Università degli studi di Udine

Le livre futuriste italien. Ecritures et images

Original

Availability:
This version is available http://hdl.handle.net/11390/1174320 since 2020-02-09T20:11:37Z

Publisher:
Bibliothéque Nationale de France

Published
DOI:

Terms of use:
The institutional repository of the University of Udine (http://air.uniud.it) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

Publisher copyright

(Article begins on next page)

03 May 2024

Le livre futuriste italien

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 1 02/12/2019 17:14

Conférences Léopold Delisle

Le livre futuriste italien

Écritures et images

Alessandro Del Puppo

Bibliothèque nationale de France

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 2-3 02/12/2019 17:14

Henri Schiller,
Mécène-fondateur des conférences
Léopold Delisle

Thierry Grillet,
Directeur de la diffusion culturelle

François Avril,
Conservateur général honoraire des bibliothèques

Muriel Couton,
Responsable des manifestations culturelles

Jean-Marc Chatelain,
Directeur de la Réserve des livres rares

Les deux conférences réunies ici sous le titre *Le livre futuriste italien. Écritures et images* se sont tenues les 4 et 11 mars 2020 à la BNF, dans le cadre des conférences Léopold Delisle, organisées par la Bibliothèque nationale de France. Ces conférences offrent à un public de curieux et d'amateurs éclairés des synthèses inédites, érudites et à jour sur le thème du livre et des manuscrits.

Léopold Delisle
Ce grand érudit est une figure emblématique de la Bibliothèque nationale de France. Conservateur au département des Manuscrits, dont il a écrit une histoire magistrale, puis administrateur général de la Bibliothèque nationale de 1874 à 1905, il a donné à la Bibliothèque des impulsions décisives en matière d'aménagement (début de la construction de la Salle Ovale, installation des Manuscrits dans de nouveaux locaux) et de politique bibliothéconomique en introduisant un nouvel ordre dans le classement des ouvrages et en lançant la publication du *Catalogue général des livres imprimés par ordre alphabétique.*

Déjà parus :

Marie-Pierre Laffitte,
Reliures royales du département des Manuscrits (1515-1559)

Monique Pelletier,
Cartographie de la France et du monde de la Renaissance au siècle des Lumières

Jean Irigoin,
Le Livre grec des origines à la Renaissance

Jean-Marc Chatelain,
La Bibliothèque de l'honnête homme

Francis Richard,
Le Livre persan

Christopher de Hamel,
Les Rothschild collectionneurs de manuscrits

François Déroche,
Le Livre manuscrit arabe : préludes à une histoire

Jean-François Gilmont,
Le Livre réformé au XVIe siècle

Madeleine Pinault-Sørensen,
Le Livre de botanique, XVIIe et XVIIIe siècles

Catherine Massip,
Le Livre de musique

Bruno Laurioux,
Écrits et images de la gastronomie médiévale

Sydney Anglo,
L'escrime, la danse et l'art de la guerre : le livre et la représentation du mouvement

Margaret M. McGowan,
La Danse à la Renaissance : sources livresques et albums d'images

Baudouin Van den Abeele,
Texte et image dans les manuscrits de chasse médiévaux

Jean Viardot,
La Bruyère et le collectionnisme

Nick Wilding,
Faussaire de Lune, autopsie d'une imposture, Galilée et ses contrefacteurs

Marino Zorzi,
Essor et déclin du livre imprimé vénitien

Nicholas Herman,
Le livre enluminé, entre représentation et illusion

Benoît Peeters,
La bande dessinée entre la presse et le livre. Fragments d'une histoire

© Bibliothèque nationale de France, 2020
ISBN : 978-2-7177-2838-5
ISSN : 1630-7798

Sommaire

7 Histoire et actualité d'une révolution éditoriale
8 Critères
9 Livre d'art et livre futuriste
11 Marinetti futuriste
15 Une contradiction dans les termes
17 Marinetti éditeur et agitateur
20 Échos du progrès, tactiques éditoriales

23 Une esthétique de la discontinuité
25 Le mot libéré
30 Les planches motslibristes
35 *Zang Tumb Tumb*
41 Persuasion et propagande
47 Le devoir du présent

53 Avant-garde de masse, industrie culturelle
57 Mort de la littérature, renaissance de la déclamation
59 Continuité de l'avant-garde et retour à l'ordre
66 Du futurisme au fascisme
70 Quel public ?

73 Le livre-objet
74 Un style pour l'avant-garde
75 Sensations tactiles et mécanisation du monde
78 Style moderne pour l'industrie moderne
86 Les *litolatte*

91 Idéologie et modernité
94 Édition et idéologie
98 Vers le graphisme moderne italien
102 Imaginer le futur, écrire futuriste
105 Ce qui reste

109 Index

Histoire et actualité d'une révolution éditoriale

Grâce à ses éditions marquantes et à ses spectaculaires expérimentations graphiques et typographiques, le livre futuriste suscite depuis longtemps l'admiration des bibliophiles. Au moins trois éléments cruciaux, révolutionnaires à leur manière, permettent d'en redéfinir aujourd'hui l'importance historique et l'actualité.

Tout d'abord, le livre futuriste a contribué, au même titre que la peinture, la sculpture, la photographie, la danse et le théâtre, à l'esthétisation globale de la vie prônée par Filippo Tommaso Marinetti, dès la fondation du mouvement, en 1909[1].

Par ailleurs, le livre représente un médium spécifique de diffusion des théories futuristes. Marinetti, éditeur à son compte, avait conçu l'entreprise typographique comme la recherche du difficile point d'équilibre entre raffinement et vulgarisation, volonté d'expérimentation et nécessité d'une diffusion maximale[2]. Affiches, brochures, pamphlets, catalogues et livres furent les lieux où les thèses de l'avant-garde futuriste se concrétisèrent, dans les formes renouvelées de la page imprimée de style moderniste. Le rayonnement de ce modèle au sein des avant-gardes internationales aura des conséquences incalculables.

Enfin, la postérité du livre futuriste constitue le point le plus important. À l'aube du modernisme européen, les thèses du *Manifeste de la littérature futuriste*, et l'emploi de ce qu'on appellera « planches motslibristes », établissent une convergence entre codes verbaux et visuels. Dans sa matérialité typographique, le mot écrit entre dans une relation d'émulation avec la forme picturale, graphique et photographique. Le rapport indissoluble entre texte et image, l'usage subversif des possibilités offertes par ce que Genette a défini comme « péritexte » et les compositions éditoriales stupéfiantes donnent naissance à un espace discursif discontinu qui se présente, à part entière, comme le précurseur de l'« intermédialité » actuelle[3].

Conscients de l'effrayante production graphique et éditoriale qui a fleuri en moins de quatre décennies, nous nous sommes limités ici à une sélection d'œuvres et d'auteurs, sans nous livrer à la chasse à de prétendues raretés ou à la présentation de « redécouvertes ». Aujourd'hui, rien n'est plus facile que d'exhumer d'une archive publique ou privée, d'une collection de province ou d'un fonds de musée des traces d'activités futuristes. Des milliers d'adeptes de ce mouvement furent en effet attirés, à un moment ou à un autre et générale-

1 Giovanni Lista, *Le Livre futuriste. De la libération du mot au poème tactile*, Modène, Panini, 1984. **2** Claudia Salaris, *Marinetti editore*, Bologne, Il mulino, 1990. **3** Hans Belting, « Image, Medium, Body: A new Approach to Iconology », dans *Critical Inquiry*, 31, 2005, p. 302-319.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 6-7 02/12/2019 17:14

ment dans leur jeunesse – qui, à seize ans, n'a pas écrit de poèmes ? –, par les possibilités expérimentales des « mots en liberté », quitte à le regretter plus tard pour se consacrer à d'honnêtes activités professionnelles plus rémunératrices.

Légitimer cette pacotille pour le simple fait qu'elle a existé n'est pas sérieux. Ce genre de matériaux a nourri, dans un tourbillon incontrôlable, une historiographie qui s'est montrée de moins en moins en mesure d'en évaluer le sens et l'intérêt – lorsqu'ils existent – et de distinguer les cas dignes d'étude des autres, juste utiles à alimenter l'industrie culturelle (comme on a pu le constater en 2009, lors de la célébration du centenaire du mouvement) ou la production académique.

Critères

Le livre futuriste étant inséparable d'une plus ample efflorescence poétique, littéraire, graphique et picturale du mouvement, il nous a paru nécessaire de sélectionner, du point de vue méthodologique, un nombre pertinent d'œuvres significatives et d'établir avec clarté la distinction entre planches motslibristes (graphiques ou typographiques), dessins, livres d'art et manuscrits, d'une part, et le livre futuriste proprement dit, d'autre part.

Il pourrait être utile pour cela de recourir à la définition officielle de l'Unesco (« *Bound non-periodical publication having 49 or more pages* ») ou à celle de l'US Postal Service (« *Bound publication having 24 or more pages, at least 22 of which are printed and contain primary reading material, with advertising limited only to book announcements* »).

Ces définitions apparaissent toutefois largement insuffisantes. Comme nous le verrons, les livres futuristes non seulement sont pleins de publicités (et pas uniquement pour d'autres livres) mais constituent en eux-mêmes de la publicité. Ils apparaissent comme la fixation en un objet concret de ce qui a été un flux de créativité incessant, incohérent et anarchique.

Nous avons circonscrit notre étude au phénomène dans son espace italien, laissant de côté ses rayonnements européens et internationaux. Si ces derniers eurent le mérite de donner une notoriété mondiale au mouvement futuriste, cela s'est fait au détriment de la nature spécifique de ses origines et de ses intentions, en le diluant dans un lexique généralement d'avant-garde, où du « futurisme » restent seulement, en dernière analyse, l'adjectif et le substantif, qui dans leur plasticité sémantique ont pu s'adapter à une pléthore d'expériences, irréductibles à une essence[4].

Au-delà des critères géographiques et temporels (la période d'activité de Marinetti, du début du XXe siècle à 1944, année de sa mort), l'introduction

4 Günter Berghaus, « The International Impact of Futurism: Absorptions, Assimilations, Adaptations », dans *Links. Rivista di letteratura e cultura tedesca. Zeitschrift für Deutsche Literatur und Kulturwissenschaft*, 12, 2012, p. 11-22.

d'une dernière précision à propos de la forme-livre est nécessaire. Car l'appellation de « livre futuriste » recouvre différentes réalités.

Il existe des textes littéraires traditionnels, au contenu non nécessairement futuriste, illustrés par des peintres et des graphistes gravitant autour du mouvement. Il nous semble ici plus juste de parler de complément graphique, en style futuriste, d'ouvrages par ailleurs classiques.

Le livre véritablement futuriste se distingue en effet par sa cohérence intrinsèque entre forme et contenu. C'est le cas pour l'édition officielle du mouvement, les Edizioni futuriste di *Poesia* de Marinetti, lancées après cinq années d'activités de la revue homonyme, ou pour certaines éditions officieuses (le plus souvent, même, des autoéditions), fruits de la formidable diffusion du mouvement dans toute l'Italie. Ces livres, généralement proclamés « futuristes » par leurs auteurs eux-mêmes, furent acceptés avec bienveillance par Marinetti, bien qu'échappant à son contrôle, en vertu du caractère fortement annexionniste et œcuménique du mouvement. Marinetti se plut à apposer son *imprimatur* personnel à nombre de ces éditions, imprimées de Trieste à Palerme, dans de petites ou grandes imprimeries. De manière révélatrice, le nom de *collaudi* qu'il donna à ses préfaces récuse tout caractère littéraire : ce mot signifie « essais », mais au sens d'essais techniques pour les voitures. Pour lui, le livre est une machine qui participe au mouvement incessant et au bruit fracassant du progrès futuriste. Par rapport à la France, où le livre d'art moderne prenait forme, la divergence ne pouvait être plus nette.

