glaces⁶.

Autour de certains mots associés à la ville se forme une constellation de qualités transfigurées par le choc d'éléments visuels.

À partir du fragment 56, Miramar retourne à São Paulo et cherche à s'adapter à sa vie d'homme adulte⁷. C'est alors que le livre commence à donner de la place à d'autres personnages, sous forme de lettres et de

discours qui séparent les chapitres du personnage principal. Nous nous retrouvons à ce moment avec une série de situations évoquées de manière onirique, par de nombreuses et arbitraires associations. Malgré cela, il est encore possible de saisir quelques faits objectifs et biographiques, comme le mariage avec Celia, qui ensuite aboutit à la maladie et à la séparation, ou les tentatives professionnelles, comme le cinéma ou d'autres activités - qui toutes finissent mal. C'est cette juxtaposition de faits, d'images et de fragments qui finit par donner du relief au contenu critique et satirique à travers lequel se présente le regard de la mémoire.

Ainsi en est-il des références sensuelles ou amoureuses qu'il rapporte avec un certain détachement, comme lorsqu'il décrit Maria da Glória : "Noire petite du poids des chaînes. Cheveux blancs et un parapluie. / Le mécanisme des jambes sous la jupe centenaire se déroulait de la maison lente à l'école dans la matinée blanche et l'après-midi bleu. / Elle allait tout droit, brinquebalant cartable par les portes lampions moi petit garçon" (fragment 6)⁸. Ou encore quand il se réfère à son propre mariage, sans perdre sa cinglante vision décalée : "Ford nous conduisit jusqu'à l'église et notaire entre forêts déboisées et vaste promesse des cultures premières. / On nous jeta des fleurs en guise de bénédiction et cloches résonnèrent. / La lune a remplacé le soleil dans la guérite du monde mais le jour a continué n'ayant eu entre nous qu'une séparation prudente de biens" (fragment 62)⁹.

Dans d'autres passages, cependant, ressortent d'autres propriétés de la langue plus familières au lyrisme ("Des montagnes lançaient des tétons vers le siège bleu du ciel.", fragment 45¹⁰), de la libre association ("Des mathématiciens croupes midinettes de jambes à l'occasion sur des poissons

5. Traduction de Jacques Thiériot. "A viúva envelhecida era um peito de tábuas. E num canto Madô chorava o destino das Madalenas."; Oswald de Andrade. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Editora Globo, 1990, p. 48.

6. Traduction de Jacques Thiériot. "Cristais jóias couros lavrados marfins caíam com xales italianos de cores vivas nos canais de água suja. / Gondolamos graciosamente na Ponte de Rialto e suspiramos na outra. / Mas São Marcos era uma luz elétrica noturna de banho turco num disparate de mundiais elegâncias aviadoras rodeando concertos servidos com sorvetes". *Idem, ibidem*, p. 58.

7. Suivant la lecture de Kenneth D. Jackson. *A prosa vanguardista na literatura brasileira*: Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 51.

8. Traduction de Jacques Thiériot. "Preta pequenina do peso das cadeias. Cabelos brancos e um guarda-chuva. / O mecanismo das pernas sob a saia centenária desenrolava-se da casa lenta à escola pela manhã branca e de tarde azul. / Ia na frente bamboando maleta pelas portas lampiões eu menino". Oswald de Andrade. *Memórias sentimentais de João Miramar*, *op. cit.*, p. 46.

9. Traduction de Jacques Thiériot. "O Ford levou-nos para igreja e notário entre matos derrubados e vasta promessa das primeiras culturas. / Jogaram-nos flores como bênçãos e sinos tilintaram. / A lua substituiu o sol na guarita do mundo mas o dia continuou tendo havido entre nós apenas uma separação precavida de bens". *Idem, ibidem*, p. 64.

10. Traduction de Jacques Thiériot. "Montanhas espetavam tetos para a sede azul do céu". *Idem, ibidem*, 59.

circulaires dans un océan aérien d'harmonicas.", fragment 51¹¹) ou de la création de néologismes ("Fords kilométrèrent des fleurs de safran du hasard", fragment 58¹²). Remarquons encore le recours fréquent au métalangage, présent au début du livre, dans une supposée préface attribuée à Machado Penumbra, un écrivain "à l'ancienne", également personnage du livre, qui se montre condescendant envers les expériences du collègue littéraire.

*

Avec tant de stimuli littéraires entremêlés, ce qui en résulte ressemble à un réseau d'images dont le dénominateur commun est annoncé dès le titre : mémoires sentimentales. À ce qu'il semble, le qualificatif fonctionne dans cette expression comme un argument justificatif du vertige donné par tant d'éléments et de distorsions de langage. À mesure que les évocations se retrouvent mobilisées par le sentiment, il devient possible de rompre avec les catégories d'espace et de temps, ou de recourir librement à des coupes abruptes, des allusions ou des chocs de références. Les faits ou sensations remémorées apparaissent sous l'aspect de scintillements expressifs au-delà du plan linéaire de la biographie.

Antônio Candido propose une clé d'interprétation de ce processus : il affirme que le livre se présente comme une "œuvre ouverte", qualité qui promeut tant le libre entrelacement d'évocations et de registres stylistiques que le mélange des plans de perception. Selon lui, les mémoires de Miramar présupposent "autant l'élément absent que l'élément présent, tant l'implicite que l'explicite"¹³. De là son total refus du sens littéral des phrases et images superposées. Ce qui revient à dire que les mémoires de João Miramar servent autant aux objectifs de la prose que de la poésie.

Nous revenons alors à notre question première : qu'est-ce que cette œuvre a à voir avec le Futurisme ? De quelle manière les préceptes de Marinetti se retrouvent-ils dans le style fébrile d'Oswald de Andrade ? Une partie de la réponse se trouve dans les aspects formels mobilisés par l'auteur moderniste et qui étaient préconisés par le "Manifeste technique de la littérature futuriste" de 1912. La comparaison est simple. En exprimant la dissonance interne qui l'habite, Miramar fait un usage évident de la destruction syntaxique préconisée par Marinetti, doublée de plusieurs autres processus : absence de ponctuation et de conjonction ; invention de mots ; recréation de verbes, substantifs, et d'autres artifices encore¹⁴.

Ces aspects matériels de langages mettent pour ainsi dire en évidence les processus futuristes incorporés dans le texte. Cela saute aux yeux quant à la désarticulation du discours littéraire en relation aux modèles traditionnels, penchant pour une optique transgressive. Oswald de Andrade avait pleine conscience qu'il était nécessaire de travailler la phrase jusqu'à la limite de l'ambiguïté désirée, suggérant un champ d'images non prévisibles.

En conséquence, sur le plan des analogies également, les mémoires de Miramar parient sur la surprise comme facteur d'expression imaginative. En ce sens, il s'agit d'une écriture parfaitement tournée vers le manifeste de Marinetti qui proclame : "Il n'existe pas de catégories d'images, nobles ou grossières, élégantes ou vulgaires, excentriques ou naturelles. L'intuition qui les perçoit n'a pas de préférences ni de préméditations". Sans aucun doute, Oswald de Andrade se sent bien dans cette attitude intuitive. Il semble même que la puissance de son texte se nourrisse précisément de la libre juxtaposition d'images (en parallèle avec la désarticulation syntaxique), marquée par un effet de fragmentation qui parvient à devenir naturel au cours des pages.

D'un autre côté, on sait que l'adhésion d'Oswald de Andrade aux idées de Marinetti s'est largement transformée au cours des années. Peu à peu, la fascination initiale pour les jeux de déconstruction littéraire a été remplacée par la nécessité de chercher un chemin de traverse tupiniquim

11. Traduction de Jacques Thieriot. "Matemáticos garupas midinettes de pernas ao léu sobre peixes circulares num oceano aéreo de gaitas". *Idem, ibidem*, p. 60.

12. Traduction de Jacques Thieriot. "Fordes quilometraram açafões do acaso". *Idem, ibidem*, p. 63.

13. Traduction de Jacques Thieriot. "tanto o elemento ausente quanto o presente, tanto o implícito quanto o explícito". Observation proposée dans l'essai que le critique a consacré à l'auteur. In Antonio Candido. *Vários escritos*. São Paulo : Duas cidades, 1977, p. 78.

14. José Paulo Paes, qualifiant le livre comme l'un des cinq plus importants du modernisme brésilien, pointe : « ce qui est particulièrement remarquable est son goût futuriste du télégraphique et du néologisme... (traduction de Jacques Thieriot) », in José Paulo Paes. *Armazém literário*. São Paulo : Companhia das letras, 2008, p. 288-292.

pour le mouvement moderniste. En outre, comme le défend Annateresa Fabris, dans son importante étude sur le sujet, au début des années 1920, les écrivains de São Paulo connaissaient déjà la pensée et les œuvres de dissidents importants du mouvement futuriste – comme Giovanni Papini et Ardengo Soffici –, très critiques quant à la rigidité de Marinetti et défenseurs d’un art aux racines péninsulaires¹⁵.

Ce n’est pas par hasard si, au cours de l’année du lancement des mémoires de Miramar, Oswald de Andrade publie également dans le *Correio da Manhã* son explosif *Manifesto da poesia Pau-Brasil*¹⁶. Ce qui, en soi, suscite une certaine complémentarité entre les deux œuvres. Dans le texte du journal, l’auteur se révèle limpide quant à la distance qui doit être maintenue entre lui et les idées futuristes. Il dit : “Il n’y a pas de lutte sur la terre de vocations académiques. Il n’y a qu’uniforme. Les futuristes et les autres. / Une seule lutte – la lutte pour la voie. Nous doutons : Poésie d’importation. Et la Poésie Pau-Brasil, d’exportation.”¹⁷ Ou encore, quand il affirme juste après : “Le travail de la génération futuriste fut cyclopéen. Réparer l’horloge impériale de la littérature nationale. / Une fois ceci fait, le problème devient autre. Être régional et pur dans son époque”¹⁸.

Autrement dit, c’était l’élément national que le moderniste brésilien désirait superposer à la dissonance promue par les avant-gardes. Les techniques de déconstruction de la langue étaient incorporées, oui, mais à partir d’un matériel linguistique et social qui fût marqué par une touche brésilienne. Il manquait au Futurisme le sel de la terre, en fait, et cela faisait toute la différence. Dans le cas des “Mémoires”, la question nationaliste apparaît dès le début, par la voix de la présentation fictive de Machado Penumbra

qui dit approuver la “glottique” de son ami et se demande : “Sera-ce là le Brésilien du XXI^e siècle ? Ce fut lui [Miramar] qui la justifia face à mes réticences critiques.”¹⁹

Mário de Andrade reprend l’argument dans son article sur le livre, pour justifier la déconstruction de son compagnon, dans le but de capturer une langue brésilienne en formation. Ceci explique, notamment, l’utilité des “erreurs”. Curieusement, cependant, la régression à un état primitif du langage a comme objectif principal, justement, de satiriser le mode de vie et de pensée typique de l’aristocratie de São Paulo. Sans être encore une vision de coupure idéologique – comme celle qu’Oswald de Andrade adoptera au cours des années suivantes –, le décalage du narrateur avec son passé, dans ce livre, est remarquable. Il le représente sous l’optique d’un “professionnel de l’inconscient”, comme le fait noter Machado Penumbra.

Dans ce sens, on peut trouver une véritable intégration entre contenu et forme, avec l’ambition de suggérer la dynamique satirique dans laquelle les personnages principaux et leur groupe social sont inclus. En rejetant l’écriture traditionnelle, au nom de la fragmentation d’images et de l’esprit de la satire, l’auteur nous confronte à l’artificialité des rites sociaux et du langage qui les accompagne. De nombreux exemples peuvent en être retrouvés tout au long des pages du livre, mais nous nous contenterons de citer la séparation du personnage principal, présentée en ces termes : “Et mon divorce se renouvela par sentence régulière avec la petite Celia homologuée à la mère en sept ans et d’autres accroc dans mon pouvoir patricien par merveilleuse grâce de l’immense jurisconsulte des Jucas et Totos.”²⁰

Où l’on perçoit bien comment l’usage du diminutif, la présence maternelle et les accroc prescrits par le magistrat – le tout en une seule phrase – contribuent à l’ironie actionnée à l’intérieur même de la situation. João Miramar ne s’épargne pas non plus lui-même dans ce jeu de sarcasme

15. Fabris, Annateresa. *O futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 91.

16. Le Manifeste a été publié pour la première fois au magazine *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

17. Traduction de Jacques Thieriot. “Não há luta na terra de vocações académicas. Há só farda. Os futuristas e os outros. / Uma única luta – a luta pelo caminho. Duvidamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação”. Voir la reproduction intégrale du Manifeste in Gilberto Mendonça Telles. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, vozes, 1982, p. 327.

