

Futurisme et fascisme au Portugal : **les revues modernistes au service de l'art et de la politique**

Les premières tentatives d'introduire le futurisme au Portugal datent de 1915 lors de la publication du second et dernier numéro de la revue *Orpheu*, avec quatre dessins de Santa-Rita Pintor et un poème d'Álvaro de Campos. De façon générale, le mouvement de l'Avant-garde portugaise et ses multiples dédoublements ne peuvent qu'être lus comme une conséquence de l'enracinement et de la croissance du courant moderniste, surtout à partir de la publication d'*Orpheu* en 1915, la revue de Fernando Pessoa et de Mário de Sá-Carneiro, et qui représente d'après ses créateurs « la somme et la synthèse de tous les mouvements littéraires modernes ». *Orpheu* a indiscutablement su transformer de façon violente le champ expressif de la poésie pratiquée au Portugal par le biais de la subversion des formes. Parmi les noms des collaborateurs de cette publication, nous rencontrons celui d'António Ferro, le jeune éditeur qui deviendra plus tard le secrétaire de la propagande nationale de Salazar et qui invitera Marinetti au Portugal en 1932. Cette visite sera largement critiquée par les futuristes portugais puisque « l'admirable créateur du futurisme », comme l'appelle ironiquement Almada Negreiros, pendant son séjour au Portugal, ne rencontre que des universitaires et des hommes politiques, ignorant les futuristes portugais qu'il avait rencontrés à Paris quelques années avant.

En avril 1917, Almada Negreiros, présente au théâtre República son *Ultimatum aux Générations Futuristes Portugaises du XX^e siècle*, accompagné du peintre futuriste Santa-Rita et en novembre de la même année paraît *Portugal Futurista*, la revue qui prétendait être la voix du futurisme au Portugal. Dans cette première publication nettement futuriste, dont un seul numéro a été publié pour être censuré avant même sa mise en vente en librairie, à côté des textes de certains écrivains portugais comme Almada Negreiros et son *Ultimatum* et des reproductions des œuvres de Santa-Rita Pintor – le peintre qui affirmait être le seul futuriste au Portugal et celui à qui Marinetti a probablement confié la traduction et la publication de ses articles en portugais¹ –, deux noms qui s'affirmaient déjà comme les précurseurs du Futuriste portugais, nous retrouvons également les poèmes *Arbre* de Guillaume Apollinaire ou *Tour* de

¹ « Santa-Rita (...) est venu me demander de lui trouver un éditeur pour la traduction portugaise des manifestes de Marinetti (*Le Futurisme* et ses derniers travaux). Demande – me dit-il – faite au nom de Marinetti. Pour être aimable, j'écrirai à quelque libraire de Lisbonne, qui lui dira non... », Mário de Sá-Carneiro, *Lettres à Fernando Pessoa, traduites du portugais par Jorge Sedas Nunes et Dominique Bussillet*, Falaise, Impeccables, 2015, p. 136.

Blaise Cendrars ainsi que le manifeste *Music-Hall* de Marinetti et encore des textes de Boccioni, Balla, Carrà ou Severini. Des revues de tendance futuriste se succèdent et plus tard, en 1959, paraît *Tempo Presente*, une revue ouvertement fasciste et futuriste dirigée par Raul Leal, lequel écrit à Marinetti en 1921 une lettre lui proposant, parmi d'autres projets, la création d'une église et d'une religion futuriste.

En tant que mouvement révolutionnaire, le futurisme a su prendre une forme structurée tout en s'affirmant comme la personnification d'une grande pulsion libératrice, comme une volonté de rupture avec la tradition et de création de nouveaux chemins de la littérature et de l'art. A partir de Paris, la capitale culturelle de l'Europe, « terre idéale » comme la définit Mário Sá-Carneiro, et grâce à des efforts constants de divulgation de Marinetti, le futurisme italien atteint la plus grande partie des pays européens. Le Portugal n'y échappe pas.