Livre d'art et livre futuriste

À la fin du XIXe siècle, les premiers véritables « incunables » de l'édition d'art apparurent. Quatre éditions notamment en ont défini les formes possibles.

L'édition somptueuse des œuvres de Chaucer, sous la direction de William Morris, avec les illustrations d'Edward Burne-Jones au goût préraphaélite tardif, avait marqué le point d'arrivée d'une esthétique néoquattrocentesque aussi régressive par son style qu'emphatique par sa composition typographique, alourdie par une structure monstre de quatre-vingt-sept xylographies, deux cents frises et ornements, et plus de deux mille lettrines.

La *Salomé* d'Oscar Wilde, imprimée à Londres en 1894 et illustrée par Aubrey Beardsley, démontrait en revanche les possibilités d'une esthétisation symboliste de l'érotisme, plus aérienne mais tout aussi morbide. En ce même *annus mirabilis*, deux livres qui marqueront, chacun à sa manière, deux étapes fondamentales du livre d'art sont publiés à Paris. Tout d'abord, l'ouvrage de Gustave Geffroy dédié à Yvette Guilbert, paru à cent exemplaires seulement et enrichi de seize lithographies d'Henri de Toulouse-Lautrec, représentant le monde du théâtre populaire. Ensuite, *Les Minutes de sable mémorial*, d'Alfred Jarry. Ce dernier y a l'intuition, sous une forme certes embryonnaire, des

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 8-9 02/12/2019 17:14

possibilités expressives du délire typographique. Trois ans plus tard, avec le « *Coup de dés* », Mallarmé changerait pour toujours le concept de spatialisation de la composition poétique – un aspect dont Marinetti s'est immédiatement emparé[5].

Avec la somptueuse édition de *Parallèlement*, de Paul Verlaine, illustrée de plus de cent lithographies de Pierre Bonnard flottant sur le texte, le galeriste Ambroise Vollard ouvrit le nouveau siècle en inaugurant l'âge d'or du livre illustré. Les éditions de Daniel-Henry Kahnweiler en accentuèrent les traits les plus expérimentaux, notamment à travers les gravures sur bois primitivisantes d'André Derain pour *L'Enchanteur pourrissant,* d'Apollinaire, ou encore les eaux-fortes aux facettes cubistes déconcertantes de Picasso pour le *Saint Matorel* de Max Jacob. Sans oublier des opérations plus sensationnelles encore, telles que *La Prose du Transsibérien*, de Blaise Cendrars : sorte d'*Exultet* moderne, récit composé de quatre feuilles collées sur une longueur totale de deux mètres et décoré d'aquarelles au pochoir de Sonia Delaunay. Une solution élégamment picturale, superbement artisanale, qui sera reprise en 1919 par Fernand Léger pour illustrer *La Fin du monde*, du même Cendrars.

Comparés à ces réalisations, les choix de Marinetti et des futuristes apparaissent à la fois orgueilleusement paupéristes et consciemment rebelles. Les livres de Vollard et de Kahnweiler étaient destinés à un cercle plutôt restreint de collectionneurs et de bibliophiles, séduits par des qualités de papiers sophistiqués et exotiques, par des ornements typographiques élégants, par une impression aux passages multiples, par une fabrication et une reliure impeccables. Il s'agissait bien de livres d'art, et non pas de livres cubistes ou fauves.

En dehors de quelques exceptions éclatantes, les livres futuristes furent pour la plupart des éditions réalisées avec les moyens du bord. Les catalogues des expositions futuristes se limitaient à de petites brochures illustrées, quand c'était le cas, par des clichés maladroits. Et les affiches n'étaient qu'un simple moyen de communication immédiat et éphémère, où la véhémence des propos comptait plus que leur qualité propre. Certes, des intuitions graphiques exceptionnelles furent souvent réalisées avec des matériaux de mauvaise qualité et sans rigueur technique, comme le firent plus tard les artistes dada et les futuristes russes, en en exacerbant les traits barbares.

Pour les futuristes, le livre ne devait pas être tant un objet de contemplation qu'un instrument servant à faire circuler leurs idées le plus rapidement possible. C'étaient, littéralement, des textes et des dessins à consommer. Les liens que ces petits livres créaient consolidaient la communauté de l'avant-garde naissante.

Par ailleurs, Marinetti avait établi une ligne de conduite fondée sur l'exaltation vitaliste du mouvement. Dans ses œuvres, l'énergie s'intensifiait jusqu'à

5 *Cf.* Stéphane Mallarmé, *Versi e prose traduzione italiana di F. T. Marinetti seconda stesura inedita*, sous la direction de Giuseppe Gazzola, Società editrice fiorentina, 2018.

faire exploser les formes de la poésie, poussant en retour les peintres à en étudier les possibles conséquences sur les images. Ces forces libérées trouvèrent leurs corrélations dans l'analogie, la déformation expressive et la simultanéité perceptive ; tirées de différentes expériences sensorielles, elles étaient enregistrées dans une transcription fragmentée et polysensorielle.

Dans la poésie et dans la prose, tout cela détermina la rupture du vers libre et l'emploi de planches motslibristes. Dans la peinture s'imposa alors la poétique du dynamisme et de la simultanéité, de l'identité entre action et expression sensible, inséparables de la littérarité de la théorie et du psychologisme. Umberto Boccioni reconnut la centralité de la notion d'« états d'âme » et de la décomposition dynamique. Carlo Carrà et Gino Severini expérimentèrent en revanche une expression fondée sur des perceptions sensorielles, auxquelles on devait donner une forme visible par le biais d'objets métamorphiques, « analogies plastiques » qui affleuraient avec la sensation première. Images et suggestions se superposaient et se combinaient entre elles.

Pour tous les jeunes poètes et écrivains, pour cette pléthore d'hommes de lettres de province qui, jusque-là, avaient vivoté entre engouement pour D'Annunzio et rhétorique nationale à la manière de Carducci, le modèle de l'écriture et de l'édition futuristes constitua la première véritable occasion d'être reconnus. Ce fut une réelle possibilité de mobilité sociale, la reconnaissance tant désirée du statut d'intellectuel, et une position plus solide dans le contexte difficile d'une modernité italienne controversée[6].

Le mérite de Marinetti ne fut pas d'avoir découvert les contenus et les styles propres à l'avant-garde, car presque tous ces motifs étaient déjà présents. Plus qu'un inventeur, le poète joua le rôle d'amplificateur, repoussant toujours plus loin les frontières du modernisme. Il rendit nécessaire le contingent, et parfois même le superflu. Il enseigna que l'autoestime et l'intensité comptaient plus que l'authenticité.

Marinetti futuriste

Au centre de tout, on trouve donc Filippo Tommaso Marinetti, intellectuel ambivalent, italien par ses origines et français par sa formation. Diplômé en droit pour faire plaisir à son père – riche avocat d'affaires –, il développe une vocation littéraire dès ses années d'études au Collège jésuite français, à Alexandrie, où sa famille a déménagé en raison du travail paternel, et où le poète est né en 1876.

Comme auteur, Marinetti fit ses débuts en France en 1902 avec *La Conquête des étoiles*, publiée chez l'éditeur Sansot, avec qui il se lia. Comme futuriste, il

6 Michael Zimmermann, *Industrialisierung der Phantasie. Der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste, 1875-1900*, Munich-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 10-11 02/12/2019 17:14

naquit avec son premier manifeste, paru dans *Le Figaro* le 20 février 1909. Le modèle de l'avant-garde futuriste est implicite dans ce texte fondateur qui, en un certain sens, résume tous les textes futuristes à venir[7].

La première partie du manifeste est un long préambule qui décrit Marinetti, en compagnie de ses amis, veillant dans le salon de son luxueux appartement orné de tapis persans et éclairé par une lumière électrique filtrant à travers des lampes en forme de coupoles en cuivre ajourées. Ils discutent et noircissent le papier « d'écritures frénétiques ». L'orgueil de se sentir « comme des phares superbes ou comme des sentinelles avancées » monte en eux. Marinetti imagine, parmi eux, des mécaniciens de grands navires, des conducteurs de locomotives et des ivrognes. Les laissés-pour-compte deviennent les élus. L'élite du prolétariat urbain – ces techniciens préposés au fonctionnement des bateaux à vapeur et des trains, engins modernes par excellence – et les marginaux des bas-fonds des villes : l'ivrogne, image métaphorique du déraciné, subversif potentiel, incarnation d'une bohème en dehors des conventions sociales.

La fébrile veillée nocturne s'interrompt. À l'aube, Marinetti et ses amis descendent dans la rue, s'approchent de leurs automobiles, qui sont comme « trois fauves renâclant » dont ils caressent amoureusement les poitrines surchauffées par le moteur. La carrosserie est un corps féminin ardent. La vitesse à laquelle ils se lancent est pur plaisir érotique, force primordiale, pulsion énergétique qui brise toute raison : « Donnons-nous à manger à l'Inconnu, non pas par désespoir, mais simplement pour enrichir les insondables réservoirs de l'Absurde ! »

Dans sa course folle, Marinetti fait face à deux cyclistes. Ils se disputent la priorité, tels des chevaliers du Moyen Âge. Le poète résout l'affrontement en décidant de jeter sa voiture dans le fossé. Le raptus est décisif : l'automobile renversée, les roues en l'air, le poète est plongé dans un fossé noir, humide, utérin ; la boue lui rappelle « la sainte mamelle noire de [sa] nourrice soudanaise ».

C'est ainsi que Marinetti renaît poète futuriste. Tout le préambule se lit comme une allégorie de forces opposées : la veillée dans la ville endormie et la course en voiture à l'aube contiennent l'ancien contre le moderne, la lumière contre l'obscurité, l'action contre l'apathie, la vitesse contre la lenteur, le présent et surtout le futur contre le passé.

Ainsi annoncé, le « futurisme » peut alors être défini. La seconde partie du manifeste est une énumération en onze points, sorte d'acte notarié et de programme dressant une liste de possibilités expressives et de potentialités poétiques.

Le répertoire thématique arbore d'admirables scansions rythmiques : « Le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux,

7 Tous les manifestes futuristes et tous les catalogues des expositions sont mentionnés dans le portail de la Fondation Memofonte : www.memofonte.it/ricerche/futurismo, et par l'outil d'analyse lexicale élaboré par l'Accademia nazionale della Crusca : futurismo.accademiadellacrusca.org.

la gifle et le coup de poing. » L'esthétique de la vitesse prend la forme d'une apologie du dynamisme, dont le meilleur interprète est l'automobile. Maîtresse du Poète, la Machine[8] peut adopter des apparences corporelles, comme dans l'*Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam.

Revêtu de formes organiques palpitantes, l'engin mécanique impose ses analogies mythologiques. Il peut être alors cruel Centaure ou terrifiante Méduse. Mais surtout – et Marinetti tient à le préciser –, l'automobile est « plus belle que la *Victoire de Samothrace* ». Les potentialités de beauté ne sont pas niées. C'est la vitesse même du poète, figure d'une fuite en avant inépuisable et aveugle, qui nie la valeur normative du classicisme, de l'histoire, de la tradition et, une fois encore, du passé. « À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible ? » s'interroge Marinetti. Assis « sur le promontoire extrême des siècles », l'Histoire derrière lui et l'Inconnu devant lui, le poète moderne accepte le défi d'affronter cet espace mystérieux et fascinant : « Admirer un vieux tableau, c'est verser notre sensibilité dans une urne funéraire, au lieu de la lancer en avant par des jets violents de création et d'action. »

« Jets violents de création et d'action. » Ces derniers mots sont tous très importants. En effet, le principe de dynamisme porte en lui celui de confrontation. La beauté véritable est dans la lutte contre l'Inconnu qui se profile devant le poète. La victoire réside dans la domination des énergies déchaînées par le progrès. Le chef-d'œuvre doit être agressif, à l'image de la société du capitalisme urbain moderne. L'apologie de la guerre – point 9 du manifeste, sans doute le plus tristement célèbre – en est la conséquence la plus naturelle : « 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. »

Trop de choses, et trop discordantes entre elles, pour une seule phrase : le principe hobbesien et une anthropologie politique côtoient leur propre négation anarchiste (« le geste destructeur des anarchistes ») ; le darwinisme social coexiste avec l'immolation idéaliste ; enfin, au milieu de ça, mais tout aussi significatif dans l'Italie de 1909, le mépris de la femme… Cette phrase est aussi malheureuse que contradictoire, car celui qui l'a écrite a reconnu plus que tout autre la créativité de nombre de femmes artistes, « futuristes » elles aussi, et à leur manière.