18. Traduction de Jacques Thieriot... “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. / Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época”. *Idem, ibidem*, p. 330.

19. Traduction de Jacques Thieriot. “Será esse o Brasileiro do Século XXI? Foi o que ele [Miramar] a justificou, ante minhas reticências críticas”. Oswald de Andrade. *Memórias sentimentais de João Miramar*, op. cit., p. 44.

20. Traduction de Jacques Thieriot. “E meu divórcio recrudescu por sentença regular com Celiázinha homologada à mãe em sete anos e mais rombos no meu pátrio poder por maravilhosa graça do imenso jurisconsulto dos Jucás e Totós.” *Idem, ibidem*, p. 100.

et de critique sociale. C'est dans cette grille d'interprétation que nous comprenons la vision du critique Kenneth D. Jackson, lorsqu'il caractérise le personnage comme un "héros à la recherche de son propre caractère et d'une conscience critique qui puisse lui offrir un fondement pour son action."²¹

La recherche, cependant, n'aboutit pas, puisque la trajectoire du personnage principal est interrompue dans le dernier chapitre, quand Miramar prétend que la perte de Celinha et le veuvage l'appellent à la modestie. Il déclare aussi s'être déjà garanti les éloges, pour son œuvre littéraire, de Poncio Pilatos da Gloria, distingué "guide morale et littéraire" de ce groupe. De ce fait, le parcours de Miramar préserve un sens d'unité qui pouvait échapper à première vue. Mais la rétrospective nous montre une accumulation d'images et de fragments qui finissent par nous suggérer une trajectoire de vie -et signale une positivité insoupçonnée de l'œuvre. Sans abandonner son esprit hallucinatoire et mordant, il se montre capable de suggérer par le biais du langage littéraire l'atmosphère de la cité.

*

Nous nous retrouvons ici face à un écart réel par rapport à l'esprit destructeur de Marinetti. Dans cette optique, d'autres aspects des mémoires de João Miramar prennent du relief et se détachent clairement de la doctrine importée d'Italie. Par exemple, dans ce qui se réfère à la complète suppression du "moi, je" et de tout trait psychologique associé au moi, défendue par le Futurisme. Tourné de manière obsessionnelle vers ce qu'il appelle le "lyrisme de la matière", le mouvement qui voue un culte à la machine s'intéresse plus au ronflement d'un moteur qu'aux connexions involontaires produites par la mémoire.

Dans le cas de l'œuvre d'Oswald de Andrade, par contre, la construction littéraire pointe clairement dans le sens opposé. Les fragments de João Miramar montrent certes une vie décomposée, divisée en mille et une situations et autant de détails, mais l'exercice des mémoires suppose la centralité

du sujet. Le lecteur sait cela et les premières pages ne font que le confirmer. La superposition hallucinée des images met en évidence au moins cette ligne conductrice, qui aide à renforcer le pouvoir de la satire.

Encore en raison de la centralité de la figure de Miramar, certaines caractéristiques chères au Futurisme, comme le culte effréné de la vitesse et de la technique, restent sous-exploités. Oswald de Andrade est certes attentif à la modernisation de São Paulo, présente en bien des situations évoquées dans le livre, mais essentiellement avec l'idée de l'opposer au mode traditionnel de penser et agir. Il est plus intéressé par le choc des éléments que par le culte absolu de la machine. Dans certains passages, va jusqu'à prédominer une petite touche de lyrisme, bien incompatible avec le Futurisme.

Il est probable que l'esprit d'Oswald de Andrade sacrilège envers Marinetti provienne de la lecture des futuristes florentins, conformément à la thèse d'Annateresa Fabris. Les remémorations de João Miramar se font aussi à l'occasion écho d'Ardengo Soffici, défenseur de l'idée selon laquelle l'art, compris comme distraction, promeut la liberté suprême. Pour lui, l'ironie avait plus de valeur que les doctrines. Idée partagée avec Max Jacob, que l'écrivain brésilien rencontrera à Paris et dont il deviendra un admirateur.

À la rigueur, le Futurisme qui occupait l'esprit d'Oswald de Andrade, lors de la réécriture des mémoires, était associé à un sens large et universel qui embrassait toute la révolution moderne des arts, comme lui-même l'avait admis lors d'une déclaration marginale faite à l'époque. Dans le contexte général, elle a servi de slogan pour attirer l'attention sur ces nouveaux artistes dotés d'un langage si particulier. Quant à Oswald de Andrade, cela lui procura force et argument pour réaliser son intervention.

Quant au livre proprement dit et à la question formulée en tête de cet article, nous demeurons sur une réponse partielle et nuancée par l'esprit de transformation particulièrement fort à cette période. Il s'agit d'une œuvre de transgression et radicalement moderne, dont les processus de langage sont très proches des techniques futuristes. Mais, d'un autre côté, la substance qui émerge de cette transgression révèle également une positivité critique par rapport au monde du personnage principal qui lui attribue une unité et un sens, tous deux assez différents des idées de Marinetti.

21. Kenneth D. Jackson. *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade, op. cit.*, p. 59.

Le modernisme et le fantasme futuriste : le cas Plínio Salgado

José Leonardo TONUS

Université de Paris Sorbonne/Paris IV

CRIMIC

C'est par l'intermédiaire de Menotti del Picchia que Plínio Salgado entre en contact avec les modernistes paulistes à la veille de la Semaine d'Art Moderne à laquelle il prend partie de façon marginale. Sa participation discrète témoigne, déjà, d'une certaine méfiance de l'écrivain à l'égard d'une modernité qu'il ne cessera de critiquer tout au long de son œuvre, notamment après la visite de Marinetti au Brésil en 1926. Cette date marque, en effet, un tournant dans la carrière de Plínio Salgado qui, après avoir intégré le groupe *verde-amarelo*, publie son premier roman dans lequel il développe son programme nationaliste dont les principes (l'interprétation intuitive de la Patrie, l'isolationnisme et le combat des forces matérialistes) deviendront, par la suite, les axes centraux du seul courant politique brésilien aux couleurs fascistes.

L'objectif de notre travail sera d'étudier les rapports souvent conflictuels que l'idéologue intégraliste entretient avec l'avant-garde brésilienne et européenne. Car, contrairement à ce que laisse entendre une bonne partie de la critique littéraire au Brésil, ces courants n'ont jamais cessé de nourrir la pensée et l'imaginaire pliniens. Si dans ses essais et romans, l'auteur dénonce les conséquences du développement industriel, manifeste une vive méfiance vis-à-vis des systèmes politiques et économiques en vigueur et critique le désengagement des intellectuels brésiliens, il le fait, mais à partir d'une base esthétique commune à tous les modernistes : le futurisme marinettiste.

La langue apparaît comme explosée en fragments libres que l'arbitre de la mémoire recueille, sans obéir au modèle syntaxique, il est vrai, mais pas véritablement avec l'objectif de dissiper à l'extrême la biographie. Au contraire, ce qu'il met en scène ici est une suite de contenus dispersés avec une fine subtilité et qui finissent par composer une constellation suggestive. Suggérant quoi ? Un homme qui regarde vers son passé et ne s'y reconnaît déjà plus, le jugeant dans toute sa bizarrerie. La reconstitution mnémotique produite tout au long du livre lui permet justement de recréer un "visage" à partir de ruines.

C'est une fois de plus Mário de Andrade qui fit preuve de suffisamment de lucidité pour saisir la nature profonde de cette transformation. Avant de qualifier de joyeuse destruction l'œuvre de son compagnon, il commence son article par une confession emblématique : "une des facultés que j'admire le plus chez Oswald est ce pouvoir certain d'intéresser et de divertir. Et dans le clownisme du créateur du mythe futuriste brésilien, il y a une qualité qu'il nous faut mettre en évidence : il n'est pas clown de profession. La rareté du bon clown vient de là."²² Ce qui revient à dire que le défenseur de la poésie Pau-Brasil ne fut sûrement pas un adepte "de papier" du livre de recettes futuriste, ayant été capable de faire éclore sur le terrain une qualité propre et *sui generis*.

Comme un ventriloque, il a fait de Miramar sa marionnette et nous a offert une satire et un spectacle sentimental de la scène provinciale.

22. Traduction de Jacques Thieriot. "uma das faculdades que mais admiro em Oswald é esse poder certo de interessar e divertir. E no clonismo do criador do mito futurista brasileiro há uma qualidade que há por destacar: não é *clown* de profissão. A raridade do bom palhaço vem disso". Marta Rossetti Batista; Telê Porto Ancona Lopez; Yone Soares de Lima. Brasil: 1^o. *Tempo modernista - 1917/29*, op. cit., p. 219.

L'isolationniste nationaliste

L'interprétation intuitive de l'histoire n'est pas une création des courants conservateurs du modernisme brésilien. Selon le critique et sociologue Nicolau Sevcenko, elle constitue le dénominateur commun de toute une génération d'intellectuels de l'entre-deux-guerres qui, face au processus d'industrialisation et d'urbanisation, prennent en horreur tout ce qui a un trait à la science et à la raison¹. Au Brésil, on la retrouve dans pratiquement tous les discours libéraux, conservateurs et nationalistes qui, dès la fin du XIX^e siècle, essaient de rendre compte du caractère national de l'homme brésilien, notamment à partir d'une scission entre les bases culturelles et matérielles de la société. Chez Plínio Salgado, cette posture prend la forme d'une attitude anti-intellectuelle qui tend à dénoncer systématiquement les conséquences du déterminisme scientifique imposé aux différents champs de la connaissance humaine. Selon l'auteur, depuis l'avènement de l'illumineisme et son effort de comprendre l'univers de façon factuelle, rationnelle et matérialiste, la science aurait éloigné l'homme de son véritable chemin, à savoir, sa rencontre avec l'absolu :

Puisque le XIX^e siècle fut un siècle extrêmement analyste, en raison de son goût pour l'observation de la nature, l'homme qui y vécut, à force d'analyser, autrement dit, de considérer les aspects isolés de phénomènes, devint incapable d'élaborer de grandes synthèses à partir de l'appréciation de l'ensemble des facteurs dont se compose la vitalité universelle. De simples accidents, il tira de grandes généralisations. Pour chaque branche spécifique des sciences, il voulut créer un système philosophique fondé sur l'observation stricte de leurs objets. (...) Toutefois, en niant le Créateur et le destin supérieur de la créature humaine, l'homme-scientifique bâtit des systèmes philosophiques fondés sur sa propre créature humaine, devenue sa propre mesure interprétative du cosmos et régulatrice des lois morales et de l'ordre social. Rien de plus égocentrique que cette conception matérialiste de la vie (notre traduction).²

1. Nicolau, Sevcenko, *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 31.

2. Tendo sido o século XIX, pelo seu carácter de pesquisador de natureza, um século extremamente analista, o homem que nele viveu, à força de analisar, isto é, de considerar aspectos

Dans ses textes, Plínio Salgado ne cesse de dénoncer la faillite de la pensée rationnelle défendant ainsi un retour à une démarche scientifique fondée exclusivement sur une méthode d'ordre émotionnelle. Cela se traduit par une impossible explication de ce qui constituerait l'essence humaine et en particulier le caractère de l'homme brésilien. Pour l'auteur, le Brésil est par nature indéfinissable : rien ne nous permet de le comprendre et nous ne pouvons que le pressentir. Quelques années plus tard, cette idée constituera l'un des axes centraux du manifeste *Nhengaço verde amarelo* signé par l'auteur en 1927.

Toute systématisation philosophique parmi nous sera *tapuia* (destinée à disparaître et attaquée par tant d'autres doctrines), car elle vivra la vie éphémère des formes idéologiques d'anticipation, des formules arbitraires de l'intelligence ayant besoin d'une exégèse spécifique, unilatérale et dépourvue de l'ampleur de la pensée et des vastes sentiments des Américains et des Brésiliens.

C'est l'Indien qui nous a appris à rire de tous les systèmes et de toutes les théories. Créer un système à son nom sera remplacer notre intuition américaine et notre conscience d'homme libre par un esprit d'analyse et de généralisation caractéristique des peuples déjà définis et figés. (notre traduction)³

isolados dos fenômenos, tornou-se incapaz de conceber grandes sínteses pela apreciação do conjunto dos factores componentes da vitalidade universal. Deduziu vastas generalizações de simples acidentes. Cada ramo das ciências particulares, pretendeu criar um sistema filosófico baseado nas observações dos seus restritos objetos. (...) Entretanto, negando o Criador e o destino superior da criatura humana, o homem-científico construiu sistemas filosóficos baseados na própria criatura humana, tornada medida de si mesma, chave interpretativa do cosmos e reguladora das leis morais e da ordem social. Nada mais egocêntrico do que essa concepção materialista da vida. Plínio Salgado, « O século das luzes » in: *A aliança do sim e do não*, São Paulo, Editorial Presença, 1945, p. 38.