Très rapidement après la publication de son Manifeste initial dans *le Figaro* en 1909, le futurisme de Marinetti trouve un écho dans l'art et dans la littérature européenne. Le Portugal n'est pas indifférent à cet engouement, la preuve en étant le rôle essentiel du futurisme dans les travaux de la première génération moderniste portugaise. Au moment de la publication du *Manifeste du Futurisme*, le journal portugais *Diário de Notícias* du 26 février 1909 fait allusion à la parution du texte de Marinetti et en publie une traduction partielle. Le 5 août de la même année, un autre journal, cette fois-ci, le *Diário dos Açores*, publie une interview de Marinetti. Dans la correspondance personnelle de Sá-Carneiro, le poète écrit à Fernando Pessoa une lettre datée du 13 août 1915 où il fait notamment référence aux conférences et manifestes de Marinetti publiés à Paris en 1911 sous le titre *Le Futurisme* mais aussi au premier volume de *I Poeti Futuristi* (1912) : « À la galerie Sagod, le temple cubiste et futuriste dont je vous ai déjà parlé dans l'une de mes lettres, j'ai acheté hier un livre : *I Poeti Futuristi*. [...] Quand j'aurai fini de lire ce gros bouquin (dans une semaine) je vous l'enverrai en cadeau. J'y ai déjà découvert quelques Fu fu... cri-cri... corcurucu... Is-holá... etc. très recommandables »².

C'est Mário de Sá-Carneiro, installé à Paris depuis 1912, officiellement pour y suivre des études de droit mais en réalité pour s'imprégner de cette ville et pour croiser la route des mouvements intellectuels et artistiques, qui va être un des plus importants véhicules des vents de la modernité, entre la France et le Portugal. A Paris, il écrit des poèmes, des nouvelles, des lettres. Une grande partie de sa correspondance est dédiée à Fernando Pessoa et à son cercle

² *Ibid.*, p. 184.

restreint à qui il fait part de l'ambiance créative parisienne et à qui il présente l'effervescence des différents mouvements d'avant-garde.

Le rôle du futurisme dans la révolution littéraire portugaise a mis en avant un groupe de poètes, d'écrivains et d'artistes, dont Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor, Raul Leal, Amadeo de Sousa-Cardoso. Attentifs à cette réalité, la plus grande partie des jeunes auteurs et artistes de cette période sont des exemples vivants des relations culturelles entre le Portugal et l'Europe qui seront particulièrement évidentes dans la presse contemporaine. En effet, ils sont nombreux à partir s'installer à Paris, souvent avec des bourses d'études. Au Portugal, être moderne suppose d'importer quelque chose d'extérieur et c'est ainsi que les premières ruptures orchestrées par les artistes modernistes se font surtout à Paris. Au début du XXème siècle, la production littéraire et artistique portugaise est en effet liée à plusieurs facteurs – mais surtout à la voie du mécénat et à la création d'un certain nombre de bourses d'études.

C'est donc à Paris que plusieurs groupes d'écrivains et d'artistes cherchent à assimiler les particularités des nouvelles formes artistiques et à profiter du cosmopolitisme que la capitale française, bien différente du provincialisme portugais de l'époque, pouvait leur offrir. Cependant, peu d'entre eux ont cherché à assumer pleinement le futurisme dans ses multiples dédoublements, comme l'ont fait notamment Almada Negreiros et Santa-Rita Pintor avec la création formelle du *Comité Futuriste de Lisbonne* en 1916.

Quelques années avant, en 1912, Santa-Rita assiste à l'*Exposition Futuriste* à la galerie Bernheim Jeune et commence à s'intéresser progressivement aux manifestes du mouvement, aux travaux de Picasso et de Max Jacob. Par la suite, il rencontre Marinetti et envisage de traduire et publier ses manifestes. Une fois rentré au Portugal en 1914, si nous nous en référons à une lettre envoyée à Homem Cristo et aux déclarations faites dans l'*Ideia Nacional* du 4 mai 1916, il commence à se présenter comme le seul futuriste dans ce pays. Cependant, de son œuvre, à part *Cabeça Cubo-Futurista*, il nous reste uniquement quatre travaux dont les reproductions ont été publiées dans *Orpheu* et trois autres publiées dans *Portugal Futurista*. Après sa mort, son œuvre a été très probablement détruite par sa famille, comme Santa-Rita le souhaitait.