Le principe de la confrontation conduit au thème du nationalisme. Poète français avant tout, par sa formation et ses premiers écrits, Marinetti diffuse à travers *Le Figaro* un message nationaliste. « C'est de l'Italie – souligne-t-il – que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire. » Une Italie qui doit être libérée de sa « fétide gangrène » des spécialistes de la culture et des

8 *Macchina* dans le texte original. Ce mot désigne aussi, en italien courant d'aujourd'hui, la voiture. (N.D.E.)

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 12-13 02/12/2019 17:14

profiteurs de l'histoire. La liste qu'il dresse est soigneusement pensée : professeurs, archéologues, guides, antiquaires, brocanteurs. Tous ceux, en somme, qui du passé font un ignoble commerce, en monétisant l'excellence italienne antique ou en l'appauvrissant dans la forme sclérosée des musées, dans les compilations livresques des bibliothèques, dans les esthétiques dévitalisées des académies.

(Marinetti, on le voit, ne nie pas le passé, ni les possibilités de la beauté. Il rejette en revanche certaines postures intellectuelles et les institutions qui font du passé leur fonds de commerce. Et à ce propos, comment ne pas penser aux nombreuses œuvres Renaissance de Toscane et d'Ombrie qui, avec la complicité d'historiens de l'art ou de marchands complaisants, continuaient à être acheminées vers les riches collections de Boston ou de New York ?)

L'unification était un fait encore récent dans l'histoire de cette jeune nation italienne, et les plaies produites par ce processus historique étaient toujours ouvertes. La nouvelle Italie avait besoin d'un pacte social renouvelé, capable de souder le parti des poètes et des artistes avec les forces de la nation les plus mûres.

Le nationalisme culturel invoqué n'était pas une forme d'esprit revanchard, ou pire d'enfermement provincial – Marinetti peut être accusé de beaucoup mais pas de cela. Le nationalisme, au contraire, apparaissait comme un modèle opérationnel. L'artiste « moderne », d'avant-garde, n'était pas celui qui spéculait sur le passé ou l'admirait passivement, mais celui qui était capable d'en comprendre la grandeur en termes d'unité organique entre artistes et société. En fin de compte, le modèle non déclaré était celui des fébriles sociétés marchandes, version laïque et désacralisée de l'idéal proposé par Vincenzo Gioberti dans son *Primato morale e civile degli Italiani*, écrit en 1843, lors de la période du Risorgimento.

C'est Giovanni Papini, le membre le plus intolérant et explosif du groupe futuriste florentin, qui, en 1913, explicitera clairement cette vision dans un texte intitulé « *Contro Firenze*[9] ».

> Rappelez-vous que les anciens Florentins agissaient différemment. Ils s'en allaient à travers le monde pour gagner de l'argent, et lorsqu'ils rentraient chez eux, ils créaient et achetaient ce qu'ils aimaient et qui n'était pas toujours des copies d'objets anciens. Si vous voulez être comme vos pères, vous devez mieux les imiter. Travailler pour enrichir et aider l'art qui surgit en des formes nouvelles au lieu de choyer, de rafistoler et d'exploiter l'art du passé qui est désormais mort et enterré dans les musées et qui n'est admiré que par des fantômes et leurs clients. […] Si nous avons la force d'abattre les décors caillouteux de nos vieilleries obstinées, […] Florence […] deviendra une grande ville européenne et, comme au cours du Quattrocento et du Cinquecento, sera de nouveau le centre le plus actif et le plus incendiaire de l'intelligence italienne.

9 Giovanni Papini, « Contro Firenze », *Lacerba*, nº 1, 1913, p. 284.

Une telle tâche de palingenèse et de rédemption n'était assignable qu'aux jeunes gens : « Les plus âgés d'entre nous ont trente ans », affirma Marinetti dans son premier manifeste, en postulant ainsi un cycle créatif d'une brûlante rapidité. « Quand nous aurons quarante ans, que des plus jeunes et plus vaillants que nous veuillent bien nous jeter au panier comme des manuscrits inutiles !… »

Interpréter la modernité signifiait, en fin de compte, accepter l'obsolescence programmée par l'industrie. Quand bien même moderne, audacieux et « futuriste », l'intellectuel était destiné à être dépassé par les forces du progrès. Le flux d'énergie créatrice ne pouvait pas coïncider pour toujours avec la tension radieuse vers le futur.

Le poète moderne semblait donc accepter comme inéluctable son destin d'inactualité, lié à la réification même du mot ou de l'image au sein de l'industrie culturelle et de la société de masse.

Leur fonction propre épuisée, les poètes modernes se retrouveraient sous un « aéroplane trépidant », en train de se chauffer les mains « sur le misérable feu que feront nos livres d'aujourd'hui ». C'est la dernière image allégorique du manifeste du futurisme, et la première apparition d'un objet qui, dans ce contexte, paraissait complètement étranger : le livre.

Une contradiction dans les termes

Dynamisme, esprit de combat, nationalisme, culte de la jeunesse, ce sont les quatre catégories dans lesquelles s'inscrivit l'expérience futuriste. Parler ainsi du livre futuriste pourrait pourtant sembler une contradiction dans les termes.

La recommandation de Marinetti de « bouter le feu aux rayons des bibliothèques » se heurte à la présence objective du livre futuriste, chapitre important du modernisme international, capable de nourrir la passion bibliophile vorace des collectionneurs[10].

La créativité graphique et typographique sans limite, et parfois la très grande maîtrise artisanale dans la facture éditoriale, contredit avec bonheur l'adaptation à une esthétique de la vitesse et de l'industrie, comme à la pratique d'une communication confiée à des supports pauvres et périssables tels que les affiches ou les tracts. En témoignent les meilleurs résultats de l'édition futuriste, comme le livre boulonné de Fortunato Depero* ou les *litolatte*, livres en fer-blanc de Marinetti et de Tullio D'Albisola* véritables icônes de la typographie moderniste du XXe siècle, exposées dans les vitrines des musées et conservées dans les archives et les bibliothèques.

*ill. 39

*ill. 54-55

De la même manière, la nécessité d'adapter les formes de la poésie et de la production artistique à celles d'une société en rapide renouvellement se heurta

10 Claudia Salaris, *Collezione Echaurren Salaris. Riviste futuriste*, Pistoia, Gli Ori, 2012 ; *Futurismo. Collezione Mughini*, Milan, Libreria Antiquaria Pontremoli, 2014.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 14-15 02/12/2019 17:14

à une vision prémarchande, moins liée à l'image d'entrepreneur travaillant dans le marché de l'édition qu'à la générosité d'un riche mécène : l'héritage considérable du père de Marinetti constitua de fait un financement à fonds perdu. En effet, dans la plupart des cas, les éditions de Marinetti furent gratuitement envoyées à des écrivains, des journalistes, des industriels et des collectionneurs. Ainsi soustraites au flux de la distribution, ces œuvres étaient moins un produit éditorial que l'outil d'une inépuisable action de propagande et de cooptation intellectuelle.

Les déclarations tonitruantes à propos des tirages – vingt, trente, quarante, cinquante mille exemplaires dont se félicitaient les notices de l'éditeur et les communiqués de presse – contredisaient une réalité bien plus modeste, faite souvent de quelques centaines d'exemplaires, voire de très peu d'exemplaires artisanaux ou même de pièces uniques manuscrites ou dactylographiées. Nombreuses furent les velléités exprimées haut et fort et vite abandonnées. En 1908, Marinetti prétendit avoir acquis les droits d'œuvres inédites d'Alfred Jarry, annonçant des « Œuvres posthumes inédites » qui ne virent pourtant jamais le jour[11]. De la même manière, le projet d'une « édition illustrée des plus grands artistes parisiens » tomba dans l'oubli.

L'universalisme des positions futuristes s'estompait souvent dans la singularité, ou se dispersait dans la dimension de l'éphémère, voire dans la consistance friable de toute une paralittérature « grise ». Ceci explique d'ailleurs une production plutôt limitée. Mais, en réalité, c'est le mouvement dans son ensemble qui apparaît comme la somme d'affirmations tonitruantes et de démentis retentissants. Malgré un culte de la jeunesse si affirmé, Marinetti contrôlera avec une ténacité indéfectible « son » mouvement jusqu'à sa mort, à soixante-douze ans, lors des heures les plus sombres de la république de Salò.

Le futurisme eut l'ambition de représenter la modernité nationale et ne cacha pas sa volonté de primauté culturelle et d'hégémonie italienne. Toutefois, il considéra toujours avec attention les opportunités que lui garantissaient l'adoption du français, langue véhiculaire pour la culture internationale, et une présence bien médiatisée à Paris, centre artistique par excellence. C'est d'ailleurs dans la capitale française que Marinetti choisit de lancer, en 1912, la tournée européenne des peintres futuristes.

Le culte des emblèmes les plus éclatants de la modernité industrielle, l'automobile, le train, l'électricité ou le café-concert, fut célébré dans des formes poétiques qui trahissaient un inquiétant fond mystique et vaguement spiritualiste. La clarté épigraphique de la réclame était souvent au service d'un langage aussi vif qu'obscur, riche de sens figurés, allégoriques et symboliques.

S'il tenait à se présenter sous des dehors subversifs, Marinetti était en même temps un poète mondain, qui se plaisait à être reconnu comme le benjamin de l'aristocratie cultivée européenne.

11 *Idem*, *Marinetti editore*, *op. cit.*, p. 44.

L'écrivain incendiaire, l'agitateur anarchiste finit par devenir l'intellectuel organique du fascisme. En 1919, il participa à l'acte de fondation des Faisceaux de combat, puis, en 1929, il intégra l'Académie d'Italie ; coiffé du bicorne, il bénéficiera d'une généreuse rente à vie versée par le gouvernement fasciste. Lorsque la Seconde Guerre mondiale éclatera, Mussolini pourra compter sur ce poète, qu'il finançait directement, pour assurer sa propagande.

Un magnifique tableau de Giacomo Balla témoigne clairement du fait que la révolution esthétique pouvait être l'autre visage de la restauration. Le recto est une grande composition de 1913 intitulée *Vitesse abstraite*, avec le motif graphique répété de l'onde de choc produite par le passage d'une voiture. Le verso, peint vingt ans plus tard, est une représentation académique, aux limites du kitsch, qui célèbre la marche sur Rome des fascistes.

Marinetti éditeur et agitateur

En amont du manifeste fondateur du mouvement, l'expérience de la revue *Poesia* et des éditions qui lui sont liées avait cristallisé les motifs naissants de l'avant-garde futuriste.

Dans ses trente-six fascicules publiés entre 1905 et 1910, *Poesia* se présentait comme une feuille littéraire éclectique*. À la différence des principales revues italiennes, telles *La voce* de Giuseppe Prezzolini et *La critica* de Benedetto Croce, *Poesia* apparaissait comme une publication ouverte et dépourvue de tout programme culturel propre. L'attitude tactique exacerbée et fluctuante de Marinetti, son directeur, y prévalait, désireux qu'il était d'occuper la place de poète national laissée vide par la mort de Giosuè Carducci, et de rivaliser avec Gabriele D'Annunzio, son adversaire le plus redoutable.