3. Toda e qualquer sistematização filosófica entre nós será *tapuia* (destinada a desaparecer assediada por outras tantas doutrinas) porque viverá a vida efêmera das formas ideológicas de antecipação, das fórmulas arbitrarias da inteligência, tendo necessidade de criar uma exegese específica, unilateral e sem a amplitude dos largos e desafogados pensamentos e sentimentos americanos e brasileiros. Foi o índio que nos ensinou a rir de todos os sistemas e de todas as teorias. Criar um sistema em nome dele será substituir a nossa intuição americana e a nossa consciência de homens livres por uma mentalidade de análise e de generalização características dos povos já definidos e cristalizados. Plínio Salgado, « Nhengaço verde amarelo (manifesto do verde-amarelismo, ou da escola anta) », in: Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, Petrópolis, Editora Vozes, 2002, p. 365.

La base émotionnelle sur laquelle repose le nationalisme réactionnaire et fantasmagorique plinien nie les contradictions inhérentes à la société brésilienne au nom d'une indivision et d'une union nationale apaisante qui effacent les antagonismes sociaux et les différences entre le savoir et le réel que l'écrivain est invité à déchiffrer. Plínio Salgado confère à l'intellectuel un rôle de médiation proche de celui du génie romantique qui, en tant qu'intermédiaire entre l'homme et l'absolu, devient le traducteur de la réalité brésilienne. Pour l'écrivain, cependant, l'art a un rôle de catalyseur qui, contraire à l'unité fragmentaire défendue par les romantiques, se manifeste par une relation univoque en vue d'une synthèse. Cette défiance à l'égard de la pensée rationnelle conduit l'auteur à envisager les manifestations artistiques comme de simples instruments de pouvoir. À ce sujet le protagoniste du roman *O Estrangeiro* commente :

Non, protestait Juvêncio, l'Art doit avoir une fonction civilisatrice; il ne peut être uniquement une conséquence du milieu, mais plutôt une force entre les mains de l'Homme, dirigeant les hommes (...). L'art sera la dictature bénéfique. (notre traduction) ⁴

Ce rôle programmatique, l'auteur le confère, également, à l'histoire qu'il conçoit comme la manifestation d'un Tout divin dont aucun développement rationnel ne peut rendre compte. L'histoire de l'humanité n'est, selon Plínio Salgado, qu'un ensemble d'événements et de révolutions entamées par « l'esprit humain » sujet à des principes imprescriptibles et à un mouvement circulaire⁵. Celui-ci lui permet d'envisager l'histoire comme une fiction exigeant de nouveaux moyens d'expression, une nouvelle attitude de l'écrivain/historien et de nouveaux éléments de décryptage incarnés par les mythes. Outre la compréhension des « lois essentielles des rythmes

humains », du « mouvement éternel de l'Homme autour de l'Absolu »⁶, le mythe permet, selon la vision de l'auteur, de mobiliser les masses autour d'un projet politique commun, en l'occurrence, le nationalisme intégral fondé sur l'isolationnisme culturel. Dans la préface de la réédition de son roman *A voz do oeste*, Plínio Salgado signale :

Seule la fiction, seule la fantaisie, seule l'imagination, seul le mythe sont capables d'appréhender ces réalités profondes. C'est pour cette raison que j'ai écrit sur une page blanche cette devise : « SEUL L'ART PEUT FAIRE DE L'HISTOIRE ». (notre traduction) ⁷

Décadence et spiritualité

À l'issue de la Semaine d'Art Moderne, les modernismes prennent de plus en plus de distance avec les mouvements d'avant-gardes européens, notamment avec le futurisme italien. Plínio Salgado s'inscrit dans cette mouvance et dès 1922 il rédige une série d'articles et d'essais dans lesquels il met en garde le lecteur brésilien contre les dangers des processus de transplantation culturelle vers les nouvelles nations. Pour l'auteur, l'importation des mouvements artistiques serait fatale pour les jeunes nations qui, comme le Brésil, sont encore dépourvues d'une culture solide. Ce processus les conduirait, selon l'auteur, à la « dissolution » de leur culture authentique, premier pas vers l'anarchie. La jeunesse de la nation brésilienne, sa fragilité culturelle, la nécessité d'une mise en tutelle grâce à l'action de l'intellectuel, guide et protecteur des biens culturels, constituent les thèmes classiques issus de la pensée nationaliste conservatrice au Brésil dont Plínio Salgado se sert pour élaborer les bases esthétiques et politiques du mouvement artistique *verde-amarelo* auquel il adhère dès 1926. À ce propos, il écrira :

4. - Não, reconvinha Juvêncio, a Arte deve ter uma função civilizadora; não pode ser apenas uma consequência do ambiente, mas uma força, nas mãos do Homem, dirigindo os homens. (...) A Arte será a ditadura benéfica. Plínio Salgado, *O estrangeiro*, 3ª Edição, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1936, p. 200.

5. Plínio Salgado, *Psicologia da Revolução*, São Paulo, Editora das Américas, 1955, p. 23.

6. Plínio Salgado, *A Quarta Humanidade*, São Paulo, Editora das Américas, 1955, p. 20.

7. Só a ficção, só a fantasia, só a imaginação, só o mito são capazes de apreender essas realidades profundas. Foi por isso que escrevi numa página em branco esta legenda: « SÓ A ARTE TEM O DIREITO DE CRIAR A HISTÓRIA ». Plínio Salgado, *A voz do oeste*, 3ª edição, São Paulo, Edições Panorama, 1948, p. 8.

Le *Tapuia* s'isole dans la forêt, pour y vivre; et il fut tué par les arquebuses et les flèches ennemies. Le *tupi* se sociabilisa sans crainte de la mort et fut perpétué dans le sang de notre race. Le *tapuia* est mort, le *tupi* vivant. (...) Toute les formes de jacobinisme en Amérique sont tapuias. Le nationalisme sain, de grande finalité historique, de prédestination humaine, celui-là est forcément tupi. Jacobinisme veut dire isolement, donc désagrégation. (notre traduction) ⁸

Mais, contrairement à ses homologues nationalistes, le discours plinien reste beaucoup plus radical, notamment lorsque l'auteur dénonce les méfaits des forces exogènes tant du point de vue culturel que politique. Dans ses textes, Plinio Salgado témoigne d'une certaine anxiété devant l'altération du groupe et de la race victimes du cosmopolitisme.

La civilisation étrangère est une toxine sécrétée par l'étranger, pour annihiler tous les moyens de défense de l'organisme national, comme le phénomène biologique des invasions mortelles des bactéries... Le luxe de Paris émousse les arêtes. Le granit a été écaché par toutes les philosophies sceptiques et les littératures qui résonnent des gémissements et des râles des peuples décrépits. La Sorbonne et les cafés de Montmartre se sont alliés à la rue de la Paix et au Maxim's. Puis les *yankees* sont arrivés et nous ont offert un idéal de conventionnalismes, que le pays n'a pas encore compris. Et Comte a composé la devise de notre drapeau. Les Italiens ont trouvé des villes informes et un profond mépris du Brésilien pour tout ce qui lui appartient. (notre traduction) ⁹

Pour l'auteur, le cosmopolitisme aurait entraîné une fragmentation du corps social et la dissolution des communautés traditionnelles, y compris celles situées à l'intérieur du Brésil. Ce constat conduit Plinio Salgado à établir une opposition constante entre une zone côtière décadente, marquée par l'influence étrangère, et un *hinterland* pur et originel qu'il associe à l'espace du sertão et à la figure du *cabloco*. Malgré ses origines métisses, le *cabloco* constitue dans l'univers fictionnel plinien un mythe national stable en raison notamment de son isolement. Dans l'espace du sertão, il a su, à l'opposé du malingre « Jeca-Tatu », s'ériger en une race d'hommes forts, courageux et loyaux luttant contre l'ensemble des forces matérialistes : le libéralisme, le communisme, le socialisme, le marxisme et le bolchevisme. Pour l'auteur, la décadence de la société brésilienne serait directement liée à la mise en place de ces systèmes urbains ploutocrates qui entraînent la fragilisation des institutions de l'État et la dissolution des valeurs morales. Annoncée dans le roman *O estrangeiro*¹⁰, cette idée sera reprise dans un article intitulé « Literatura e Política » publié en 1927 dans l'anthologie *O Curupira e o Carão* écrite en collaboration avec les écrivains Menotti del Picchia et Cassiano Ricardo.

L'angoisse de l'homme du début du XX^e siècle prend ses racines dans ce processus vertigineux d'industrialisation associé à l'intensification de l'urbanisation. L'ensemble des sociétés modernes sont atteintes d'un mal-être provoqué par les pertes de références et de la tradition, dans le relâchement des liens communautaires dans lesquels des modes de vie et de pensée étaient ancrés, abandonnant l'homme au sort de tous les types d'inventions doctrinaires et sociales. (notre traduction) ¹¹

8. O Tapuia isolou-se na selva, para viver; e foi morto pelos arcabuzes e pelas flechas inimigas. O tupi socializou-se sem temor da morte; e ficou eternizado no sangue da nossa raça. O tapuia é morto, o tupi é vivo. (...) Todas as formas do jacobinismo na América são tapuias. O nacionalismo sadio, de grande finalidade histórica, de predestinação humana, esse é forçosamente tupi. Jacobinismo quer dizer isolamento, portanto desagregação. Plínio Salgado, « Nhengaçu verde amarelo (manifesto do verde-amarelo ou da escola da anta) », *op. cit.*, p. 362.

9. A civilização estrangeira é uma toxina secretada pelo adventício, para anular todos os meios de defesa do organismo nacional, como o fenômeno biológico das invasões mortais das bactérias... O luxo de Paris amacia as arestas. Amolgaram o granito todas as filosofias céticas e literaturas ressoantes dos gemidos e extertores dos povos decrépitos. A Sorbonne e os cafés de Montmartre aliaram-se à rue de La Paix e ao Maxim's. Depois, vieram os yankees e nos ofereceram um ideal de convencionalismos, que o país ainda não entendeu; e Comte traçou

o lema da nossa bandeira. Os italianos encontraram cidades sem feição e um fundo desdém do brasileiro por tudo o que é seu. Plínio Salgado, *O estrangeiro*, *op. cit.*, p. 264.

10. Dans le roman *O estrangeiro*, le narrateur commente à ce sujet : « Sabia que o desenvolvimento das indústrias, num país de população rural pouco densa, era fonte inexaurível de competições urbanas tremendas, de onde surgiria, como uma flor maldita, uma plutocracia regada de lágrimas e adubada de sofrimentos atrozes ». *Ibid.*, p. 152. (Il savait que le développement des industries, dans un pays à faible population rurale, était une source intarissable pour des affreuses compétitions urbaines, d'où naîtrait, telle une fleur maudite, une ploutocratie arrosée de larmes et engraisée d'atroces souffrances). (notre traduction).

11. A angústia do homem do início do século XX tem suas raízes nesse processo vertiginoso de industrialização combinado com a intensificação da urbanização. Um mal-estar acomete o

Pour l'auteur, le conflit mondial ne reposerait plus sur l'opposition entre des régimes politiques, mais plutôt entre les forces de pouvoir au sein de ces systèmes qui ne visent, selon lui, qu'à assurer l'ascension économique et politique des élites. C'est la raison pour laquelle, Plínio Salgado multiplie dans ses romans les images de décadence et les situations d'échec qu'il associe aux choix idéologiques de ses personnages: l'anarchisme libéral d'Ivan dans *O estrangeiro* et le communisme opportuniste de Gruber dans *O Cavaleiro de Itararé*, autour duquel l'écrivain concentre toute sa verve antisémite. Fils d'un couple de juifs français et allemand, Ricardo Simon Gruber, est le fondateur d'un mouvement communiste brésilien loufoque inspiré d'un livre de recettes et dont la plateforme politique se résume à la devise: « Faisons de bons plats et le monde ira mieux »¹².

L'identification du mal au socialisme, au communisme et au libéralisme souligne les traits fondamentaux du discours nationaliste plinien: un projet fondé sur le désir contradictoire d'éradiquer à partir d'un amalgame conceptuel la décadence sociale par un combat opposant le spirituel au matériel et dont les sources se trouvent en partie dans l'imaginaire futuriste.