Le peintre Amadeo de Sousa-Cardoso, de son côté, adhère également au futurisme mais de façon beaucoup moins exclusive, même si dans une interview publiée dans le journal *O Dia* du 4 décembre 1916, il cite littéralement le *Manifeste* de Marinetti, le *Manifeste des Peintres Futuristes* de 1910 de Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, et Severini ainsi que le manifeste *Contre l'Art Anglais* de Marinetti et Nevinson de 1914. Dans cette interview le peintre déclare : « Je ne suis d'aucune école. Les écoles sont mortes. Nous, les jeunes, ne

cherchons maintenant que l'originalité... Suis-je impressionniste, cubiste, futuriste, abstractionniste ? Je suis un peu de tout cela... »

Puis, en 1917, a lieu au Théâtre República la première Conférence Futuriste où Almada présente son *Ultimatum aux générations Futuristes Portugaises du XXe siècle*. Almada s'adresse à « la génération portugaise du XXe siècle », cette génération « constructive », patriote et nationaliste qui doit créer « la nouvelle patrie entièrement portugaise et entièrement actuelle en se passant absolument de toutes les époques précédentes ». Almada fait ainsi l'apologie de la « sublime brutalité de la vie », de la guerre définie comme « la grande expérience », de « l'arrogance des saints et des êtres complets », de l'antiféminisme et de l'anti-égalitarisme. Cette « nouvelle patrie entièrement portugaise et entièrement actuelle » doit encore refuser, selon Almada, la nostalgie du passé tout en remplaçant Hugo, Dante ou Camoens, par Marinetti, Marconi ou Edison. D'après Almada, « nul Portugais n'a encore réalisé la véritable valeur de la langue portugaise »³ ; la raison en est que « le Portugal, endormi depuis Camoens, ne connaît pas encore le nouveau sens des mots ». Cette même année, pour répondre à ce projet, *Portugal Futurista* est publié.

Dans ses travaux, Perry Anderson⁴ démontre que la naissance du modernisme au moment de la Belle Epoque s'articule sur trois axes : d'abord, une économie et une société encore partiellement industrielles dans lesquelles l'ordre dominant restait encore, dans une large mesure, agraire ou aristocratique ; ensuite, des inventions technologiques spectaculaires dont le vrai impact pratique commençait tout juste à se faire sentir ; enfin, un horizon politique ouvert, où beaucoup attendaient, dans l'espoir ou la crainte, des soulèvements révolutionnaires et des mouvements de contestation. Dans son ouvrage, Anderson s'interroge sur les raisons qui étayaient le grand enthousiasme technologique dans les premières ébauches modernistes en Europe. Il évoque des nations comme la Russie ou l'Italie, deux des pays qui au niveau industriel éprouvaient, au tournant du XXème siècle, le plus grand retard en comparaison avec d'autres pays en Europe, mais qui ont produit néanmoins deux des mouvements d'avant-garde les plus effervescents et les plus technicistes. Perry Anderson invoque l'importance de ce qu'il appelle « spécificités nationales » pour mieux comprendre le mouvement moderniste. C'est ainsi que l'étude de la spécificité politique, sociale et culturelle s'impose afin de mieux comprendre les raisons qui ont engendré la naissance et la croissance

³ José de Almada Negreiros, *Manifestos e conferências*, Lisbonne, Edition de Fernando Cabral Martins et alii, Assírio & Alvim, 2006, p. 29-30.

⁴ Perry Anderson, *Les origines de la Postmodernité*, traduit de l'anglais par Natacha Filippi et Nicolas Vieillescazes, Paris, les Prairies ordinaires, 2010, p. 114-115.

de courants qui s'inscriront, de façon générale, dans le modernisme et dans ses différents dédoublements qui constituent les mouvements d'avant-garde.

Le Portugal, dont la configuration économique, sociale et culturelle manifeste, au tournant du XX^{ème} siècle, un certain retard chronologique et ontologique par rapport aux réalités européennes, est un des pays qui a su s'impliquer le plus dans le contexte futuriste au point que Marinetti a affirmé que le Portugal était, avec l'Italie, le seul pays latin avec un mouvement futuriste. Si le courant moderniste portugais a toujours été associé à une tentative d'actualisation culturelle il serait cependant plus judicieux de le placer à l'origine d'une véritable transformation culturelle. Telle transformation se matérialise dans la paradoxale tentative d'union entre le cosmopolitisme et la construction d'une singularité qui, à leur tour, s'intègrent dans une tentative de modernisation et de construction de modernité au niveau politique : la proclamation de la République portugaise en 1910 et, avec le début de la première Guerre Mondiale, la fin de la Belle Epoque et le retour au Portugal de plusieurs artistes et écrivains.