*ill. 1

Du point de vue éditorial et graphique, *Poesia* proposait une ligne Art nouveau, confiée à un régiment d'illustrateurs élégants : Alberto Martini, Enrico Sacchetti, Duilio Cambellotti, Galileo Chini, Ugo Valeri. Par ailleurs, les goûts artistiques de Marinetti ne différaient pas de ceux de la plupart des hommes de lettres italiens de l'époque.

Il en résulta une revue aux accents décadents et d'un symbolisme tardif, suspendue entre italianité et internationalisme, avec une forte propension à l'autopromotion et à des campagnes audacieuses de fidélisation de ses abonnés. Cela explique le système d'enquêtes continuelles (celle sur le vers libre donna lieu ensuite à la publication d'un volume à part) et des concours de poésie et de prose qui servaient surtout à flatter la vanité de poètes dilettantes et à élargir le nombre d'abonnés.

Une telle formule ne manqua pas de susciter de vives réactions de la part des intellectuels italiens les plus avertis. Ardengo Soffici, écrivain et peintre toscan qui avait vécu à Paris pendant une décennie, critiqua avec sarcasme la recette de Marinetti : « Prenez un kilo de Verhaeren, deux cents grammes

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 16-17 02/12/2019 17:14

001_4-RJ-2175 - Poesia - n° 3-6.tif
1482 pixels effectifs
À DÉTOURER

1. *Poesia*, nos 3-4-5-6, avril-juillet 1909.
BNF, Arts du spectacle, 4-RJ-2175

d'Alfred Jarry, cent de Laforgue, trente de Laurent Tailhade et cinq de Vielé-Griffin […] faites mijoter ce mélange dans le vide de votre âme sur le feu de la charlatanerie américaine, puis donnez-le à boire au public d'Italie[12].»

En France, la perplexité n'était pas moindre. Jacques Copeau affirma que les premiers exploits éditoriaux de Marinetti témoignaient d'une «grande indigence de réflexion» et d'une «grande soif de réclame», enfin qu'ils relevaient d'une «prose déclamatoire, incohérente et bouffonne» : «Il n'y a pas à critiquer la phrase de qui ne paraît se soucier ni de logique ni de style. Il n'y a pas à réfuter les idées de qui ne pense pas.» Si l'auteur était sincère, il aurait droit à «une pitié souriante»; mais s'il était de mauvaise foi, il fallait passer sous silence cette

12 Ardengo Soffici, «La ricetta di Ribi buffone», *La voce*, I, no 16, 1909, p. 63.

«indécente mystification», qui faisait croire à ce «somptueux mécène» italien qu'il pourrait conquérir Paris de cette manière[13].

Les considérations rétrospectives de Vicente Huidobro, poète chilien installé à Paris, auteur en 1925 d'un livre consacré aux mouvements poétiques qui avaient adopté la pratique des manifestes, furent similaires. Pour lui, la prétention de Marinetti d'avoir été le premier à introduire les matériaux inédits d'un nouvel art était absolument fausse, un «rêve impérialiste à froid[14]».

Marinetti ne parvint finalement que bien rarement à se défaire de cette image de «bouffon» dont, en 1928 encore, témoigne une lettre d'André Suarès à Jacques Doucet[15]. Certes, on peut déceler chez lui une virtuosité enviable : celle de l'intuition géniale de la valeur réelle du geste provocateur et d'une présence ininterrompue dans la presse. Il suffit de parcourir rapidement la rubrique «Boîtes aux lettres» de *L'Intransigeant* pour y dénombrer les mentions hebdomadaires. Il s'agissait le plus souvent de simples entrefilets, de brèves au ton polémique ou directif, mais, en termes de visibilité dans la presse étrangère, Marinetti n'était dépassé que par D'Annunzio.

Plus tard, dans un texte-souvenir, Hélène d'Œttingen, qui finançait *Les Soirées de Paris* et écrivait, sous le nom de plume de «Roch Grey», y compris dans *Lacerba*, reconnut le mérite d'une telle redéfinition de la promotion culturelle, au-delà des réelles qualités artistiques transmises. La citation est longue mais utile[16].

> L'agression individuelle demande un esprit solide, pénétré d'une foi inébranlable – qualités rares qui créent les mouvements des masses et qui les subordonnent. Le premier, celui qui porte la marque de l'inventeur, le mieux mené, le mieux organisé, celui qui engendra tous les autres, était le Futurisme. Pour la première fois dans le domaine de l'Art, on employa des moyens jusqu'alors connus seulement dans le commerce – et cela aida Marinetti, qui a sa place dans l'évolution du modernisme, à familiariser, à dresser la bourgeoisie à l'acceptation plus raisonnable, plus patiente –, malgré toute son ignorance – de nouveaux problèmes, actions, miracles de l'avenir. Équipe de combat, les futuristes n'avaient pas de qualités pour créer des chefs-d'œuvre, mais ils laissèrent dans le monde des lettres et des arts, le souvenir de tumultueuses et brillantes réunions, de leur retentissement, de leur influence.

En effet, au cours de leurs trente-sept années d'activité, les éditions futuristes de *Poesia* feront paraître plus de quatre-vingt-dix titres. Nombre de ces œuvres font preuve d'une patente inconsistance; d'autres témoignent d'une violence verbale intolérable et d'une insoutenable apologie du fascisme. D'autres encore – nous le verrons – furent à l'origine d'une modernité italienne controversée et d'un chantier effervescent d'innovations graphiques et éditoriales.

13 Jacques Copeau, «*Poesia* et le futurisme», *La Nouvelle Revue française*, 1er août 1909, p. 82-83. **14** Vicente Huidobro, *Manifestes*, Paris, Éditions de la *Revue mondiale*, 1925, p. 59. **15** André Suarès, Jacques Doucet, *Le Condottiere et le Magicien. Correspondance choisie, établie et préfacée par F. Chapon*, Paris, Julliard, 1994, p. 476. **16** Roch Grey, dans *Paris*, sous la direction de P. A. Birot, no 1, novembre 1924.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 18-19 02/12/2019 17:14

Échos du progrès, tactiques éditoriales

Les débuts du futurisme coïncident avec l'apogée du cycle de croissance économique le plus long de l'Italie postunitaire. Les années du gouvernement libéral de Giovanni Giolitti sont caractérisées par l'augmentation de tous les indices de productivité industrielle.

Dans le triangle industriel, entre Milan, Turin et Gênes, le premier véritable système d'infrastructures et de production de la jeune nation s'était consolidé. La croissance économique s'accompagnait du développement des entreprises culturelles : les studios de cinéma à Turin ainsi que les premières grandes maisons d'édition axées sur des publications de masse, telles Sonzogno, Treves et Vallardi à Milan, Zanichelli à Bologne, Barbèra à Florence[17].

L'action éditoriale du futurisme n'a certes pas été menée à l'intérieur de ce cadre. L'idéal du progrès comportait un idéal pédagogique et éducatif, mais Marinetti refusa toujours l'approche livresque (*Contro i professori* est le titre d'un de ses nombreux écrits), en lui préférant l'activisme expérimental.

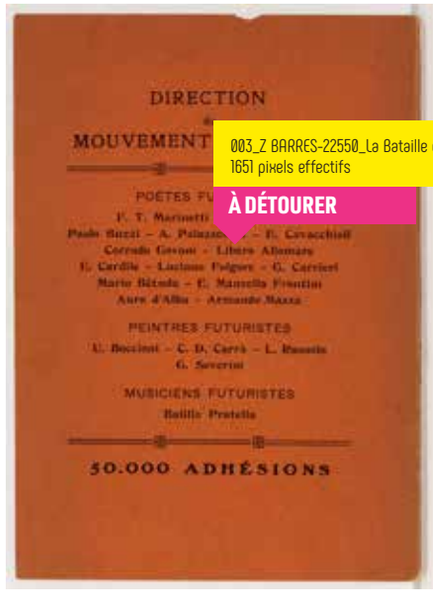
Dans la pratique futuriste, la diffusion des idées devait se faire au travers de moyens simples, économiques et réduits à l'essentiel : le manifeste, avant tout, comme une déclaration de renouvellement esthétique, et la soirée futuriste, comme sa théâtralisation. Dans son activité, Marinetti a su exploiter toute la filière de l'offre éditoriale : le simple tract, la brochure et la plaquette, la revue illustrée, le livre traditionnel, l'édition de luxe pour un public international. Cependant, le livre a toujours eu un rôle secondaire : on ne lui demandait pas de dessiner le futur, mais plutôt de résumer ce qui avait été fait jusque-là. Autrement dit, d'enregistrer l'action, de la documenter et de l'objectiver sous une forme écrite.

Les premiers livres que nous considérons comme importants, l'anthologie *I poeti futuristi* ou bien *Pittura e scultura futurista,* de Boccioni, sont conçus de cette manière. Il s'agit presque toujours d'un recueil de matériaux déjà publiés, avec en guise d'introduction la republication d'un ou plusieurs manifestes.

Les premières éditions marinettiennes sont parfaitement conventionnelles. Pour preuve, le livre *Revolverate*, de Gian Pietro Lucini, paru en 1909 « avec une préface futuriste » de F. T. Marinetti. C'est un recueil de plus de trois cents pages, dans un format proche du carré, avec des folios arborant un double liseré et une double numérotation – qui rappellent le *Jugendstil* de Kolo Moser – ainsi qu'une division classique en sections (*Scherzi ; Sarcasmi ; Commemorazioni*)[18].

La conception des ouvrages les plus importants publiés par Marinetti deux ans après la parution du manifeste n'est pas très différente, comme le

17 Albertina Vittoria, « Editoria e giornalismo », dans *L'unificazione*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Rome, 2011 ; Mario Infelise, « Le trasformazioni novecentesche della produzione editoriale », *Laboratoire italien*, n° 15, 2014 (http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/844). **18** Gian Pietro Lucini, *Revolverate*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1909.



002_Z BARRES-22550_La Bataille de Tripoli - 1ere de couv.tif
1640 pixels effectifs
À DÉTOURER
003_Z BARRES-22550_La Bataille de Tripoli - 4e de couv.tif
1651 pixels effectifs
À DÉTOURER

2 et 3. Filippo Tommaso Marinetti, *La Bataille de Tripoli, 26 octobre 1911, vécue et chantée par F. T. Marinetti*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1912 : couverture et plat 4. BNF, Littérature et Art, Z BARRES-22550

montrent le recueil d'Aldo Palazzeschi *L'incendiario* (1910) ou son roman dédié à l'« homme de fumée », *Il codice di Perelà* (1911), ainsi que les fascicules à caractère explicitement militant que Marinetti fait imprimer : la proclamation *Uccidiamo il chiaro di luna!* (*Tuons le clair de lune!*) de 1911 et *La battaglia di Tripoli* (1912)*. *ill. 2-3

Ce dernier petit livre est un compte rendu journalistique de la bataille de Tripoli « vécue et chantée » par Marinetti, lors du conflit italo-turc[19]. Sa première parution en feuilleton dans *L'Intransigeant*, au cours du mois de décembre 1911, fut immédiatement suivie de trois éditions italiennes, dont l'une s'ouvrait par la proclamation belliqueuse « *Guerra, sola igiene del mondo* » (« Guerre, seule hygiène du monde »). Une édition ultérieure, en français, présentait un appendice incroyablement prophétique, ayant pour but de démystifier les *fake news* circulant sur cette guerre. Ces dernières étaient alimentées par de fallacieux photomontages parus dans les journaux européens « pour mieux apitoyer l'Europe et en mendier la protection[20] ».