Stratégies et contradictions futuristes

Dès la veille de la Semaine d'Art Moderne, les modernistes, y compris les nationalistes conservateurs, multiplient dans la presse locale des articles dans lesquels ils exposent leurs rapports ambigus avec les avant-gardes européennes. En 1920, Menotti del Picchia rédige en l'espace de quelques mois deux textes dans lesquels il exalte et critique, à la fois, l'influence du futurisme italien. Dans le premier, intitulé « Arte Nova »¹³, l'auteur dénonce les manifestations d'un art brésilien fossilisé en se servant des formules issues du premier

conjunto das sociedades modernas provocado pelas perdas das referências e da tradição, no esgarçamento dos laços comunitários, no qual modos de vida e pensamento estavam ancorados, deixando o homem a sorte de todos os tipos de invenções doutrinárias e sociais. Plínio Salgado, *Literatura e Política*, São Paulo, Editora das Américas, 1955, p. 51-59.

12. Precisamos fazer bons pratos; e o mundo marchará. Plínio Salgado, *O cavaleiro de Itararé*, 3^o Edição, São Paulo, Companhia Edotira Panorama, 1948, p. 61.

13. Menotti Del Picchia, « Arte Nova », in *Revista do Brasil*, São Paulo, Julho de 1920. Apud. Annateresa Fabris, *O futurismo paulista*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1994, p. 72.

manifeste de Marinetti prônant la destruction des bibliothèques et des musées, les tombeaux de notre civilisation occidentale. Or, quelques mois plus tard, l'auteur revient sur ses positions et, à l'opposé de ce qu'il soutenait dans son précédent article, il défend dans « O Futurismo »¹⁴ un compromis entre modernité et tradition, comme la seule voie possible pour l'art national. De telles contradictions sont, également, présentes dans la fameuse conférence que Del Picchia va prononcer lors de la deuxième nuit de la Semaine d'Art moderne¹⁵. Ce texte se compose d'une série de thèmes et images ouvertement futuristes dont l'auteur se sert pour faire l'anathème du courant parnassien brésilien. On y retrouve l'éloge de la vitesse, de la force dynamique des villes modernes et la critique du modèle hellénisant des poètes brésiliens:

Les momies immortalisées par l'art des embaumeurs sont choquantes à notre vision altérée par des tramways électriques et des avions. Cultiver l'hellénisme comme force dynamique d'une poésie du siècle c'est placer le corps d'un Ramsès ou d'une Annesi enveloppés dans des bandes, à gouverner une république démocratique où il y a fraudes électorales et grèves anarchistes. (notre traduction)¹⁶

La conférence de Del Picchia, en effet, reprend le ton ironique et polémiste du manifeste de Marinetti dans le quel l'auteur italien soulignait:

Admirer un vieux tableau c'est verser notre sensibilité dans une urne funéraire, au lieu de la lancer en avant par jets violents de création et d'action. Voulez-vous donc gâcher ainsi vos meilleures forces dans une admiration inutile du passé, dont vous sortez forcément épuisés, amoindris, piétinés?¹⁷

14. Publié dans le journal *Correio Paulistano* le 6/12/1920. Apud., Annateresa Fabris, *Idem*.

15. Menotti del Picchia, « Arte moderna », in Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 287-293.

16. Aos nossos olhos riscados pela velocidade dos bondes elétricos e dos aviões, choca a visão das múmias eternizadas pela arte dos embalsamadores. Cultivar o helenismo como força dinâmica de uma poética do século é colocar o corpo, enrolado em bandas (sic.), de um Ramsés ou de uma Annesi, a governar uma república democrática, onde há fraudes eleitorais e greves anarquistas. *Ibid.*, p. 288.

17. Manifeste Futuriste in: Giovanni Lista, *Futurisme (manifestes documents - proclamations)*, Lausanne, L'âge d'homme, 1973, p. 88.

En outre, Del Picchia expose dans ce texte, le même mépris futuriste pour la représentation traditionnelle de l'objet féminin. Il condamne ce qu'il appelle « les femmes-fatales », « les femmes-fétiches », « les femmes-cocâines », « les femmes-monotonies », bref toutes ces « Madames » incapables d'intégrer le pragmatisme de la « civilisation moderne »¹⁸. Or, ce ton futuriste prend une toute autre tournure, lorsqu'à la fin de l'article, l'écrivain met en avant les différences entre le mouvement italien et l'avant-garde naissante à São Paulo et, en particulier, les rapports des Brésiliens avec leur tradition :

Mais, au Brésil il n'y a pas de raison logique et sociale à avoir un *futurisme orthodoxe*, car le prestige de son passé n'est pas susceptible d'empêcher la liberté de sa façon future d'exister.

En outre, la prison d'une école répugne à notre individualisme esthétique. Chacun d'entre nous cherche à agir selon son tempérament, dans la sincérité la plus hardie. (notre traduction)¹⁹

Ce qu'expose Del Picchia dans cet article, et qui par la suite devient une évidence lorsqu'on le compare à d'autres textes publiés à cette époque, c'est la lecture partielle, partielle et parfois erronée que les modernistes font du mouvement italien. L'amalgame entre futurisme et marinettisme souligne leur méconnaissance de l'évolution du mouvement futuriste en Italie, notamment après sa phase héroïque comprise entre 1909 et la Première guerre mondiale. Car, si les modernistes brésiliens ont eu accès aux postulats du courant florentin, cela ne s'effectua que par l'intermédiaire des textes critiques de Papini ou de *Rete Mediterranea* qui, depuis 1919, circulaient dans les milieux intellectuels à São Paulo²⁰. Cette connaissance

partielle explique, finalement, l'éloignement des écrivains paulistes vis-à-vis de Marinetti devenu, pour eux, le porte-parole du fascisme mussolinien.

Le terme futuriste que l'on nous a attribué de façon erronée, nous l'avons accepté car c'était un cartel de défis. Dans la froideur du marbre de Carrare du mouvement parnassien dominant, la pointe agressive de cette proue verbale frappe tel un bélier. Nous ne sommes, ni n'avons jamais été « futuristes ». Moi, particulièrement, j'abomine le dogmatisme et la liturgie de l'école de Marinetti. Son chef est pour nous un précurseur illuminé, que nous avons vénéré comme un général du grand combat de la Réforme qui étend son *front* à travers le monde. (notre traduction)²¹

Plínio Salgado témoigne d'une attitude similaire à celle de Del Picchia, dans la mesure où, tout en critiquant le futurisme, il ne cesse de rendre hommage à Marinetti qu'il a toujours considéré comme étant le premier articulateur de la modernité au Brésil. Dans un article publié en 1927, intitulé « O significado da Anta », il soulignait :

Après notre révolution esthétique, qui a commencé à São Paulo, avec la Semaine d'Art Moderne, durant laquelle Menotti del Picchia, Graça Aranha et Ronald de Carvalho ont présenté les écrivains, poètes, sculpteurs et peintres de la nouvelle génération, nous nous sommes libérés, au Brésil, des préjugés de la culture classique. Avec le futurisme de Marinetti, et les mouvements dada, cubiste, ultraïste, etc, nous avons définitivement liquidé : le sonnet ; la métrique de Castilho ; la place des pronoms ; le mouvement parnassien ; la phrase académique ; la rhétorique ; la syntaxe portugaise. Cela a été une grande et une énorme victoire. (notre traduction)²²

18. Menotti Del Picchia, *op. cit.*, p. 290.

19. No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o futurismo ortodoxo, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade. *Ibid.*, p. 288.

20. Cf. Anna Teresa Fabris, *Futurismo: uma poética da modernidade*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1987.

21. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. Na geleira de mármore de Carrara do parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhaça como um aríete. Não somos, nem nunca fomos "futuristas". Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. Seu chefe é, para nós, um precursor iluminado, que veneramos como um general da grande batalha da Reforma, que alarga seu front em todo o mundo. Menotti. Menotti Del Picchia, *idem*.

22. Depois de nossa renovação estética, que teve seu início em São Paulo, com a Semana de Arte Moderna, em que Menotti del Picchia, Graça Aranha e Ronald de Carvalho apresentaram os escritores, poetas, escultores, pintores e músicos da nova geração, nós nos libertamos,

À l'instar des autres modernistes, Plínio Salgado conçoit le futurisme comme un élément stratégique circonstanciel qui lui sert de base pour préparer et assurer une indépendance esthétique et politique vis-à-vis des autres éléments déjà en place. Celle-ci prend la forme d'un discours xénophobe ultranationaliste dont les traces de l'imaginaire futuriste restent, toutefois, visibles notamment dans l'apologie que l'auteur établit de la guerre, le culte de la force et l'exaltation de la ville moderne.

La lutte menée par des personnages déçus par l'évolution de la société constitue l'axe central des romans de Plínio Salgado qui visent, selon lui, à sortir la littérature brésilienne des pièges du « psychologisme dix-neuviémiste » et de l'« uniformisme dostoïevskien » afin de mieux s'inscrire dans le dynamisme d'une nouvelle ère qui « vole à la vitesse d'un avion ».

Il n'a pas été possible de créer quelque chose de nouveau, comme forme, au siècle de la radio. On a encore du temps pour lire Proust et en discuter. La littérature n'a pas pris connaissance de la vitesse et de l'incroyable lutte sociale. Elle est remplie d'études psychologiques exclusivement analytiques, de récits réalistes terriblement répétitives depuis Zola à Flaubert. La cadence des styles est encore celle des *trolleys*, du petit détail propre au XIX^e siècle (...) Le roman actuel, capable d'appréhender le sens cinématique et le tumulte de la vie moderne n'a pas encore été inventé. Au Brésil, cela reste à l'état de tentative. C'est une invitation sans réponse. (notre traduction)²³

no Brasil, « dos preconceitos da cultura clássica ». Com o futurismo de Marinetti, e os movimentos dadaístas, cubista, ultraísta, etc, nós liquidamos definitivamente: o soneto; a métrica de Castilho; a colocação de pronomes; o parnasianismo; a frase acadêmica; a retórica; a construção portuguesa. Foi uma grande, uma enorme vitória. Plínio Salgado, « O significado da Anta », in: Jorge Schwartz, *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*, São Paulo, Edusp, Iluminuras, Fapesp, 1995, p. 497.

23. Não foi possível criar nada de novo como forma para o século do rádio. Ainda há tempo para se ler Proust, para discuti-lo. A literatura não tomou conhecimento da velocidade e da tremenda luta social. Ela está repleta de estudos psicológicos exaustivamente analíticos, de narrativas realistas terrivelmente repetidas desde Zola e Flaubert. A cadência dos estilos ainda é a dos trolleys, das minuciosidades do século XIX. (...) O romance atual, capaz de apreender o sentido cinemático e o tumulto da vida moderna, ainda não foi criado. No Brasil, esta série perdura como uma tentativa. É um convite que ficou sem resposta. Plínio Salgado, « Prefácio à 3^a edição de O estrangeiro, à 2^a de O esperado e à 2^a de O cavaleiro de Itararé. », in: Plínio Salgado, *Obras completas*, V. 12, São Paulo, Editora das Américas, s/d, p. 16-17.

Mais la réponse qu'essaie d'apporter l'écrivain à la littérature brésilienne reste en-deçà des attentes annoncées. Malgré un ton et un style ouvertement futuristes, les romans de Plínio Salgado, encore trop marqués par la rhétorique édifiante de la fin du XIX^e siècle, privilégient le programme discursif au détriment de la qualité artistique. Son écriture repose essentiellement sur les mécanismes du roman à thèse, notamment, par l'usage des structures redondantes qui se répercutent d'un texte à l'autre. Celles-ci ont pour seul objectif d'augmenter la réception du programme narratif des textes et réduire ainsi les « failles » d'une lecture plurielle. Ses romans racontent toujours la même histoire: le désenchantement des personnages et de leur engagement dans un combat sans répit contre les forces exogènes à la nation brésilienne.

Il pensait recruter une armée de traditions et d'instincts du pays, des rêves indéfinis de la Nation que l'on esquissait déjà, afin de bâtir ensemble la muraille vivante de Chine qui rendrait le Brésil invincible. (...) C'était une Bataille sans trêves. (...) Mais Juvêncio remarquait qu'il s'agissait d'une guerre, pire que celle du feu et de la mitraille: une petite guerre qui détruisait tout, lentement, sous couvert de fraternité. (notre traduction)²⁴

À l'instar de Marinetti, Plínio Salgado conçoit la guerre comme une sorte d'illumination théâtrale grâce à laquelle l'écrivain met à nu les pulsions fondamentales de l'homme et le rapport art-vie²⁵. Ce processus de glorification belliciste s'accompagne d'une esthétisation de la virilité masculine qui, dans le roman *O estrangeiro*, se cristallise autour de la figure du *caboclo*. À ce personnage, l'auteur associe une série de métaphores sylvestres et animales, autant d'images éloquentes, qui soulignent le rôle messianique du protagoniste, ainsi que son attachement viscéral à la terre sauvage. Grâce à *Zé Candinho*, l'auteur rend un véritable culte à la Terra Mater, source de

24. Pensava em recrutar um exército de tradições e instintos da terra, sonhos definidos de nação que já se esboçava, para construir com eles a viva muralha chinesa, que tornaria o Brasil invencível. (...) A Batalha não tinha tréguas. (...) Mas Juvêncio percebia que se travava uma guerra, pior do que a do fogo e da bala: a guerra gentil, a solapar, de manso, sob as aparências de fraternidade... Plínio Salgado, *O estrangeiro*, op. cit., p. 100-101.