Le lien entre le groupe moderniste portugais et les mouvements d'avant-garde européens se fait à Paris, surtout à travers les figures de Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor et Amadeo de Sousa-Cardoso. L'importance des arts plastiques dans le mouvement est indiscutable dès son début et c'est par le biais de l'art que le retard chronologique par rapport aux expériences culturelles et existentielles européennes, que ressent surtout la première génération moderniste portugaise, sera rompu. En effet, les premières manifestations avant-gardistes et la publication des premières revues veulent indiscutablement exprimer l'adéquation littéraire et artistique du Portugal par rapport à l'Europe.

Cette volonté de rapprocher l'art de l'homme et de sa réalité, de trouver de nouvelles voix, de nouveaux chemins littéraires et artistiques, a engendré le rapprochement de quelques sensibilités entre Lisbonne et Paris. La capitale française a été l'espace privilégié de cette rencontre, le lieu où se tissent des réseaux, en lien constant avec Milan, Madrid, Lisbonne. Comme Fernando Pessoa l'affirme, l'artiste – même l'artiste nationaliste ou conservateur – écrit toujours pour l'Homme : « Nous sommes des Portugais qui écrivent pour l'Europe, pour toute la civilisation »⁵.

Dans la littérature portugaise, le futurisme occupe une place structurante dans la genèse du mouvement moderniste et dans les sensibilités de la génération de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa et Amadeo de Sousa-Cardoso – cette génération qui se réunit autour de 1913 à

⁵ Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisbonne, Ática, 1966, p. 32.

Lisbonne et qui publiera et participera à plusieurs revues, notamment *Orpheu* (1915), *Exílio* (1916), *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922-1926) et *Athena* (1924-1925). Comme les mouvements d'avant-garde qui lui ont succédé, le futurisme, de façon très particulière, se révolte contre la tradition du Symbolisme, du Parnasse et de la Décadence. Au Portugal, le mouvement Moderniste cherche directement à rompre avec la tradition symboliste et décadentiste mais également avec le *Saudosismo* de la revue *A Águia*. Cependant, le modernisme portugais, de façon générale, exprime une double tendance car, si d'un côté il s'ouvre aux nouvelles tendances esthétiques, de l'autre, il cherche à garder une certaine orientation décadentiste et de rapport avec le passé⁶. Cela pourrait surtout expliquer le manque d'une véritable unité formelle et thématique dans les revues liées à la première génération moderniste car ces deux tendances, *a priori* antagoniques, y coexistent.

Si la tendance innovatrice portugaise est souvent définie comme quelque chose d'autochtone, il faudrait considérer également que c'est surtout la littérature européenne des différents mouvements d'avant-garde qui donnent à la production portugaise de l'impulsion et quelques inspirations décisives. C'est à cette littérature et à cet art que le mouvement moderniste portugais reprend des éléments et des caractéristiques fondamentales pour les retravailler ensuite, tout en affirmant leur spécificité ainsi qu'une certaine émancipation. Le rôle de l'influence esthétique et littéraire parisienne dans la genèse d'un premier modernisme portugais est donc décisif mais elle sert surtout de toile de fond à une évolution et métamorphose mûries au fil des années, dans une période historique particulièrement bouleversée.

Dans l'affirmation d'une nouvelle poésie et d'une rénovation artistique, *Orpheu*, qui paraît pour la première fois en 1915, sera la première revue à transformer de façon violente les procédés d'expression traditionnels censés plaire aux « lépidoptères bourgeois », selon l'expression de Sá-Carneiro. En effet, d'après Pessoa, *Orpheu* est l'œuvre qui synthétise les différents mouvements de la littérature moderne, dont le futurisme.

Même si le mouvement futuriste, nous le savons, ne s'identifie pas exclusivement avec Marinetti, sa figure reste tout de même, par sa contribution au niveau idéologique, théorique et créatif, le principal étendard de ce mouvement. Son programme se veut, dès le début, révolutionnaire. Il s'agit d'encourager l'exaltation de l'avenir ainsi que la défense des nouveaux mythes de la société moderne (la machine, le dynamisme, la vitesse, la vitalité, la guerre...) ainsi que l'agressivité esthétique. La place du futurisme en tant que pionnier de

⁶ Cf. Teolinda Gersão, « Para o estudo do futurismo literário em Portugal » in *Portugal Futurista*, Lisbonne, Edition fac-similée, Contexto Editora, 1982, p. 21-39.

l'avant-garde européenne reste indéniable surtout si nous considérons que le mouvement a su dépasser la réalité artistique et les différentes formes d'expressions artistiques pour toucher notamment le milieu politique.