Et peu importe si dans son orgasme belliciste Marinetti rappelait plutôt M. Jingle, l'inoubliable « poète épique » des *Aventures de M. Pickwick* : « Dix mille vers ; révolution de Juillet ; composé sur place ; Mars le jour, Apollon la nuit ; déchargeant le fusil, pinçant la lyre. »

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 20-21 02/12/2019 17:14

004_I poeti futuristi_Mart.tif
461 pixels effectifs

4. Filippo Tommaso Marinetti, Milan, *I Poeti futuristi*, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1912.
Mart, Archivio del '900, Fondo Somenzi

Une esthétique de la discontinuité

Nouvelle poésie, nouvelle écriture

L'anthologie *I poeti futuristi* (1912)* a un tirage déclaré de vingt mille exemplaires et revendique en ouverture « 120 000 » adhésions au mouvement futuriste (quelques mois auparavant, sur la quatrième de couverture de La *battaglia di Tripoli*, elles étaient de cinquante mille). *ill. 4

Ce recueil de plus de quatre cents pages offre quelques éléments intéressants, sans doute plus sur le plan sociologique que sur le plan proprement littéraire. Un passage tiré précisément de L'*incendiario* de Palazzeschi présente, dans une sorte d'allégorie, le destin du livre futuriste : « Là, sur la table où naquit, / mon livre, comme par bénédiction / je brûle mon premier exemplaire, / avide je regarde cette flamme, / j'en jouis, et me ranime[21]. »

En réalité, au moment même où il fournissait le témoignage le plus large d'emploi du vers libre dans la poésie italienne, Marinetti le rendait déjà obsolète, en mettant en avant la nécessité d'une destruction bien plus radicale de la syntaxe, telle qu'elle était proclamée dans le premier point du *Manifeste technique de la littérature futuriste*.

Daté du 11 mai 1912, ce manifeste paraît après que le mouvement a déjà défini sa position à l'égard de la peinture (dans deux manifestes sortis en 1910) et de la musique (avec le *Manifeste* de Balilla Pratella). Ici, l'argumentation de Marinetti procéda, substantiellement, en une série de négations. En voici quelques-unes.

1. Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance.
2. Il faut employer le verbe à l'infini, pour qu'il s'adapte élastiquement au substantif et ne le soumette pas au *moi* de l'écrivain qui observe ou imagine. […]
3. Il faut abolir l'adjectif pour que le substantif nu garde sa couleur essentielle. […]
4. Il faut abolir l'adverbe, vieille agrafe qui tient attachés les mots ensemble.[…]

L'abolition de la ponctuation fut également déclarée, remplacée par des signes mathématiques et musicaux. Marinetti entendait exacerber le procédé analogique par l'utilisation d'images inhabituelles, pariant sur l'intuition, sinon sur le désordre ou l'improvisation géniale. L'écriture devenait, littéralement, un champ de bataille, où la logique de l'argumentation cédait le pas à un élan imaginatif éclatant et puissant.

Mais l'aspect le plus marquant de ces pages, qui établirent la pratique des « mots en liberté », était la suppression du « je » de l'auteur. Marinetti voulut ainsi

19 « *Guerra di Libia* », guerre de Libye, en italien. (N.D.E.) **20** Filippo Tommaso Marinetti, *La Bataille de Tripoli (26 octobre 1911)*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1912, p. 73. **21** Aldo Palazzeschi, *L'incendiario*, dans *I poeti futuristi*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1912, p. 386 : « *Là sopra il mio banco ove nacque, / il mio libro, come per benedizione / io brucio il primo esemplare, / e guardo avido quella fiamma, / e godo, e mi ravvivo.* »

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 22-23 02/12/2019 17:14

abolir la figure du narrateur omniscient. La psychologie des personnages et la structure de la trame, rendue évidente et gouvernée par la subjectivité de l'écrivain, furent remplacées par l'étalage d'une matérialité brute, par un mimétisme direct et inconditionnel : « Remplacer la psychologie de l'homme, désormais épuisée, par l'obsession lyrique de la matière. » Autrement dit, il fallait traduire les impulsions et les émotions en des faits physiques. La psychologie se muait en physiologie, et la physiologie en mécanique mesurable et pondérable. La page était ainsi disposée à accueillir tous les effets cinesthésiques et synesthésiques d'une expérience immersive réelle : sons, bruits, odeurs.

Si le narrateur romantique était prolixe et indulgent à l'égard de soi-même, le chroniqueur moderne devait être laconique afin de s'adapter aux rythmes et aux procédés de la communication de masse : « Il lancera d'immenses filets d'analogies sur le monde, donnant ainsi le fond analogique et essentiel de la vie télégraphiquement, c'est-à-dire avec la rapidité économique que le télégraphe impose aux reporters et aux correspondants de guerre dans leurs récits superficiels. »

Par un style musclé et ostentatoire, le mot entrait alors en contact avec les nerfs, se déchargeait en une gestuelle paroxystique de spasmes, de contractions, de congestions. L'acte mimétique de la description prenait les formes d'une *ekphrasis* cinétique, d'un inventaire d'images en mouvement et de sensations colorées.

La musicalité recherchée du vers devenait onde de choc « bruitiste », portée par une chaîne inépuisable d'onomatopées et de flux verbaux d'une sonorité créatrice d'images : « La nécessité d'introduire courageusement des accords onomatopéiques pour donner tous les sons et tous les bruits, même les plus cacophoniques, de la vie moderne. » La phonation exacerbée se fondait sur la capacité histrionique proverbiale du poète-compositeur-déclamateur.

Dans leur ensemble, ces trois manifestes (*Supplément au manifeste technique*, août 1912 ; *Destruction de la syntaxe* ; *Imagination sans fils. Mots en liberté*, mai 1913) eurent des conséquences inestimables aussi bien sur l'écriture que sur l'édition futuriste.

En effet, le livre futuriste, en tant qu'objet éditorial, a suivi la naissance d'une écriture particulière, futuriste. Et on peut affirmer que l'écriture futuriste est née, littéralement, des techniques de la guerre moderne. C'est à partir de celles-ci en effet que Marinetti a pu enregistrer le choc produit par les premiers bombardements aériens, transcrire en temps réel les phases frénétiques des assauts, reproduire sur la page l'impact sonore des déflagrations et des crépitements, recomposer les fragments dispersés de la mémoire de ces événements, restituer les sensations visuelles et olfactives des combats[22].

Dans « *Les grandes villes et la vie de* l'esprit », Georg Simmel identifiait la ville comme le lieu par excellence de l'expérience moderne, avec en tête, vraisemblablement, le bruyant Berlin, la métropole la plus peuplée et la plus animée d'Europe. La Potsdamer Platz, comme en témoignent les tableaux d'Ernst Ludwig Kirchner, est sillonnée jour et nuit par des automobiles, balayée de lumières électriques et rythmée par les feux rouges et les panneaux de signalisation, peuplée par une faune de petits commerçants, de prostituées, de voleurs, de flâneurs. Sans oublier les gares, le spectacle éblouissant des marchandises dans les vitrines des boutiques et des grands magasins, la réclame[23].

22 Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, 1975 ; Eric J. Leed, *No Man's Land: Combat and Identity in World War 1*, Cambridge University Press, 1979.

Par le déferlement de ses signes et l'avalanche de ses sollicitations, la ville moderne modifiait structurellement les formes de la perception. La logique du flux incessant ouvrait la voie à une narration discontinue, que le montage cinématographique consacra comme langage par excellence, et ce dès la sortie en 1903 du film américain *Le Vol du grand rapide (The Great Train Robbery)*, d'Edwin S. Porter et Wallace McCutcheon.

La métropole se présentait comme l'espace de la rationalité industrielle, soumise à la scansion du temps par les horloges ainsi qu'à la division et au fractionnement du travail tayloriste. C'est encore une fois un film, *Les Temps modernes*, qui l'expliquera parfaitement. L'impersonnalité et l'aliénation d'un milieu aussi artificiel engendraient comme forme de défense une subjectivité exacerbée. La tendance à la quantification – du temps, de l'argent, de la vitesse – donna vie aux figures du snob et du blasé, dont le regard se tenait à une distance thérapeutique, en acceptant l'extravagance du travestissement comme seule forme possible et hypersubjective d'authenticité.

Mais la métropole engendrait aussi la figure complémentaire du poète militant, qui, dans un acte de volonté inlassable, acceptait l'hétéronomie marchande. Et en arrière-plan, derrière toute action, il y avait l'« action » futuriste par excellence : la guerre.

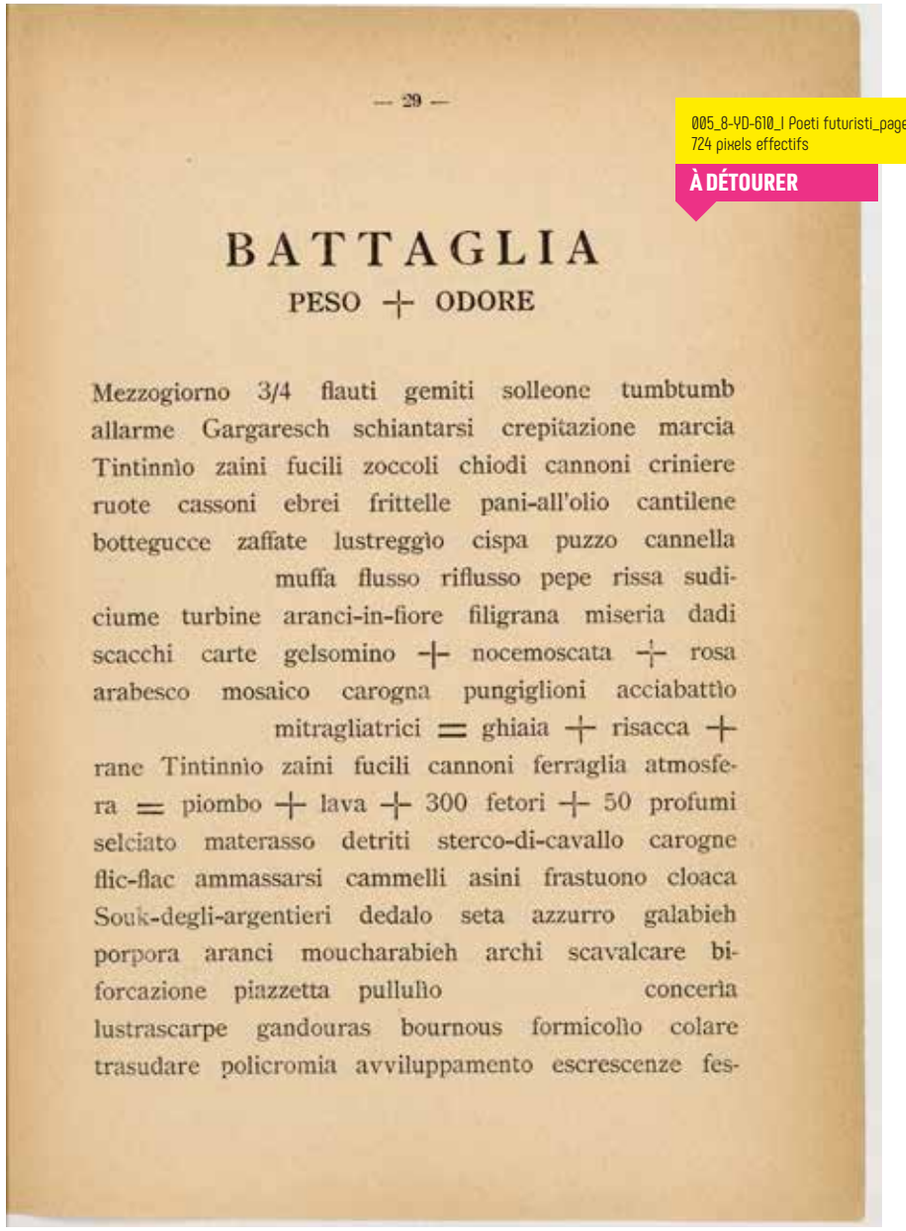
Le mot libéré

Si *La Bataille de Tripoli* est encore écrite et pensée comme un reportage journalistique, « Battaglia peso + odore » (« Bataille poids + odeur »), de Marinetti, qui ouvre l'ouvrage *I poeti futuristi*, est quelque chose de nouveau et de différent*. De quoi s'agit-il ? Ce n'est plus la forme-texte traditionnelle, ni un article qu'on lit pour s'informer. C'est plutôt une partition à exécuter, à déclamer, plus précisément, comme le poète le faisait avec ses excès désordonnés et histrioniques, lors des soirées futuristes de janvier 1912. Par son art oratoire, Marinetti incarnait le caractère vécu de la poésie, démontrant les potentialités concrètes de la récitation[24].