25. Giovannie Lista, op. cit., p. 25.

sagesse dans le roman. Pour lui, ce n'est qu'en se plongeant dans le *sertão*, la province et le village que le Brésilien, parvient à retrouver le bonheur d'antan brisé par l'ère de la modernité et de l'urbanisation.

L'Urbanisme, - écrivait-il, en contemplant le visage ingénu et viril de Zé Candinho - c'est la mort de la nationalité. Parce que c'est la mort de l'homme, transformé en marionnette cosmopolite. L'homme se dégrade au contact de l'homme; seule la correspondance intime avec la nature le hisse au-dessus de la condition universelle de singe. (notre traduction)²⁶

De part son courage et sa monumentalité centauresque, Zé Candinho s'inscrit dans la pure tradition des héros proto-fascistes marinettistes de l'univers de *Mafarka, le futuriste* publié en 1910. La force physique du *caboclo* rappelle, en effet, l'obsession de la virilité masculine futuriste dont se sert Plínio Salgado pour faire l'apologie de l'aventure guerrière dans le processus de renouvellement de la race brésilienne. Ce culte de la virilité et de la férocité masculine vont de pair avec un certain mépris pour la femme considérée comme une entrave au rôle messianique de l'intellectuel proche, dans ses romans, de la figure de l'ascète.

Maudit clair de lune, disait le professeur, qui nous fait rêver et pleurer. Notre rêve doit être tissé de soleil, vigoureux et ardent. Le clair de lune ne révèle pas l'homme. Il n'a jamais entendu d'imprécations ou de cris virils. (...) Seul les hommes au destin ordinaire se noient paralysés dans les bras des femmes. (notre traduction)²⁷

Finalement, en ce qui concerne l'enthousiasme futuriste pour la ville

et la machine, cette question, bien que présente dans l'œuvre de Plínio Salgado, sera souvent traitée de façon caricaturale, notamment en parodiant des préceptes futuristes. Mais si pour Marinetti la machine incarnait la potentialisation de la tension entre le présent, notamment par son élan destructeur et transformateur de la sensibilité et du conformisme occidental, dans l'univers plinien, fondamentalement ruraliste, elle est synonyme d'esclavage et de soumission aux lois du matérialisme d'une modernité inhumaine:

- Voici la créature qui dépasse le créateur (...) le doigt est moins important que le cerveau qui la créa. Toutefois, l'homme est esclave de la machine. Que sont les denses populations, sinon une masse tributaire de consommateurs de stocks? la machine crée des besoins nouveaux, du confort inconnu, des superfluités inédites et imposées. Que serait-il des stocks s'il n'y avait pas les habitudes? Il y a de nouvelles habitudes, parce qu'il y a de nouvelles machines, et les machines se perfectionnent pour que les habitudes s'exacerbent. Ces foules qui labourent et souffrent, qui s'agitent, qui pleurent, ces foules haineuses qui versent leur sueur quotidienne pour consommer la production que la concurrence impose, habilement, ou violemment, par des habitudes acquises. L'homme est l'esclave de la machine. (notre traduction)²⁸

Contradictoires et ambigus les rapports que les modernistes brésiliens entretiennent avec le futurisme italien ne sont pas simples. Leur admiration et mépris à l'égard du courant italien constitue l'un des principaux dilemmes auquel va finalement être confrontée toute cette génération d'écrivains désirant habiter la modernité et se décharger du fardeau du passé sans, toutefois, faire table rase de la tradition. La réponse qu'apporte Plínio Salgado à cette question passe par une lecture très personnelle des

26. O Urbanismo, - escrevia, contemplando a figura ingênua e varonil do Zé Candinho - é a morte da nacionalidade. Porque é a morte do homem transformado no títere cosmopolita. O homem degrada-se em contato com o homem; só a íntima correspondência com a Natureza o eleva da condição universal de símio. Plínio Salgado, *op. cit.*, p. 263.

27. Maldito o luar, dizia o professor, que nos faz sonhar e chorar. O nosso sonho deve ser tecido de sol, vigoroso e ardente. O luar não tem notícia de homens. Nunca ouviu imprecações e gritos viris. (...) Só os homens de destino comum se enroscam e paralizam nuns braços de mulher. *Ibid.*, p. 64.

28. Eis a criatura que supera o criador (...) O dedo é menos providencial do que o cérebro que a ideou. No entanto, o homem é o escravo da máquina. Que são as densas populações, senão a massa tributária dos consumidores de estoques? A máquina cria necessidades novas, confortos desconhecidos, superfluidades inéditas impositivas. Que seria dos estoques se não fossem os costumes? Há novos costumes, porque há novas máquinas, e aperfeiçam-se as máquinas para se axacerberem os costumes. Essas multidões que trabalham e sofrem, que se agitam, que choram, que raivam, derramam o suor quotidiano para consumir a produção, que a concorrência impõe, habilmente, ou violentamente, através dos hábitos adquiridos. O homem é escravo da máquina. Plínio Salgado, *Obras completas*. V.12, *op. cit.*, p. 267.

postulats futuristes et un nationalisme étroit fondé sur un isolationnisme xénophobe. Par ce retour à la terre, Plinio Salgado envisage d'établir une continuité entre passé et futur sans tenir compte de l'esprit caractéristique de la modernité et auquel les autres écrivains de sa génération seront davantage sensibles : cette équation périlleuse entre reconnaissance du passé et infidélité permanente à la tradition, à l'habitude et au prévisible.

« C'est du futurisme, ma chère ! » : L'impact du modernisme sur la société brésilienne au début du XX^e siècle

Adriana COELHO FLORENT
EA 1570 - Université de Paris 8

L'influence des formes d'expression populaires dans le Modernisme brésilien est un phénomène largement étudié¹. Or, la lecture d'études récentes menées sur l'histoire culturelle du Brésil dans la première moitié du XX^e siècle nous révèle, de façon symétrique, l'impact des avant-gardes artistiques sur les modes d'expression populaires dans les grands centres urbains du pays, notamment dans les villes de São Paulo et Rio de Janeiro.

Comme nous le montre Nicolau Sevcenko dans son essai *Orfeu extático na metrópole*, le Futurisme, parmi d'autres mouvements d'avant-garde, traduit dans les différents modes d'expression artistique la perte de repères qu'entraînent les profonds bouleversements socioculturels de l'époque. L'automobile, la machine, la vitesse, l'électricité, le cinéma, bref, les icônes urbaines de la modernité présentes dans le *Manifeste futuriste* publié en 1909 par Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944) renvoient à un changement dans la perception même du temps et de l'espace². Or, ces bouleversements sont bien loin de se cantonner à l'espace européen :

1. Voir, entre autres, Antonio Candido, José Aderaldo Castello, *Presença da literatura brasileira - Modernismo*, São Paulo, Difel, 1981, ou encore, sur le cas exemplaire de Mário de Andrade, Telê Porto Ancona, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, São Paulo, Duas cidades, 1972.

2. Le *Manifeste futuriste* de Filippo Tommaso Marinetti fut d'abord publié en 1908 en Italie, mais n'eut de véritable retentissement qu'à sa deuxième parution, le 20 février 1909, dans le journal parisien *Le Figaro*. Le texte est écrit en français. Voir Filippo Tommaso Marinetti, *Tuons le clair de lune!! : Manifestes futuristes et autres proclamations*, Paris, Mille et une nuits, 2005.

Aux quatre coins du globe, un fait se détache et transparait par sa saturation dans les grandes villes : la déstabilisation rapide du système de croyances et de symboles, liés depuis des siècles ou des millénaires à un monde où la base technique demeurerait relativement stable, et qui sont reformulées au gré des contingences précipitées d'un « ordre nouveau », dont la gestion, par sa propre nature, se fonde sur la planification, mais ne peut comporter de prévisibilité.³

Modernisme et futurisme, naissance d'un malentendu

L'absence de prévisibilité et la déstabilisation rapide de tout le système de valeurs établies expliquent en effet le retentissement du scandale volontairement suscité par les manifestations futuristes, partout où elles surgissent. Au Brésil, la Semaine d'Art Moderne, qui a lieu au Théâtre de la ville de São Paulo du 13 au 18 février 1922, dans le cadre des commémorations du centenaire de l'indépendance du pays, cristallise des tendances présentes depuis la première guerre mondiale. Des écrivains comme Oswald de Andrade (1890 – 1954), qui avait pris connaissance du manifeste de Marinetti dès 1912, lors d'un de ses voyages à Paris, comme Mário de Andrade (1893 – 1945), Manuel Bandeira (1886- 1968), Menotti del Picchia (1892 – 1988) et bien d'autres partagent les mêmes préoccupations que des peintres tels Tarsila do Amaral (1886 – 1973), Anita Malfatti (1889 – 1964), Lasar Segall (1891 – 1957), des musiciens comme Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), ou des sculpteurs comme Victor Brecheret (1894 – 1955). Les conférences et les poèmes lus pendant les manifestations de la semaine sont huées au delà de toute espérance, des pommes de terre et des tomates sont lancés sur scène pendant les concerts, les expositions des tableaux et des sculptures provoquent des éclats de rire et de cris d'indignation⁴.

3. "O fato que prevalece, sobre todos os recantos do globo, transparente pela sua saturação nas grandes cidades, é a desestabilização rápida do sistema de crenças e símbolos, secular ou milenarmente aderidos a um mundo de base técnica relativamente estável, e que se reformulam ao sabor das contingências precipitadas de uma "nova ordem", cuja gestão, pela própria natureza, embora se funde no planejamento, não comporta previsibilidade." (Nicolau Sevcenko, *Orfeu extático na metrópole*, São Paulo, Companhia das letras, 2003, p. 310).

4. Voir par exemple le récit d'un des concerts de Villa Lobos rapporté par Carlos Drummond de Andrade (Mário de Andrade, *A lição do amigo (cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade)*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1982, p. 27).

Relayées par la presse dans tout le pays, les réactions exacerbées de la critique et du public sont à l'origine de la connotation négative qui se trouve encore associée aux termes *futurismo* et *futurista*⁵. Telle est l'origine du malentendu : si Oswald de Andrade a effectivement désigné Mário de Andrade comme étant « son poète futuriste » dans un article de 1921, les protagonistes de la Semaine d'Art moderne prennent rapidement leurs distances avec les mots d'ordre de l'avant-garde italienne, préférant adopter le terme de *moderniste* pour désigner leur mouvement⁶. Mais la critique conservatrice, en voulant stigmatiser le mouvement de 1922 en tant que « mouvement d'importation », étranger aux traditions du pays, conserva le terme de *futuriste*, repris par la presse et l'opinion publique. Ainsi, dans le *Jornal do Comércio* daté du 22 février 1922, les « futuristes » brésiliens sont assimilés aux fous des asiles :

Il faut savoir que dans les hôpitaux psychiatriques, on produit des poèmes, des partitions, de tableaux et des statues, et que cet art créé par des fous possède les mêmes caractéristiques que l'art des futuristes et des cubistes qui s'expriment en ce moment en pleine liberté!⁷

La connotation péjorative attribuée à *futurismo* et *futurista* est telle qu'elle persiste encore dans les définitions inscrites par Antonio Hoauiss dans son récent dictionnaire de langue portugaise :

Futurisme : 1. substantif masculin. - mouvement qui débute au XX^e siècle, tourné agressivement vers le futur, prêchant la destruction des formes d'art antérieures (symbolisme, impressionnisme, naturalisme, etc.), et particuliè-

5. Voir à ce propos l'étude de Maria Eugenia Boaventura, *22 por 22 - A Semana de Arte Moderna vista por seus contemporâneos*, São Paulo, Edusp, 2000.

6. Voir à ce propos le témoignage de de l'écrivain João Alphonsus dans Edgar Cavalheiro, *Testamento de uma geração*, Porto Alegre, Globo, 1944, p. 141.

7. "É preciso que se saiba que nos manicômios produzem poemas, pinturas, quadros e estátuas, e que essa arte de doidostem o mesmo característico da arte dos futuristas e cubistas que andam soltos por aí (Oscar Guanabarro, *Jornal do Comércio*, 22/02/1922, apud A Medina Rodrigues, Dácio A. de Castro, Ivan P. Teixeira, *Antologia da Literatura brasileira - O modernismo*, São Paulo, Marco, 1979, p. 62).

rement leur individualisme et leur sentimentalisme, et exaltant en revanche le changement, l'invention, la vitesse, la production, la machine, la glorification du patriotisme et de la guerre, les foules, etc.