Au Portugal, l'engouement autour de la figure et de la doctrine de Marinetti n'est pas à l'origine de la création d'un groupe futuriste orthodoxe et homogène, raison pour laquelle certains critiques considèrent que le Portugal n'a pas eu un véritable mouvement littéraire futuriste – ce qui n'est pas le cas pour le domaine des arts plastiques. Dans le domaine littéraire, le futurisme portugais, ou mieux, l'interprétation futuriste portugaise, est particulièrement évidente dans *Orpheu* (1915) et *Portugal Futurista* (1917). Cette dernière revue apparaît clairement liée au mouvement de Marinetti, d'abord en raison de son titre, mais aussi du fait de la publication des manifestes futuristes et de la particulière attention de Santa-Rita. *Orpheu*, dans sa démarche de « synthèse », par exemple, publie dans son premier numéro l'*Ode Triomphale* d'Álvaro de Campos et, dans son deuxième et dernier numéro, annonce une série de conférences de nature futuriste, reproduit quatre dessins du « futuriste » Santa-Rita, publie les poèmes *Manucure* et *Apothéose* de Mário de Sá-Carneiro et l'*Ode Maritime* d'Álvaro de Campos.

Même si l'influence futuriste y est présente, Pessoa considère *Orpheu* comme la voix de ce qu'il appelle le *Sensacionismo* et pour en donner une définition, Pessoa situe son œuvre et celle de sa génération dans l'évolution de la poésie portugaise :

Nous descendons de trois mouvements plus anciens – le symbolisme français, le panthéisme transcendantal portugais et le mélange de choses contradictoires et dépourvues de sens dont le futurisme, le cubisme et d'autres courants similaires sont l'expression occasionnelle, bien que, pour être exact, nous descendions plus de l'esprit que de la lettre des mouvements⁷.

À la première période du mouvement futuriste italien (1909-1920) où les bases d'une modernité artistique sont établies, succède entre 1921 et 1944 la période d'imbrication du futurisme italien avec le fascisme. C'est précisément à cette époque que Marinetti visite le Portugal, en novembre 1932, suite à l'invitation d'António Ferro. António Ferro est, nous l'avons dit, le tout jeune éditeur d'*Orpheu*. Doté d'un fort penchant futuriste, il n'avait à l'époque que 19 ans, raison pour laquelle les directeurs de cette revue, notamment Sá-Carneiro qui le connaît depuis les années du lycée, décident de le nommer directeur pour empêcher toute sorte de problème éventuel avec la justice. Une vingtaine d'années plus tard,

⁷ Fernando Pessoa, *ibid.*, p.127.

en 1934, Salazar l'invite à devenir le responsable de la propagande nationale de son *Estado Novo*.

Ferro commence très tôt à s'intéresser au journalisme et projette une série d'interviews avec les principales personnalités politiques de l'époque ayant une nette prédilection pour les figures de dictateurs. Il rencontre Mussolini en 1923, 1926 et 1933 qui lui recommande la traduction en italien de son livre sur Salazar et « lui dit tout le bien qu'il pense de la législation corporative portugaise », « une des plus intelligentes d'Europe, dit-il, à côté de l'italienne »⁸. Le dernier chapitre de son volume consacré aux personnalités politiques comprend une interview de Salazar et c'est pour récompenser Ferro que Salazar le nommera en 1933 secrétaire de la propagande nationale. L'*Estado Novo* en tant que « politique de l'esprit », comme il le définissait, a été le plus grand projet de Ferro : il fabrique des traditions populaires, des costumes régionaux et de l'artisanat. Tout en étant le propagandiste d'un régime totalitaire, il crée également des Maisons du Portugal à l'étranger, organise des conférences et des expositions consacrées au Portugal et à l'art moderne portugais, instaure des prix internationaux, invite des artistes au Portugal, participe notamment à la Semaine de l'Art Moderne de São Paulo et publie son manifeste futuriste *Nós*. Son futurisme, selon son fils Antonio Quadros, serait influencé par des éléments nationalistes du *Saudosismo*, notamment sa portée messianique et sébastianiste, d'où sa prédilection pour les figures de dictateurs comme Salazar au Portugal et Mussolini en Italie.