*ill. 5

23 Georg Simmel, « Die Grosstädte und das Geistesleben », *Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden*, 9, 1903, p. 185-206. **24** Adrian Curtin, *Avant-Garde Theatre Sound: Staging Sonic Modernity*, Londres, Palgrave, 2014.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 24-25 02/12/2019 17:14



— 29 —

BATTAGLIA

PESO + ODORE

Mezzogiorno 3/4 flauti gemiti solleone tumbtumb allarme Gargaresch schiantarsi crepitazione marcia Tintinnìo zaini fucili zoccoli chiodi cannoni criniere ruote cassoni ebrei frittelle pani-all'olio cantilene botteguccе zaffate lustreggìo cispa puzzo cannella muffa flusso riflusso pepe rissa sudiciume turbine aranci-in-fiore filigrana miseria dadi scacchi carte gelsomino + nocemoscata + rosa arabesco mosaico carogna pungiglioni acciabattìo mitragliatrici = ghiaia + risacca + rane Tintinnìo zaini fucili cannoni ferraglia atmosfera = piombo + lava + 300 fetori + 50 profumi selciato materasso detriti sterco-di-cavallo carogne flic-flac ammassarsi cammelli asini frastuono cloaca Souk-degli-argentieri dedalo seta azzurro galabieh porpora aranci moucharabieh archi scavalcare biforcazione piazzetta pullulìo conceria lustrascarpe gandouras bournous formicolìo colare trasudare policromia avviluppamento escrescenze fes-

005_8-YD-610_I Poeti futuristi_page-29.tif
724 pixels effectifs
À DÉTOURER

5. Filippo Tommaso Marinetti, «Battaglia peso + odore», *I poeti futuristi*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, Milan, 1912, p. 29.
BNF, Littérature et Art, 8-YD-610

La transcription immédiate de l'action libérait la prosodie du rythme et des pauses, soutenant la continuité et la simultanéité des sensations. La récitation soudait ces impressions fragmentées dans le registre dramatique de la déclamation émotionnelle. Il en résultait une écriture multilinéaire et polyphonique, fondée sur l'« orthographe libre expressive ». Celle-ci allait au-delà de la simple fonction référentielle et représentative, se chargeant d'une matérialité qui permit d'articuler le texte en un objet concret, ouvert aussi bien à la manipulation graphique qu'à la verbalisation[25].

Cette écriture jaillissait de la page, brisant la linéarité de la composition, la symétrie de la mise en pages et la régularité typographique, et créant ainsi une véritable spatialisation de la textualité. La structure du récit, construit par successions narratives reliées de manière linéaire, prit simultanément les formes d'une composition graphique. La distinction traditionnelle entre poésie comme art du temps et peinture comme art de l'espace était brisée. La page typographique changeait radicalement de nature.

Marinetti l'appellera « planche motlibriste ». Il s'agit d'une matrice où les éléments se disposent librement, ouverts aux multiples possibilités de lecture, d'interprétation et de restitution rapsodique. C'est une forme d'écriture extrêmement présente et active, dans sa capacité à restituer immédiatement l'énergie. Dans le manifeste *Imagination sans fils. Mots en liberté*, Marinetti la décrivit en ces termes : « L'impétuosité de la vapeur-émotion fera sauter le tuyau de la période, les soupapes de la ponctuation et les adjectifs qu'on dispose habituellement avec régularité comme des boulons. » C'est de cette écriture et de ces pages que surgit la nécessité de repenser entièrement le livre futuriste, qui ne pouvait plus être seulement un recueil ordonné de poésie ou de prose. Il fallait qu'il devienne un dispositif d'action et de persuasion, une machine à récitation. Le roman traditionnel établissait un environnement immersif ; le livre futuriste devait générer une force propulsive.

Dans son *Supplément au manifeste de la littérature*, Marinetti expliquera : « Les mots délivrés de la ponctuation rayonneront les uns sur les autres, entrecroiseront leurs magnétismes divers, suivant le dynamisme ininterrompu de la pensée. Un espace blanc, plus ou moins long, indiquera au lecteur les repos ou les sommeils plus ou moins longs de l'intuition. Les lettres majuscules indiqueront au lecteur les substantifs qui synthétisent une analogie dominatrice. »

Cette écriture acceptait une forme extrême de mimétisme du réel qui subordonnait son propre médium. Le poète invoquait « un lyrisme très rapide, brutal et immédiat, un lyrisme que tous nos prédécesseurs auraient jugé antipoétique, un lyrisme télégraphique qui n'eût rien de livresque mais une forte saveur de vie ».

25 Dario Tomasello, Francesca Polacci, *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo: percorsi analitici delle tavole parolibere futuriste*, Florence, Le lettere, 2010, p. 85 *sqq*.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 26-27 02/12/2019 17:14

L'écriture poétique était assimilée à toute forme de restitution des impressions sonores. Le mot se dilatait au-delà de l'espace de sa composition typographique, pour devenir qualité visuelle et musicale à la fois, abolissant toute possibilité de complémentarité des illustrations. L'obscurité, l'ambiguïté, la perte même de sens en étaient les conséquences les plus naturelles : « Peu importe si le mot déformé devient équivoque. Il se fondra mieux avec les accords onomatopéiques, ou résumés des bruits, et nous permettra d'atteindre bientôt l'accord onomatopéique psychique, expression sonore mais abstraite d'une émotion ou d'une pensée pure. »

Selon le critique littéraire Gianfranco Contini, « [d]u point de vue sémantique, on est en présence d'un impressionnisme extrême, obtenu par une syntaxe exclusivement nominale entrecoupée d'onomatopées. La proposition culturelle est très intéressante, tandis que le résultat expressif est d'une élémentarité grossière, virant facilement vers l'académisme[26] ».

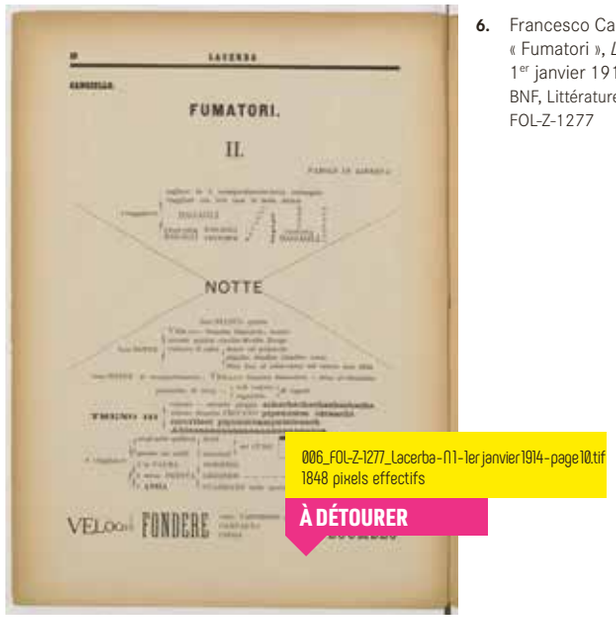
Mais la conséquence la plus importante de ce manifeste porte précisément sur les retombées concrètes que cette forme d'écriture a eues sur la forme-livre. Marinetti consacra en effet un paragraphe entier à la « révolution typographique ». Il s'agit d'un implacable acte d'accusation « contre la conception idiote et nauséeuse du livre de vers passéiste, avec son papier fait à la main, genre XVIIe siècle, orné de galères, de minerves, d'apollons, de grandes initiales et de parafes, de légumes mythologiques, de rubans de missels, d'épigraphes ou de chiffres romains ».

On ne peut certes pas accuser Marinetti de bibliophilie. À la pensée et à l'écriture futuristes devaient correspondre les livres futuristes, sans entraves ni concessions. C'est un style graphique propre à une époque agitée, même si le modèle demeurait celui de l'affiche publicitaire tapageuse et rutilante : « Ma révolution est dirigée en outre contre ce qu'on appelle harmonie typographique de la page, qui est contraire aux flux et reflux du style qui se déploie dans la page. Nous emploierons aussi dans une même page 3 ou 4 encres de couleurs différentes et 20 caractères différents s'il le faut. Par exemple : italiques pour une série de sensations semblables et rapides, gras pour les onomatopées violentes, etc. »

La « révolution graphique » est donc une notion qu'on ne peut laisser entièrement à l'autoapologie de Marinetti. Vers 1912, un style graphique moderne et novateur existait déjà : celui de la réclame. Le poète eut le mérite de s'approprier le style prosaïque de la communication commerciale et d'en faire, en tant que tel, le langage d'une avant-garde radicale. Et dans un certain sens, ce sera Depero qui, en le retravaillant et en le « futurisant », réinsufflera ce nouveau style à la publicité*.

*ill. 45

26 Gianfranco Contini, « Innovazioni metriche italiane tra Otto e Novecento », dans *Varianti e altra linguistica*, Turin, Einaudi, 1970, p. 591.



6. Francesco Cangiullo, « Fumatori », *Lacerba*, 1er janvier 1914, p. 10. BNF, Littérature et Art, FOL-Z-1277

7. Filippo Tommaso Marinetti, « Dune », *Lacerba*, 15 février 1914, p. 52. BNF, Littérature et Art, FOL-Z-1277

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 28-29 02/12/2019 17:14

Les planches motslibristes

Les préceptes marinettiens trouvèrent leur application et leur développement essentiellement dans les pages de *Lacerba*, la revue florentine qui accueillit dès 1913, pendant un an et demi au moins, un intense débat autour de la peinture, la sculpture, la littérature et l'idéologie futuriste. Cette revue publiera aussi le manifeste-hommage de Guillaume Apollinaire *L'Antitradition futuriste*.