2. dérivation: par extension de sa signification - N'importe quelle forme d'art extravagante.

Futuriste: 1. adjectif. Qui se réfère au Futurisme

2. dérivation: par extension de sa signification qui révèle ou qui provoque un sentiment d'étrangeté; extravagant, excentrique.⁸

Nous verrons dans quelle mesure ces caractéristiques, couramment associées au Modernisme brésilien par le grand public, sont reprises dans les créations de l'art populaire de l'époque, à travers deux figures particulièrement représentatives de celle-ci: celle du compositeur Noel Rosa et celle du caricaturiste Belmonte (Benedito Bastos Barreto). Les documents choisis pour l'analyse – une caricature de Belmonte et une chanson de carnaval de Noel Rosa – correspondent à des parodies qui font clairement référence au mouvement d'avant-garde artistique tel qu'il se développe au Brésil.

Noel Rosa et Belmonte: le parcours de deux médiateurs

Né en 1910 dans le quartier populaire de Vila Isabel, à Rio de Janeiro, dans une famille de classe moyenne pauvre, Noel de Medeiros Rosa (1911 – 1937) allait devenir l'un des plus grands compositeurs de samba du Brésil. La parfaite adéquation entre les rythmes choisis et la sonorité des vers, le jeu souvent ironique entre norme populaire et norme savante et l'invention poétique capable de transfigurer la vie quotidienne des milieux populaires de Rio fondent la valeur de son œuvre, étonnamment féconde quand on considère sa disparition à l'âge de vingt-six ans. Par ailleurs, sa formation - il réussit le concours d'entrée à la faculté de médecine de Rio – et l'énorme diffusion de son œuvre grâce à l'essor de l'industrie du disque et du succès de la radio comme principal média de l'époque, en font un de ces

médiateurs si fréquents dans l'histoire culturelle brésilienne entre le milieu intellectuel et lettré des années trente et quarante et le milieu populaire représenté par les *sambistas* venus des bidonvilles pour faire écouter leur musique dans les cabarets et dans les cinémas du centre de la capitale.

La trajectoire de Benedito Bastos Barretos né en 1897 dans un quartier populaire de São Paulo, présente quelques similitudes avec celle de Noel Rosa. Ayant aussi abandonné ses études de médecine pour se consacrer entièrement à sa carrière d'illustrateur et de caricaturiste, sous le pseudonyme de Belmonte. Dès la première guerre, il devient célèbre grâce au développement des revues satiriques qui atteignent alors leur âge d'or dans l'histoire de la presse brésilienne, tant par leur qualité et leur diversité que par leurs tirages. En 1925, il crée pour le journal *Folha de São Paulo* le personnage qui contribue de façon définitive à sa célébrité, Juca Pato, porte-voix du *paulista* qui proteste toujours contre la mauvaise gestion de la grande ville et les injustices sociales qu'elle implique, mais dont la résignation goguenarde s'exprime à travers sa phrase préférée: « Podia ser pior... » (« ça pourrait être pire). Ses entrées dans le milieu de la presse ainsi que son amitié avec l'écrivain et éditeur Monteiro Lobato, dont il illustra en particulier toute la production destinée à la jeunesse, le fit fréquenter le milieu littéraire de São Paulo, remplissant ainsi la même fonction de médiateur que Noel Rosa à Rio.

Outre une vision satirique de la société brésilienne, tiraillée entre son aspiration à la modernité et son attachement aux structures socioéconomiques les plus conservatrices, la production artistique des deux créateurs révèle leur capacité à s'approprier des codes empruntés aux formes d'art érudit pour les transposer aux formes d'art populaire. Leur démarche renvoie ainsi à la même trajectoire empruntée par les protagonistes du Modernisme, mais en sens contraire: alors que Villa-Lobos et Mário de Andrade puisent leur inspiration dans les légendes et les mélodies régionales du folklore, Noel Rosa et Belmonte s'intéressent aux nouvelles thématiques et à leurs différentes formes d'expression, dans la confluence alors patente entre modernisme et modernité. Voyons à présent comment se traduit cet intérêt dans des productions liées explicitement à ce que nos deux médiateurs, à l'instar du public dont ils se font les porte-parole, continuent d'appeler le « Futurisme »

8. Voir *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* (cd rom), São Paulo, Objetiva, 2004 (c'est moi qui traduit).

Le « Futurisme » selon Belmonte :
entre folie iconoclaste et snobisme opportuniste

Une caricature publiée en 1922 par Belmonte a surtout attiré notre attention. Publiée dans *D. Quixote*, revue satirique fondée depuis 1917 à Rio de Janeiro, elle synthétise de façon magistrale les manifestations de la Semaine d'Art Moderne⁹.

La caricature intitulée « La Semaine d'art moderne », comporte deux parties, qui semblent correspondre aux deux étages d'une galerie d'art : au premier étage, les protagonistes de la Semaine de 22 forment un bruyant orchestre tout en agitant des panneaux de protestation. Au rez-de-chaussée, trois tableaux « futuristes » sont exposés, alors qu'un personnage se tient assis à même le sol et paraît compter sur ses doigts. L'interprétation de l'image dans tous ses détails n'est pas aisée, en particulier en ce qui concerne l'identification des personnalités caricaturées, mais des propositions peuvent être avancées. La composition de « l'orchestre futuriste » pourrait être la suivante de gauche à droite : à la percussion, l'écrivain Oswald de Andrade, au tambour, le musicien Heitor Villa-Lobos, au trombone, le poète Manuel Bandeira, aux maracas, le peintre Anita Malfatti et Paulo Prado (1869-1943), intellectuel membre de l'élite de São Paulo, qui contribua à l'organisation de la Semaine. Enfin, le joueur de flûte est peut-être Menotti del Picchia. Au fond, sur les panneaux, on peut trouver les phrases suivantes :

- Carlos Gomes est un âne !
- Coelho Neto ne se lave pas les pieds !
- Bernardelli était un fabricant de pots en terre cuite !
- Almeida Junior ne payait pas son boulanger !
- Chopin était un joueur de *berimbau* !¹⁰

9. Voir figure annexe.

10. Antônio Carlos Gomes (1836-1896) disciple de Verdi, fut le plus grand compositeur d'opéras du XIX^e siècle au Brésil ; l'écrivain Henrique Maximiliano Coelho Neto (1864-1934) était considéré par les modernistes comme un représentant de la prose académique du XIX^e siècle, Rodolfo Bernardelli (1852-1931) sculpteur célèbre, fut le premier directeur de l'École Na-

Tous ces artistes consacrés apparaissent donc discrédités par la nouvelle génération de 1922, qui s'en prennent ici à eux non pas de façon raisonnée, mais de la façon la plus prosaïque qui soit. Faisant appel au procédé carnavalesque de l'inversion du monde¹¹, les figures de proue de l'art académique deviennent ainsi une bande de bohèmes sales et sans crédit, vivant en marge de la société. L'allusion à Chopin, seul artiste non brésilien à être cité, est liée à l'une des controverses suscitées dans la presse en 1922, lorsque la pianiste Guiomar Novais, qui pourtant faisait partie du programme de la Semaine, crut bon de défendre le compositeur polonais contre les attaques supposées de certains modernistes. Enfin, entre les deux parties du dessin, comme s'il s'agissait de l'enseigne du magasin, il est écrit en majuscules et souligné : « Nous avons du talent ».

Quant aux tableaux caricaturés par Belmonte, ils renvoient de façon évidente à l'esthétique prônée par les peintres futuristes tels qu'Umberto Boccioni (1882 – 1916) et Carlo Carrà (1881 – 1966). Ainsi, dans le tableau de droite, des formes géométriques apparaissent entrecoupées par des lignes parallèles et comporte des jeux typographiques (ici les mots inscrits sont *xambu* et *iririca*, qui renvoient à des termes imaginaires à consonance tupi ou africaine). Dans le tableau au centre, une figure humaine ébauche un mouvement, toujours avec des formes géométriques au deuxième plan. Le tableau de droite, contient peut-être une allusion aux natures mortes de Tarsila do Amaral, peintre moderniste qui fit également partie des manifestations de 22, dont la naïveté volontaire des dessins était perçue comme une absence de savoir faire par les critiques du Modernisme.

Le personnage assis, sans doute le marchand d'art propriétaire du magasin, semble faire ses comptes en contemplant ces œuvres incompréhensibles mais à la mode, qui pourront beaucoup lui rapporter.

tionale des Beaux Arts à Rio ; José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), peintre *paulista*, était un adepte de l'école réaliste. Enfin, le compositeur polonais Frédéric Chopin (1810-1849), dont l'œuvre se devait d'être jouée par toutes les jeunes filles de bonne famille de l'époque, est présenté ici comme un joueur de « berimbau », c'est-à-dire l'instrument composé d'un arc et d'une corde, généralement utilisé pour accompagner la « capoeira », sorte de combat dansé inventé par les esclaves venus d'Afrique.

11. Nous utilisons ici le concept de carnavalesque selon la définition de Mikhaïl Bakhtine, en particulier dans « Les formes et images de la fête populaire » in Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, NRF Gallimard, 1970.

La cacophonie suggérée par les instruments, la position en diagonale des trois figures au centre du dessin – Villa-Lobos, Manuel Bandeira et Anita Malfatti – le regard un peu hagard du marchand, sont les éléments qui évoquent la folie, caractéristique essentielle du « futurisme » aux yeux du public et de Belmonte. En même temps, et d'autres caricatures de l'auteur portant sur la haute bourgeoisie brésilienne vont dans ce sens, l'auteur jette aussi un regard critique sur le snobisme d'une élite ignorante, prête à gober n'importe quelle nouveauté venue d'Europe, sans s'inquiéter vraiment de sa valeur artistique réelle. Si la folie même des protagonistes de la Semaine peut être considérée comme le gage de leur sincérité, il n'en va pas de même avec le marchand qui compte sur leur succès. Le caricaturiste aurait pu ainsi attribuer à son dessin le titre du célèbre article de l'écrivain Monteiro Lobato à propos de la première exposition d'Anita Malfatti en 1918 : « Paranoïa ou mystification ? »¹² Cette même ambivalence, entre innovation audacieuse et folie apparente, servant parfois d'argument de vente, est aussi présente dans l'œuvre de Noel Rosa

**Marcha maluca de Noel Rosa,
ou la vie absurde de Monsieur Dromadaire**

Lorsqu'en 1930, Noel Rosa compose *Marcha maluca* (« La folle marche ») en collaboration avec Lamartine Babo (1904 – 1963), il est en passe de devenir célèbre, grâce à son premier grand succès, *Com que roupa?*, chanson qui donne son nom à l'une de ces comédies musicales (« teatros de revista ») alors à la mode dans la capitale. Consacré dans les années trente comme l'un des plus grands compositeurs de samba du pays, Noel Rosa, comme la plupart des *sambistas* de sa génération, a pratiqué d'autres formes musicales, inspirées non seulement des diverses formes populaires de musique brésilienne (*modinhas*, *cateretês*, *emboladas*), mais aussi des rythmes importés des États-

Unis et d'Europe, comme la valse, la polka, le charleston et le fox-trot. L'essor de la radio et des maisons de disques à la fin des années vingt, associé à l'évolution du carnaval en tant que fête nationale organisée et financée par des institutions publiques et privées poussent les compositeurs à sortir une nouvelle chanson tous les ans, à l'approche de février. Nées à la fin du XIX^e siècle, ces *marchinhas de carnaval*, compositions de rythme binaire issues des marches populaires portugaises, sont destinées à être chantées et dansées dans les bals populaires ou huppés qui ont lieu dans les divers quartiers de Rio. Souvent de tonalité parodique, leurs paroles sont composées de façon à être facilement retenues, pour pouvoir être repris en chœur par le public. Or, si la *Marcha Maluca*, enregistré en 1931 par Noel Rosa, Lamartine Babo, la chanteuse Olga Jacobina et l'ensemble *Vozes do Outro mundo* (« Les voix de l'au-delà »), possède bien de telles caractéristiques, elle présente également quelques écarts par rapport aux *marchinhas* alors en vogue.