En 1932, António Ferro, invite, avec la Société Nationale des Beaux-Arts, Marinetti au Portugal. Almada dénonce alors cette visite ainsi que « les habilités et les caprices mondains du programme » de Ferro dans le journal *Diário de Notícias* du 25 novembre :

C'est en fait, dans le salon de la SNBA, la victoire des ennemis déclarés du futurisme... L'admirable créateur du futurisme est entré dans une phase académique... Manœuvré par les pouvoirs et les truqueurs... Marinetti reconnaît pourtant que le Portugal est, avec l'Italie, le seul pays latin où il y eut un mouvement futuriste⁹.

Il traitait la Société Nationale de Beaux-Arts et ses collaborateurs de réactionnaires et dénonçait dans cette visite de Marinetti au Portugal les intérêts de Ferro qui faisait sa carrière personnelle pour conclure que « Marinetti n'a pas eu un mot pour les futuristes portugais,

⁸ Pierre Rivas, « Idéologies réactionnaires et séductions fascistes dans le futurisme portugais » in Giovanni Lista, *Marinetti et le Futurisme : études, documents, iconographie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, p. 187.

⁹ *Ibid.*, p. 189.

cette admirable et toujours neuve création du futurisme. Bon voyage de retour chez lui, où l'attend sa place bien méritée du *fascio* italien »¹⁰.

En 1959 est publié la revue *Tempo Presente*. Il s'agit d'une publication ouvertement fasciste et futuriste créée par Raul Leal qui avait également collaboré à *Orpheu* et à *Portugal Futurista*. Dans cette nouvelle revue, Leal reprend notamment les figures de Marinetti et Freud pour expliquer que le futurisme n'a jamais exprimé le désordre social ou psychique et insiste également sur l'idée qu'il y a bien un lien entre ordre et modernisme. En 1921 déjà, Leal écrit à Marinetti pour lui proposer notamment une réforme mystique et spirituelle du futurisme par le biais de la création d'une église futuriste.

La réception et l'enracinement du futurisme dans les différents mouvements de l'Avant-garde portugaise se fait à plusieurs niveaux car elles traversent le journalisme, la critique littéraire, la production poétique et littéraire, les arts plastiques. Le futurisme, nous le savons, permet l'expression d'une aspiration identitaire et constitue, d'une certaine façon, une contradiction entre l'avant-garde esthétique et la réaction politique. C'est ce qui explique le potentiel du mouvement de Marinetti et le grand écho qu'il trouve au Portugal : il occupe une place indéniable dans la genèse du grand mélange d'influences qui constitue le mouvement moderniste Portugais (nous pensons à la production littéraire et artistique de Pessoa et de ses hétéronymes, à Sá-Carneiro, à Almada, à Santa-Rita...) et dans un mouvement parallèle il participe également à la construction idéologique de *l'Estado Novo* de Salazar.

Si dans la production littéraire et dans les arts plastiques, les premiers modernistes portugais cherchent à matérialiser le langage innovateur du futurisme, dans le contexte politique, António Ferro, en tant que propagandiste de Salazar, cherche à peindre et à cristalliser l'image bucolique d'un Portugal rural, refermé sur soi et sur son passé, bien différent de l'Italie de Mussolini. Les futuristes portugais, d'un point de vue idéologique, ont été substantiellement nationalistes, leur nationalisme alternant entre une position nettement réactionnaire ou spirituelle.

La portée du futurisme au Portugal est liée à la formation de groupes d'écrivains et d'artistes qui ont su trouver dans la publication collective l'occasion la plus efficace de matérialiser leur intervention dans le contexte culturel de leur temps. Avec des conséquences plus ou moins importantes dans leur contexte de parution, ces revues artistiques et littéraires, nous pouvons l'affirmer, démontrent surtout un certain mouvement d'ouverture du Portugal à la réalité culturelle de l'Europe. Si les modalités de réception du mouvement de Marinetti, du

¹⁰ *Ibid.*

champ artistique au politique, sont vastes et diversifiées, ses résultats le sont aussi, entre une quête et une aspiration identitaires et des grands projets culturels et politiques qui ont décidément marqué le déploiement de l'Avant-Garde portugaise.

Amélia COSTA DA SILVA
(Université de Strasbourg)