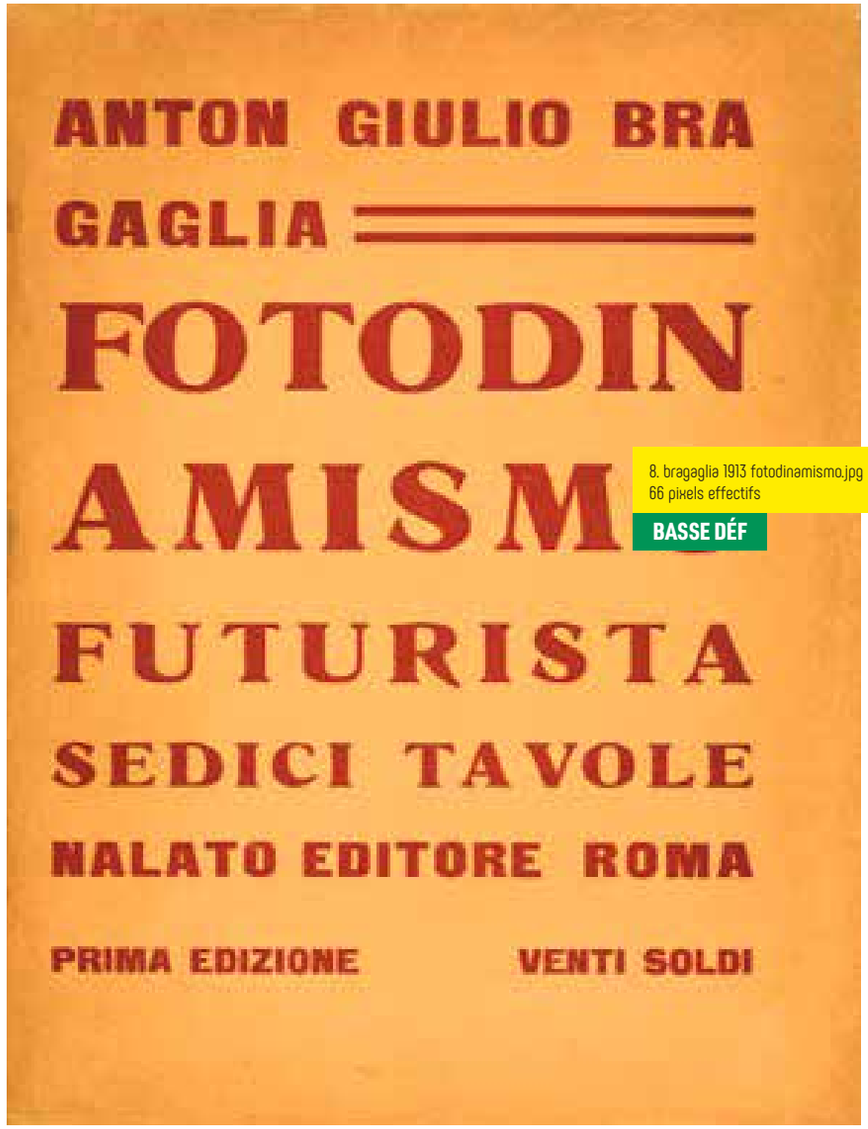
Au début, les vers libres traditionnels d'auteurs tels que Folgore, Benuzzi et Govoni y côtoyèrent des expérimentations motslibristes modérées, encore liées à la linéarité de la composition traditionnelle et à la répartition habituelle imposée par la grille typographique.

L'autonomie visuelle de la page, conçue donc dans son autonomie iconique, apparaît pour la première fois dans une planche de Francesco Cangiullo,
*ill. 6 « Fumatori II » (« Fumeurs II ») (*Lacerba*, 1er janvier 1914*). C'est le récit verbal et visuel d'un voyage en train – probablement le voyage de nuit que l'auteur entreprit de sa Naples natale à Florence, siège de la rédaction de la revue. Ici, la violation de la structure narrative débouchait sur une recherche des valeurs figuratives et visuelles de la composition. Cette nouveauté fut immédiatement exploitée par Marinetti dans le « *Decagono della sensibilità motrice* » du poème
*ill. 7 « Dune », premier exemple d'idéogramme radial (*Lacerba*, 15 février 1914*).

La composition typographique de ces textes n'était pas sans poser des difficultés. Soffici se plaignit auprès de Marinetti, qui, pour l'impression d'une de ses planches motslibristes, dut mobiliser un ouvrier pendant deux bonnes journées de travail. Ces coûts étaient difficilement soutenables par *Lacerba*. Il fut ainsi décidé de recourir au cliché typographique pour les cas les plus complexes[27]. Dans quelques œuvres, la présence simultanée d'écritures manuelle et typographique, de collages et de dessins justifiait l'appellation de « planche motlibriste », qui allait remplacer l'expression initiale de « mots en liberté ». L'immédiateté gestuelle conduisait à dépasser les schémas graphiques en favorisant une variété de combinaisons et d'écritures visuelles. La présence physique du signe se trouvait renforcée par les brusques juxtapositions de typographies différentes. Entre-temps, l'édition futuriste se propageait dans d'autres villes italiennes. Échappant au contrôle de son fondateur, ou au mieux tolérée avec bienveillance par celui-ci, cette production se diversifia quant aux styles et aux résultats. En voici deux exemples.

Fotodinamismo futurista (*Photodynamisme futuriste*), d'Anton Giulio Braga-
ill. 8 glia, fut publié à Rome en 1913. Cet ouvrage comprenait un texte théorique et un recueil de seize planches photographiques, témoignage des potentialités inhérentes au « photodynamisme » – autrement dit la transformation des expériences cinétiques de Muybridge et de Marey (qui décomposaient le mouve-

27 Giulia Ballerini, « Inediti della corrispondenza Soffici-Marinetti », dans *Schegge futuriste. Studi e ricerche*, sous la direction de Mauro Cozzi, Angela Sanna, Florence, Olschki, 2012, p. 29.



8. bragaglia 1913 fotodinamismo.jpg
66 pixels effectifs
BASSE DÉF

8. Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Rome, Nalato Editore, 1913.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 30-31 02/12/2019 17:14

ment en séquences discrètes et régulières) en formes uniques insaisissables et fantasmatiques, générées par un effet de flou dû à de longs temps d'exposition et, parfois, par une surimpression.

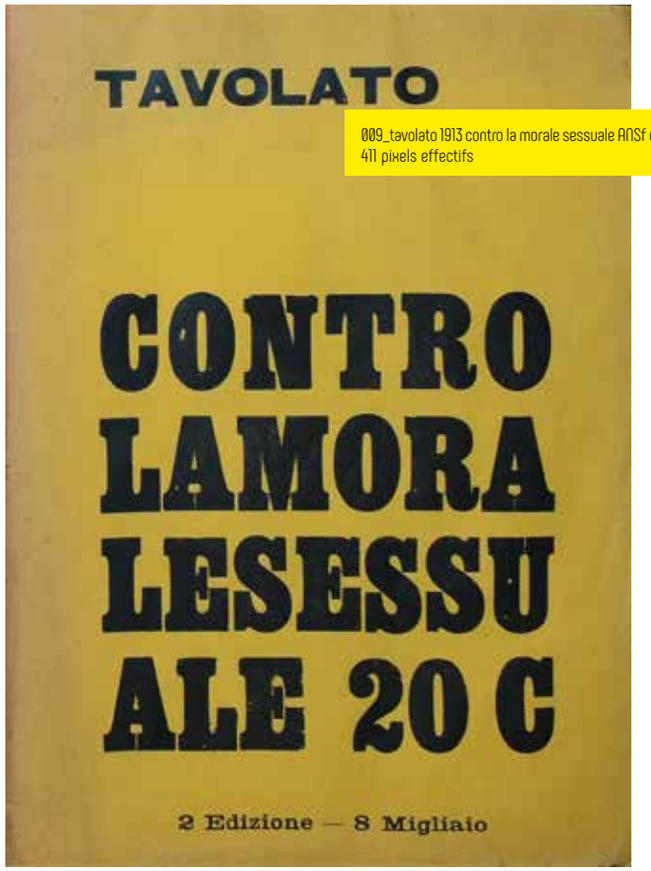
Craignant de toute évidence la concurrence d'un moyen de reproduction mécanique, les peintres futuristes désavouèrent les résultats du « photodynamisme », dans un avertissement au ton menaçant publié dans *Lacerba*. Ce livre de Bragaglia, qui manifestait aussi d'inquiétantes affinités avec les reproductions photographiques spirites et médiumniques, sera toutefois considéré comme le premier photolivre de l'avant-garde européenne, avec une large avance par rapport à sa diffusion en Allemagne au cours des années 1920, dans le sillage du Bauhaus[28].

Le second exemple est une brochure qui poussa comme un champignon vénéneux dans la Florence de cette même année 1913. Son auteur, Italo Tavolato, était un jeune Triestin à l'esprit rebelle arrivé à Florence pour suivre des études de lettres. Pris dans le tourbillon de la revue *Lacerba*, il s'y autoproclamera « immoraliste ». Il mêlait dans ses articles, avec une excessive désinvolture, le pansexualisme de *Sexe et caractère*, d'Otto Weininger, et la concision aphoristique de Karl Kraus, se plaisant à leur donner des titres tels que « Bestemmia contro la democrazia » (« Blasphème contre la démocratie ») ou « Il convito non platonico » (« Le banquet non platonique »). Dès le troisième numéro de *Lacerba*, son article « Elogio della prostituzione » (« Éloge de la prostitution ») lui valut une accusation d'attentat à la pudeur et un procès (Marinetti en avait déjà fait l'expérience pour son *Mafarka le futuriste*). Tavolato fut acquitté, mais, entre-temps, voulant exploiter le bruit suscité par cet épisode, il publia l'opuscule *Contro la morale sessuale* (*Contre la morale sexuelle*)*. Paru à l'été 1913, ce petit ouvrage arbore une magnifique couverture conçue par Ardengo Soffici[29]. *ill. 9

Sur un fond jaune éclatant, le titre en grandes capitales pleine page repoussait les marges en forçant la justification. Comme dans les pages de *Lacerba*, l'auteur n'était indiqué que par son nom de famille, et le prix de vente figurait de manière ostentatoire à la suite du titre. Le texte ne présentait pas de « mots en liberté », mais un éloge péremptoire de la fonction sociale salvatrice de la putain, sous forme d'invocations au ton parfois blasphématoire. L'économie graphique extrême et la densité visuelle de l'ensemble conféraient à cette couverture la force d'impact propre à une affiche publicitaire.

Le message prenait la forme d'un cri péremptoire, direct, irrésistible. En comparaison, les expériences visuelles dont témoignaient les éditions marinettiennes contemporaines semblaient tendres et timides. Prenons par exemple le livre d'Enrico Cavacchioli *Cavalcando il sole* (*Chevauchant le soleil*) (1914) : un recueil en vers libres qui reprenait le modèle désormais dépassé de *Revolverate*, se limitant simplement à jouer sur un décalage visuel du titre en couverture.

28 Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Rome, Nalato Editore, 1913. **29** Italo Tavolato, *Contro la morale sessuale*, Florence, Ferrante Gonnelli, 1913.



009_tavolato 1913 contro la morale sessuale ANSf op 7_34_Mart.tif
411 pixels effectifs

9. Italo Tavolato, *Contro la morale sessuale*, Florence, Ferrante Gonnelli, 1913. Mart, Archivio del '900, ANS

Ou bien, *Ponti sull'oceano* (*Ponts sur l'océan*), de Folgore (1914)*, qui annonçait en sous-titre *Versi liberi (lirismo sintetico) e parole in libertà* (*Vers libres (lyrisme synthétique) et mots en liberté*). La belle illustration de couverture y est due à Antonio Sant'Elia, l'un des auteurs futuristes les plus influents, qui venait à peine de publier le *Manifeste de l'architecture futuriste*. Mais au-delà de cet exploit graphique, l'ouvrage se limitait à de fades effets de variations du corps typographique et à de simples jeux dans l'espace de la page, sans affecter le caractère substantiellement naturaliste et véristе des poèmes ainsi présentés[30]. *ill. 10

Le fait est qu'à ce stade Marinetti s'apprêtait une nouvelle fois à dépasser tout le monde. Il le fit avec une œuvre qui résonne, aujourd'hui encore, comme le cri de guerre du futurisme.

30 Luciano Folgore, *Ponti sull'oceano. Parole in libertà*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1914.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 32-33 02/12/2019 17:14

010_RES 8-Z DON-609(31)-1ere de couv.tif
788 pixels effectifs
À DÉTOURER

10. Luciano Folgore, *Ponti sull'oceano. Versi liberi e parole in libertà*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1914.
BNF, Réserve livres rares, RES 8-Z DON-609 (31)

011_RES 8-Z DON-609 (169)-1er plat-dos-2e plat.tif
1504 pixels effectifs
À DÉTOURER

11. Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb,* Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1914.
BNF, Réserve livres rares, RES 8-Z DON-609 (169)

Zang Tumb Tumb

Magistralement mis en pages par Cesare Cavanna, un typographe milanais très habile qui travaillera longtemps avec Marinetti (qui le remerciait pour cela dans la troisième de couverture), *Zang Tumb Tumb* parut en février 1914*. C'est un volume in-16 avec une couverture à structure motlibriste qui s'étend jusqu'aux plats et au dos. Le sous-titre *Adrianopoli ottobre 1912* renvoie une fois de plus à un épisode de guerre[31]. *ill. 11

Par ce livre fondamental, le futurisme inaugurait un rapport nouveau entre poésie et image. La lisibilité du texte et la visibilité de l'image se renforçaient mutuellement par leurs registres plurilinguistiques et pluristylistiques. Les écritures, les genres et les rhétoriques les plus disparates y étaient réunis : le manifeste programmatique, le reportage, le vers libre, la composition motlibriste, le journal intime.