En écoutant pour la première fois cet assemblage de vers disparates formant des strophes apparemment dépourvues de cohérence, le public n'a dû avoir aucun doute sur le caractère « futuriste » de la chanson. Le jeu typographique, plus typique d'ailleurs de Marinetti que des modernistes brésiliens, apparaît dans une indication en tête de la partition éditée : *Marcha maluca* est en effet attribuée à un certain *A. B. Surdo*, ce qui place d'emblée la chanson sous le signe de l'absurdité (*absurdo*), mais aussi de la cacophonie et de l'inversion carnavalesque du monde : c'est en effet un sourd (*Surdo*) qui compose la chanson. Les indices de cette folie se poursuivent notamment à travers les expressions prononcées par les chanteurs, qui encadrent chaque strophe. La première strophe se présente ainsi :

(70- sul!)
Nasci na Praia do Vizinho, 86!
Vai fazer um mês { bis
Que minha tia me emprestou 5.000 réis
Pra comprar pastéis! { bis¹³

13. « 70 sud! Je suis né à la Plage du Voisin, n° 86. Il y a un mois, ma tante m'a prêté 5.000 réaux (réis) pour acheter des beignets. » (c'est moi qui traduit) (Noel Rosa et Lamartine Babo, *Marcha Maluca*, 1930). Les passages entre parenthèses sont récités et non chantés. Le *real* (réis

Le compositeur s'adresse à des auditeurs qui connaissent bien la topographie de la capitale, aux quartiers désignés par les noms des plages qui les bordent. Ils savent également se servir du téléphone, invention moderne récemment introduite dans les métropoles brésiliennes. En effet, « 70 sul » correspond au numéro téléphonique de l'Hôpital psychiatrique de Rio, situé sur l'ancienne *Praia da Saudade*, aujourd'hui appelée *Praia Vermelha*¹⁴. Se faisant le porte-voix de la classe populaire urbaine de Rio, Noel Rosa inclut de façon récurrente dans ses œuvres la thématique du manque d'argent chronique, le poète se retrouvant souvent sans logement, sans habits et sans rien à manger¹⁵. La faim se retrouve ici représentée par le *pastel* (beignet frit, généralement salé, qu'on peut acheter dans la rue), apparemment sa seule alimentation du mois, obtenue grâce à la solidarité familiale. La succession des vers, qui paraissent s'enchaîner sans autre lien que la rime (*réis / pastéis*), renvoie ici plutôt aux jeux d'écriture automatique typique des avants gardes européennes qu'à la tradition populaire médiévale des textes humoristiques dépourvus de sens. Cette conclusion apparaît confirmée par le refrain, qui renvoie directement au Futurisme :

É futurismo, menina,
É futurismo, menina,
Pois não é marcha
Nem aqui nem lá na China!¹⁶

Le refrain ouvre ainsi d'autres pistes : pourquoi ce qui apparaît dans le titre est ici totalement réfuté ? S'agit-il bien d'une *marchinha* ? Le rythme saccadé, avec des pauses régulières, l'accompagnement orchestral (clarinette, piano, guitare et batterie), le chantonement initial par le soliste qui imite la clarinette, sont autant de caractéristiques du fox-trot américain issu du jazz, et non de la *marchinha*, plutôt apparentée à la samba. La strophe suivante ajoute d'autres pièces au puzzle :

(Ó compre o disco!)
Depois mudei-me para a Praia do Cajú
Para descansar! {bis
No cemitério toda gente pra viver
Tem que falecer! { bis ¹⁷

La demande explicitement adressée au public – «oh, achetez le disque!» – reprend le même sous-entendu déjà observé dans la caricature de Belmonte : l'attraction exercée par cette nouvelle mode, présente dans toutes les formes artistiques, peut devenir une vraie aubaine pour les compositeurs, qui veulent en même temps « vendre des vessies pour des lanternes », en faisant passer un fox-trot pour une chanson de carnaval. Le rire étouffé qu'on perçoit dans la voix des chanteurs et qui finit d'ailleurs par éclater, d'abord vocalement, puis repris par la clarinette, indiquent bien qu'il s'agit d'une farce, aucun compositeur digne de ce nom ne pouvant prendre au sérieux une *marchinha* futuriste. Les deux autres commentaires

au pluriel) fut la monnaie officielle au Brésil depuis sa découverte jusqu'en 1942. À partir de 1833, sa forte dévalorisation obligea le pays à adopter le « mil-réis », dont l'unité correspondait donc à 1000 réaux. La somme prêtée ici est donc dérisoire : ainsi, en 1940, le premier salaire minimum établi par Getúlio Vargas correspond à 240 mil-réis (voir *Histórico do salário mínimo no Brasil*, www.dipity.com/.../Historico-do-Salario-Minimo-no-Brasil-desde-1940).

14. Inauguré en 1852, l'Hôpital Psychiatrique Dom Pedro II, devenu sous la République l'Hospice National des Aliénés, maintint ses fonctions jusqu'en 1944, date à laquelle les malades sont transférés vers le nouvel Hospice à *Engenho de Dentro*. Le bâtiment, conservé depuis l'époque impériale, sert aujourd'hui de siège à l'UFRJ (Université Fédérale de Rio de Janeiro).

15. Dans *O orvalho vem caindo*, autre grand classique des années trente, le poète déclare en effet : "Tenho passado tão mal, / A minha cama é uma folha de jornal. / A minha sopa não tem osso e nem tem sal / Se um dia passo bem, dois e três passo mal / (Isso é muito natural!)" ("Ces derniers temps, je vais vraiment très mal, / Mon lit est juste fait d'un journal. / Ma soupe n'a pas d'os ni de sel, / Si un jour ça peut aller, les jours suivants, c'est sans appel / C'est vraiment tout naturel! ») (Noel Rosa et Kid Pepe, *O orvalho vem caindo*, 1933).

16. « C'est du futurisme, ma chère ! Cela n'a jamais été une marche ! ». L'expression qu'on peut traduire littéralement par « ni ici ni en Chine » signifie en norme familière « pas du tout », « en aucune façon ».

17. « (Oh, achetez notre disque ! ») / Puis j'ai emménagé la plage du Cajú, / afin de pouvoir me reposer. / Pour pouvoir vivre dans un cimetière / chacun doit trépasser ! ».

entre parenthèses – « C'est absurde, monsieur Fagundes! » et « Mais enfin, monsieur Barroso ? » - anticipent les réactions indignées du public.

Par ailleurs, dans les deux premières strophes, deux icônes de la modernité renforcent encore la tonalité « futuriste » de la chanson : le disque, dont nous venons de parler, et le téléphone, signalé par un numéro dès l'ouverture de la chanson¹⁸. De plus, le personnage qui s'adresse au public à la première personne – sorte d'alter ego du compositeur – suit en quelques vers le parcours de toute une vie de pauvreté et d'exclusion. Né au sud de Rio, à la « Plage du voisin », près du Leblon, il va se réfugier dans le cimetière du Cajú, au nord de la ville, aux pieds de l'actuel pont Rio – Niterói, construit en 1974, après un séjour probable à l'asile d'aliénés de la Praia Vermelha, situé à la Urca, entre le quartier de Leblon et le quartier du Cajú¹⁹. Il s'agit en fait d'une véritable topographie de l'exclusion, les trois quartiers cités étant devenus des zones de refuge pour la population pauvre chassée du centre ville, à partir de la mise en place des reformes urbaines subies par Rio de Janeiro au tournant du XX^e siècle²⁰.

L'allusion au cimetière São Francisco Xavier, fondé en 1839 au Cajú afin de recueillir les corps des indigents et des esclaves, qu'on ne pouvait enterrer dans les églises, trouve ici un écho particulier²¹. L'espace funèbre apparaît ici comme l'espace de transition carnavalesque entre la vie et la mort dont nous parle Bakhtine²² : en effet, pour y vivre, il faut d'abord

mourir, seule condition d'ailleurs pour pouvoir enfin trouver le repos, dans le combat permanent pour la survie. Déformé à la naissance par un accouchement au forceps, et atteint d'une tuberculose qui le tuera à l'âge de 27 ans, Noel Rosa joue en permanence avec l'image de la mort, omniprésente dans son œuvre. L'image à la fois grotesque et emplie de force vitale présente dans la célèbre *Fita Amarela* est en effet digne des rituels moyenâgeux cités par Bakhtine :

Se existe alma, se há outra encarnação,
Eu queria que a mulata sapateasse no meu caixão!²³

Dans la strophe finale, le personnage à la première personne disparaît, mais il est remplacé par un autre alter ego du poète, tout à fait inattendu :

Seu Dromedário é um poeta de juízo,
É uma coisa louca! { bis
Pois só faz versos quando a lua vem saindo
Lá do céu da boca! { bis²⁴

Le choix du dromadaire s'explique peut-être par l'influence de la publicité américaine pour les cigarettes *Camel*, qui, en dépit de son nom, a pour symbole un dromadaire²⁵. Seul à avoir conservé son bon sens – le terme *juízo* évoquant également l'idée de sagesse et de gravité, Monsieur Dromadaire provoque l'admiration de tous, donnant ainsi au compositeur l'occasion de revenir sur le thème de la folie par l'expression qui a aussi son équivalent en français : « c'est fou, ça ! ». La folie apparaît ici sous un aspect

18. Sur l'importance du téléphone dans la musique populaire en tant qu'appropriation symbolique des biens de consommation modernes par les classes déshéritées de la société brésilienne, voir Nicolau Sevckenko, « A capital iradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio » in Fernando A. Novais, Nicolau Sevckenko (org.), *História da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à Era do Rádio*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 583, 585.

19. Voir figure numéro 2.

20. Voir à ce propos Paulo César Garcez Marins, « Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras » in Fernando A. Novais, Nicolau Sevckenko (org.), *op. cit.*, p. 132 - 165.

21. Sur l'histoire passionnante de ce cimetière et d'autres cimetières populaires de Rio, voir Júlio César Medeiros da Silva, *A flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Garamond, 2007.

22. À propos des personnages battus à mort qui ressuscitent dans l'œuvre de François Rabelais, Mikhaïl Bakhtine affirme : En éliminant le vieux corps qui se meurt, on coupe en même temps le cordon ombilical du corps neuf et jeune. Il s'agit d'un seul et même acte. Les images rabelaisiennes fixent l'instant même de transition incluant leurs deux pôles. » (C'est l'auteur qui souligne), (Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 207). Ici, la transition se fait dans l'autre sens, sans combat entre morts et vivants, qui semblent aspirer au repos éternel.

23. « Si l'âme existe, s'il peut y avoir une réincarnation, / Je voudrais que la belle métisse puisse faire des claquettes sur mon cercueil » (Noel Rosa, *Fita amarela*, 1933).

24. Monsieur Dromadaire est un poète plein de sagesse, / C'est fou ce qu'il est sage! / Car il ne fait des vers que lorsque la lune surgit sur le voile de son palais! ». Nous avons tenté de donner un équivalent au jeu de mots autour de « céu da boca », qui signifie en portugais le palais buccal.

25. Voir l'histoire de la marque, devenue célèbre à partir des années vingt, sur le site mundodasmarcas.blogspot.com. Ajoutons par ailleurs que dans l'argot propre à la presse, le « dromadaire » désignait le journaliste vétéran, à son poste depuis plusieurs années (voir *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, op. cit.*).

plus positif, désignant un événement immense, extraordinaire, prodigieux. Mais en quoi consiste la sagesse du poète ?

Peu de temps après son manifeste, Marinetti publia un nouveau texte intitulé *Tuons le clair de lune!*²⁶, en réaction aux poètes romantiques et symboliques, éternels adorateurs de l'astre nocturne. Sur ce point, les modernistes brésiliens suivent le maître italien : pour Cassiano Ricardo, par exemple, la lune est déjà morte²⁷. Monsieur Dromadaire, moderniste anthropophage, a, quant à lui, avalé la lune, et peut la faire réapparaître sur « le ciel de sa bouche » si jamais des vers « à l'ancienne » sont exigés par le public. « C'est du futurisme, ma chère ! »

Conclusion

Ainsi, Noel Rosa, tout comme Belmonte, parviennent à s'approprier les codes du Futurisme de façon parodique, en transposant les signes de la modernité qui envahissent les grandes métropoles du pays dans des formes d'expression populaire. D'une part, dans la caricature comme dans la chanson, se trouvent réunis différents types d'art, également parodiés : la musique et la poésie, avant tout, mais aussi des images visuelles détournées. En effet, outre le recours à la typographie (les lettres sur les tableaux et les pancartes tenues par les personnages de Belmonte, le nom du compositeur attribué à la chanson chez Noel Rosa), on observe également les figures en mouvement. Représentées visuellement dans les tableaux futuristes « reproduits » dans la caricature, celles-ci se retrouvent aussi dans la dernière strophe de la chanson. En effet, le recours à la forme progressive du verbe *sair* par le chanteur dans *a lua vem saindo lá do céu da boca* contribue à ébaucher l'image d'une lune en train de s'échapper lentement de la bouche du dromadaire. Le rythme heurté de la chanson, fox trot endiablé où l'on ne distingue plus la voix et les instruments, se retrouve dans la caricature de la Semaine d'Art Moderne, représentée comme une sorte de fanfare, où

26. Voir Filippo Tommaso Marinetti, *op. cit.*

27. « Rua Torta / Lua Morta / Tua Porta. », "Serenata sintética" in Cassiano Ricardo, *Martim Ce-
rerê*, Rio de Janeiro/Brasília/José Olympio/INL, 1972.

chaque artiste jouerait son propre instrument de toutes ses forces. Paradoxalement, le thème de la folie apparaît dans les deux cas comme ce qui confère une certaine cohérence à des éléments disparates. Révélant leur méfiance à l'égard de jeunes artistes qui cherchent à remplacer les valeurs bien établies de l'art académique par des modes d'expression incompréhensibles pour le grand public, Noel Rosa et Belmonte dénoncent le snobisme de l'élite qui se laisse enthousiasmer par la nouvelle mode. En même temps, l'aspect provocateur des Modernistes ne peut que séduire deux créateurs populaires qui placent toute leur production sous le signe de l'humour.

Dans la lutte contre l'angoisse provoquée par la modernité qui s'installe brutalement à la périphérie du capitalisme occidental, creusant encore davantage les inégalités d'un pays dont la cohésion sociale tient presque du miracle, l'humour apparaît en effet comme le mécanisme de défense le plus approprié et le plus efficace. Elias Thomé Saliba déclare à ce propos :

En tant qu'investissement émotionnel, la parodie comique articula une dimension représentative du pays, une communauté de représentation très répandue dans l'imaginaire collectif.²⁸

Aucune autre forme d'expression artistique ne pouvait nous convenir aussi bien que le Mouvement Futuriste, tel qu'il fut modifié par les Modernistes et parodiés par les artistes populaires. De fait, bien avant la boutade bien connue du Général De Gaulle à propos du Brésil, José do Patrocínio avait proféré en 1891 ce diagnostic définitif : « Nous sommes un peuple qui rit, alors qu'il devrait pleurer ! »²⁹. Puisse le peuple brésilien longtemps conserver un tel don !

28. "Como investimento emocional, a paródia cômica articulou uma dimensão de representação do país, uma comunidade de representação extremamente disseminada no imaginário coletivo." (Elias Thomé Saliba, « A dimensão cômica da vida privada na República » in Fernando A. Novais, Nicolau Sevcenko (org.), *op. cit.*, p. 364).

29. « Somos um povo que ri, quando devia chorar ! » (1853-1905) cité par Mário de Alencar dans son discours d'entrée à l'Académie le 14 août 1906 (Mário de Alencar, « Discurso » in *Academia brasileira de Letras - Discursos acadêmicos*, tome I, volume III, Rio de Janeiro, ABL, 2005, p. 235)



Figure 1. Belmonte, D. Quixote, 1922 (sans références), reproduit dans *Nosso Século - A Memória Fotográfica do Brasil no Século XX*, São Paulo, Abril Cultural, vol. 2, 1980.



Figure 2. Plan de la ville de Rio de Janeiro publié en 1913 par la typographie *L'étoile du Sud*, rue São José, n° 102, Rio de Janeiro.

LES AUTEURS

Maria ARAUJO DA SILVA

Maître de Conférences à la Sorbonne-Paris IV, auteur d'une thèse sur l'œuvre de Maria Ondina Braga. A obtenu en 2009, le Prix Maria Ondina Braga, avec un ouvrage extrait de sa thèse. A participé en 2007 au Colloque du CRIMIC consacré à la voix des femmes dans les cultures de langue portugaise, avec une communication intitulée "Maria Ondina Braga ou le Moi en quête de révélation".

Maria Graciete BESSE

Professeur à la Sorbonne (Paris IV), directrice adjointe de l'UFR d'Études Hispaniques et responsable du Séminaire d'Études Lusophones au sein du CRIMIC. A publié de nombreux articles et plusieurs ouvrages de critique littéraire. Responsable de l'organisation du numéro 4 de la revue *Censive* (Nantes) consacrée à la littérature portugaise contemporaine (mai 2009, 213 p.), elle a coordonné également la publication du volume des Actes du XXIV^e Congrès de la Société des Hispanistes Français (*Cultures lusophones et hispanophones: Penser la Relation*, Paris, Indigo côté Femmes, 2010). A co-organisé avec Michel Ralle un colloque international à la Sorbonne sur la fin des grands récits de légitimation (*Les grands récits: miroirs brisés? Paris, Indigo côté Femmes*, 2010). Elle poursuit par ailleurs une carrière d'écrivain avec plusieurs ouvrages de poésie et de fiction parus au Portugal.

Fernando CABRAL MARTINS

Professeur à la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de l'Université Nouvelle de Lisbonne. Il a publié des essais sur la littérature moderne, organisé des anthologies commentées et préparé plusieurs éditions de Pessoa, Sá-Carneiro et Almada. Il a coordonné un *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Il a aussi publié des livres de fiction.

Adriana COELHO FLORENT

Maître de conférences à l'université de Provence. Elle a soutenu une thèse sur *Graciliano Ramos et le rôle de l'écrivain dans la société brésilienne de 1930 à 1945*. Sa recherche s'articule autour des représentations littéraires des stratégies de la répression et de la résistance dans le domaine lusophone, en incluant également les rapports entre texte et image, ou bien encore entre texte et chanson populaire.

Silvia CONTARINI

Professeur de littérature et civilisation de l'Italie contemporaine à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, directrice de la revue "Narrativa" et codirectrice du CRIX, Centre de Recherches Italiennes de Paris Ouest (EA 369 Études Romanes). Parmi ses publications sur le futurisme, le volume *La femme futuriste*.

Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuriste. Ses travaux les plus récents portent sur la littérature migrante italoophone.

Adelaide CRISTÓVÃO

Diplômée en Philologie romane par l'Université de Lisbonne est docteur en Langues et Littératures romanes: portugais (Université Paris Ouest Nanterre). Elle est coordinatrice de l'enseignement portugais en France et a été lectrice de l'Institut Camões à l'Université Paris 8 et responsable pédagogique des cours de Portugais du Centre Culturel - Institut Camões de Paris. Elle est l'auteur, entre autres, de *Réponse à tout - portugais* (Ellipses, 2006), de *1001 phrases pour bien parler portugais* (Ellipses, 2009) et de *La Moira enchantée au Portugal: mémoires d'un récit mythique* (Lisbonne, Colibri, 2010).

Fernando CUROPOS

Maître de conférences à la Sorbonne-Paris IV. Auteur d'une thèse de doctorat sur le féminin dans l'œuvre d'António Nobre, paru sous le titre *António Nobre ou la crise du genre*, (préfacé par Joaquim Manuel Magalhães, Paris, L'Harmattan, 2009). A publié plusieurs articles. Travaille actuellement sur le *queer* en littérature.

José Manuel DA COSTA ESTEVES

Enseignant responsable de la Chaire Lindley Cintra de l'Institut Camões à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense après avoir enseigné à l'Institut Catholique de Paris et à la Sorbonne Nouvelle. Il est membre du groupe de recherche CRILUS (Nanterre) et associé du CREPAL (Paris III). Il appartient au comité de rédaction de la revue électronique et est membre du comité éditorial de la revue « Colóquio/Letras ». Auteur et éditeur de plusieurs publications, notamment: *Langue et mémoire au Cap-Vert* (avec Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, et D. Roland, Paris, 2007; *Diálogos Lusófonos: Literatura e Cinema*, (avec Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, A. Oliveira et F. Moreira, Vila Real, 2008) et *La Littérature Portugaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Alberto DA SILVA

Auteur d'une thèse de doctorat, soutenue en 2010 à la Sorbonne-Paris IV, sous la direction de Maria Graciete Besse et Antonio Paulo Rezende (Pernambuco), sur la question du *gender* dans le cinéma brésilien de la dictature. Auteur de plusieurs articles sur le cinéma brésilien. A été boursier de l'Institut Emile du Châtelet.

Anibal FRIAS

Chercheur au CEIS20- Université de Coimbra; Docteur en ethnologie, diplômé en sociologie, en philosophie et en arabe classique. A publié 50 articles sur divers sujets, en particulier sur les traditions étudiantes et universitaires de Coimbra. Depuis 7 ans, explore de façon intensive l'univers pessoen, et notamment la modernité dans ses dimensions philosophiques. A achevé un ouvrage sur la relation de Pessoa avec Coimbra.

Pedro MARTINS

Il est doctorant à l'université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, où il prépare une thèse sur le Modernisme portugais, sous la direction de Catherine Dumas.

Fernando PAIXÃO

Né au Portugal, il habite à São Paulo depuis son enfance. Sa production poétique a commencé avec *Fogo dos rios* (Brasiliense, 1989), suivi de *25 Azulejos* (Iluminuras, 1994) et de *Poeira* (Editora 34, 2001); ce dernier recueil a obtenu le Prix APCA, présentant les liens de l'auteur avec la culture portugaise. A encore fait paraître *Narciso em sacrifício* (Ateliê, 2003), une étude sur Mário de Sá-Carneiro. A travaillé dans le milieu éditorial depuis 1970, devenant directeur de l'Editora Ática. A partir de 2007 enseigne la littérature à l'Institut d'Études Brésiliennes de l'Université de S. Paulo (USP).

Albertina PEREIRA RUIVO

Fait partie du groupe de recherche CREPAL de l'université de la Sorbonne Nouvelle/Paris III et de l'IEMO (Instituto de Estudos sobre o Modernismo) de l'Université Nouvelle de Lisbonne. A soutenu en 2008 à Paris III une thèse en co-tutelle avec l'Université Nouvelle de Lisbonne, intitulée "La poésie de Fernando Pessoa et ses traductions en français". Auteur de quelques articles sur son domaine de recherche.

Eliane ROBERT MORAES

Professeur titulaire d'Esthétique et Littérature à la Faculté de Communication et de Philosophie de la Pontificia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Docteur en Philosophie, elle mène une activité de critique littéraire, collaborant à divers journaux et revues du pays. Parmi ses publications, l'on remarque divers essais sur l'imaginaire érotique dans les arts et la littérature, ainsi que la traduction de *Histoire de l'oeil* de Georges Bataille en langue portugaise (*História do Olho*, Cosac & Naify, 2003) et des livres sur Sade. A publié en français divers articles sur le récit érotique moderne, Nabokov et la question du corps.

Clara ROCHA

Professeur titulaire de l'Université Nouvelle de Lisbonne, Clara Rocha a consacré son activité académique à l'étude de la Littérature Portugaise du XXe siècle. Auteur de diverses préfaces et de plusieurs essais critiques publiés dans des revues et des journaux tels que *Cadernos de Literatura*, *Colóquio/Letras*, *JL*, *Vértice*, *Nova Renascença*. *Prelo*, *O Escritor*, etc., elle a publié les livres suivants: *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga* (1977), *Os "Contos Exemplares" de Sophia de Mello Breyner* (1978), *Revistas Literárias do Século XX em Portugal* (1985), *O Essencial sobre Mário de Sá-Carneiro* (1985), *Máscaras de Narciso* (1992), *Miguel Torga - Fotobiografia* (2000) et *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaio*s (2003).

José SALGADO

Lecteur de l'Institut Camões à l'Université de Paris-Sorbonne/Paris IV. A enseigné à l'Université de Santa Barbara (Californie) où il a soutenu, en 1997, une thèse de doctorat intitulée "A Experiência dum Ocidental: Cesário Verde, Walter Benjamin e a experiência poética da modernidade", sous la direction de João Camilo dos Santos. A également été lecteur dans les universités de Fez (Maroc) et de Santiago do Chile. Auteur de plusieurs articles notamment sur Cesário Verde et Herberto Helder.

José Leonardo TONUS

Maître de Conférences à l'Université de Paris Sorbonne-Paris IV, auteur d'une thèse de doctorat consacrée à Samuel Rawet. A participé à plusieurs ouvrages collectifs, et publié divers articles notamment sur Graça Aranha, Samuel Rawet, Milton Hatoum, Luis Ruffatto et Plínio Salgado.

Dionísio VILA MAIOR

Enseigne à l'Universidade Aberta, Délégation de Coimbra, dont il a assuré la coordination entre 1998 et 2006. Auteur d'une thèse de doctorat soutenue en 2002 sur le Modernisme Portugais, sous la direction de Carlos Reis. A publié *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo* (Almedina, 1994) et *Introdução ao Modernismo* (Almedina, 1998). Auteur de plusieurs articles sur le Modernisme portugais, Bakhtine et les relations entre le cinéma et la littérature.

Achévé d'imprimer
premier trimestre 2011