La concision du compte rendu journalistique et du communiqué de guerre s'alliait à la redondance visuelle de la réclame. L'emploi de typographies variées créait de multiples niveaux de lecture, consacrant cet ouvrage comme premier véritable tour de force motlibriste. On y trouve des compositions circulaires

31 Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb. Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1914.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 34-35 02/12/2019 17:14

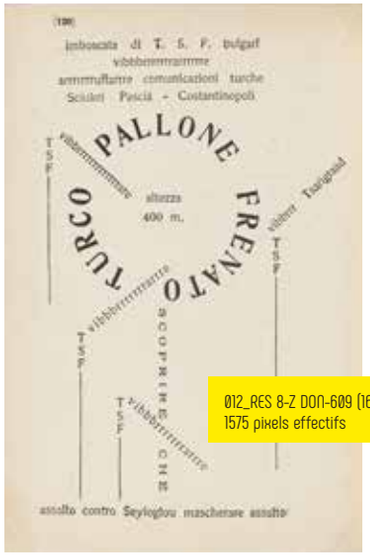
ill. 12 et radiales en calligramme; des alignements orthogonaux et obliques; des signes alphabétiques fluctuant sur la page blanche dans un élégant effet de dissipation. On perçoit, un peu partout, l'impact dynamique du mot mis en pages avec des caractères d'imprimerie placés par ordre de grandeur croissant.

Nombreuses sont les pages, déjà publiées ou inédites, comme « Bombardamento » (« Bombardement ») ou « Battaglia peso + odore », qui s'offrent pour ce qu'elles sont : comptes rendus sténographiques et partitions pour la déclamation. Marinetti était si attaché à cette théâtralisation de la parole poétique qu'il avait voulu consacrer les deux premières pages du livre à la liste des nombreuses villes italiennes et européennes emportées par sa force oratoire vertigineuse.

La réédition des manifestes n'ajoutait rien, semble-t-il, au regard de ce qui avait été précédemment énoncé. De ce point de vue, la présence de *Distruzione della sintassi* (*Destruction de la syntaxe*), qui comprend le passage déjà mentionné sur la *rivoluzione tipografica* (« *révolution typographique* »), apparaît comme une déclaration de poétique désormais traduite en réalité palpable.

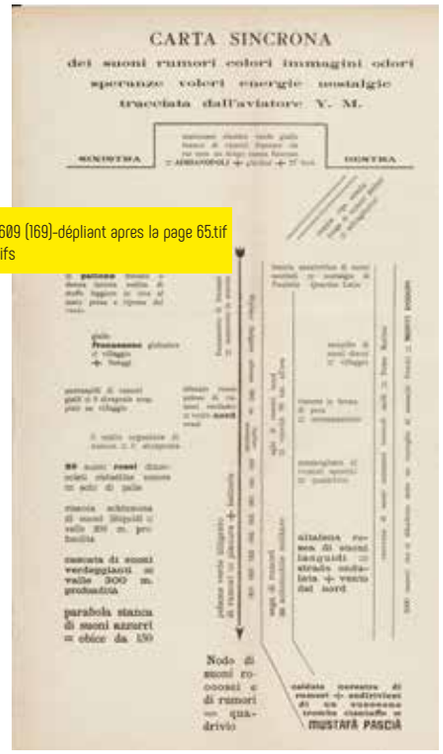
Dans « Correzione di bozze + desideri in velocità » (« Correction d'épreuves + désir de vitesse »), Marinetti fait le récit d'un de ses voyages en train en Sicile : les wagons qu'on charge sur le ferry-boat à Villa San Giovanni, avec à l'horizon, au lointain, les décombres de la ville de Messine dévastée par le tremblement de terre de 1908. C'est l'énième réitération du cycle futuriste de destruction et reconstruction. Marinetti s'y montre sous une lumière lunaire « *sufficiente correggere bozze del mio libro su Adrianopoli* », suffisante pour lui permettre de corriger le livre que le lecteur a précisément entre les mains. Quelques phrases plus loin, le narrateur avouera avoir utilisé ses épreuves pour nettoyer le carburateur de son automobile, et avoir complété ainsi son texte. Existe-t-il meilleure métaphore pour dire le destin du manuscrit, et du livre, à l'époque de la technique ?

En fait, le chapitre suivant, « Mobilitazione » (« Mobilisation »), comporte l'époustouflante « carte synchronique des sons bruits couleurs images odeurs », *ill. 13 tracée par un aviateur imaginaire qui vole au-dessus des deux camps*. L'insertion de cette carte pliée en six brisait littéralement la fluidité des pages. C'était un objet qui participait du principe motlibriste et lui était en même temps étranger, puisqu'il dépliait devant le lecteur une spatialité inattendue ; quelque chose



012_RES 8-Z DON-609 (169)-page 120.tif
1575 pixels effectifs

12. Filippo Tommaso Marinetti, « Pallone frenato turco », *Zang Tumb Tumb*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1914, p. 120. BNF, Réserve livres rares, RES 8-Z DON-609 (169)



013_RES 8-Z DON-609 (169)-dépliant apres la page 65.tif
1549 pixels effectifs

13. Filippo Tommaso Marinetti, « Carta sincrona dei suoni rumori colori immagini odori », *Zang Tumb Tumb*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1914, planche dépliante. BNF, Réserve livres rares, RES 8-Z DON-609 (169)

comme une carte d'état-major qui sert aux commandements militaires à contrôler les mouvements des troupes, à en marquer les positions, ou bien à enregistrer – comme dans ce cas – le tourbillon des sensations. Le texte se fait carte, la carte devient territoire. Le regard du lecteur était obligé de se lever de la page, gagnant une prodigieuse perspective zénithale, accédant à un point de vue global : de la dimension immersive propre à la littérature individuelle, on entrait d'un bond dans la réalité spectaculaire du conflit.

Marinetti expliquera les potentialités de ce choix dans un manifeste ultérieur publié la même année, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (*La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique*) :

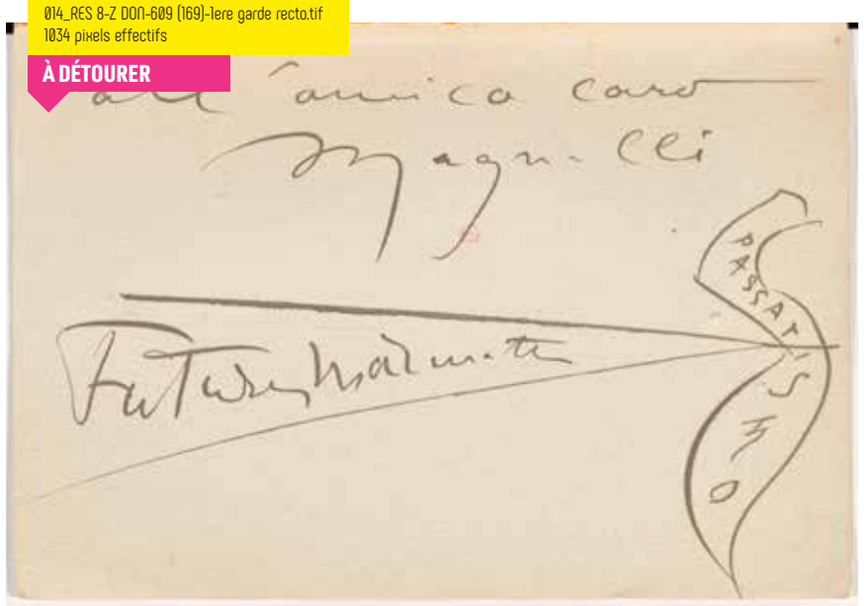
> Dans les mots en liberté, nous formons parfois des tables synoptiques de valeurs lyriques qui nous permettent de suivre en lisant simultanément plusieurs courants de sensations croisées ou parallèles. Ces tables synoptiques ne doivent pas être le principal objet des recherches mots-libristes, mais un moyen pour augmenter la force expressive du lyrisme. Il faut donc éviter toute préoccupation picturale, et ne pas s'amuser à faire des jeux de lignes bizarres, ni d'étranges disproportions typographiques.

Écrire signifiait revendiquer, pour les instruments du poète, « la force expressive du lyrisme ». Mais ce n'est pas tout. « Contrabbando di guerra » (« Contrebande de guerre ») est un chapitre entièrement organisé comme un registre marchand. Le texte se présente sous la forme d'un tableau en trois colonnes (produit, quantité, description) dans un mimétisme parodique d'inventaire de magasin – sorte d'anticipation du chapitre de l'*Ulysse* de Joyce composé d'annonces publicitaires.

Toutefois, la partie la plus importante de ce livre demeure sa couverture. C'est là qu'apparaît, immédiatement après le sous-titre, la définition « mots en liberté », composée en un demi-cercle qui croise le thème sonore « Tuuuumb »

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 36-37 02/12/2019 17:14

014_RES 8-Z DON-609 (169)-1ere garde recto.tif
1034 pixels effectifs
À DÉTOURER



14. Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1914. Dédicace à Alberto Magnelli, 1ère garde recto.
BNF, Réserve livres rares, RES 8-Z DON-609 (169)

répété quatre fois dans un corps typographique décroissant. Le typographe Cavanna ne pouvait probablement pas le savoir, et sans doute Marinetti non plus, mais cette première intuition graphique – l'association d'une forme semi-circulaire statique avec le dynamisme d'un coin – aura un développement sensationnel.

On retrouve ce même motif en ouverture de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France, dans la dédicace manuscrite que Marinetti fit à Alberto Magnelli, destinataire du volume*. On le trouve ensuite retravaillé dans « Sintesi futurista della guerra » (« Synthèse futuriste de la guerre »)*, un manifeste rédigé par Marinetti, Boccioni, Carrà et Russolo en septembre 1914, lorsqu'ils furent arrêtés lors d'une manifestation politique qui se termina par l'incendie de drapeaux autrichiens sur la Piazza del Duomo, à Milan, au moment où futuristes, syndicalistes et socialistes révolutionnaires s'alignèrent sous les bannières de l'intervention contre l'Autriche et l'Allemagne. Ce motif graphique réapparaîtra quatre ans plus tard, à quelques semaines de la victoire, sous le titre légèrement différent de « Sintesi della guerra mondiale » (« Synthèse de la guerre mondiale »), comme illustration publiée dans *Il Montello*, journal illustré pour les soldats. Il resurgira enfin, dans un contexte très éloigné de celui du futurisme italien, mais influencé par celui-ci, sur la célèbre affiche constructiviste d'El Lissitzky *Battre les Blancs avec le coin rouge* de 1919.

*ill. 14

*ill. 19

Les intuitions graphiques de *Zang Tumb Tumb* ont connu de nombreuses autres déclinaisons. En juin 1914, Apollinaire publia dans *Les Soirées de Paris* le poème visuel « Lettre-Océan », dont le modèle est la composition radiale de « Dune ». Carrà aussi reprendra ce schéma, en le traduisant en une série de peintures à la composition motlibriste manuscrite figurative. Parmi elles se détache « Fête patriotique », publié comme *Dipinto parolibero* (« Peinture motlibriste ») dans *Lacerba*, en août 1914*[32].

*ill. 15

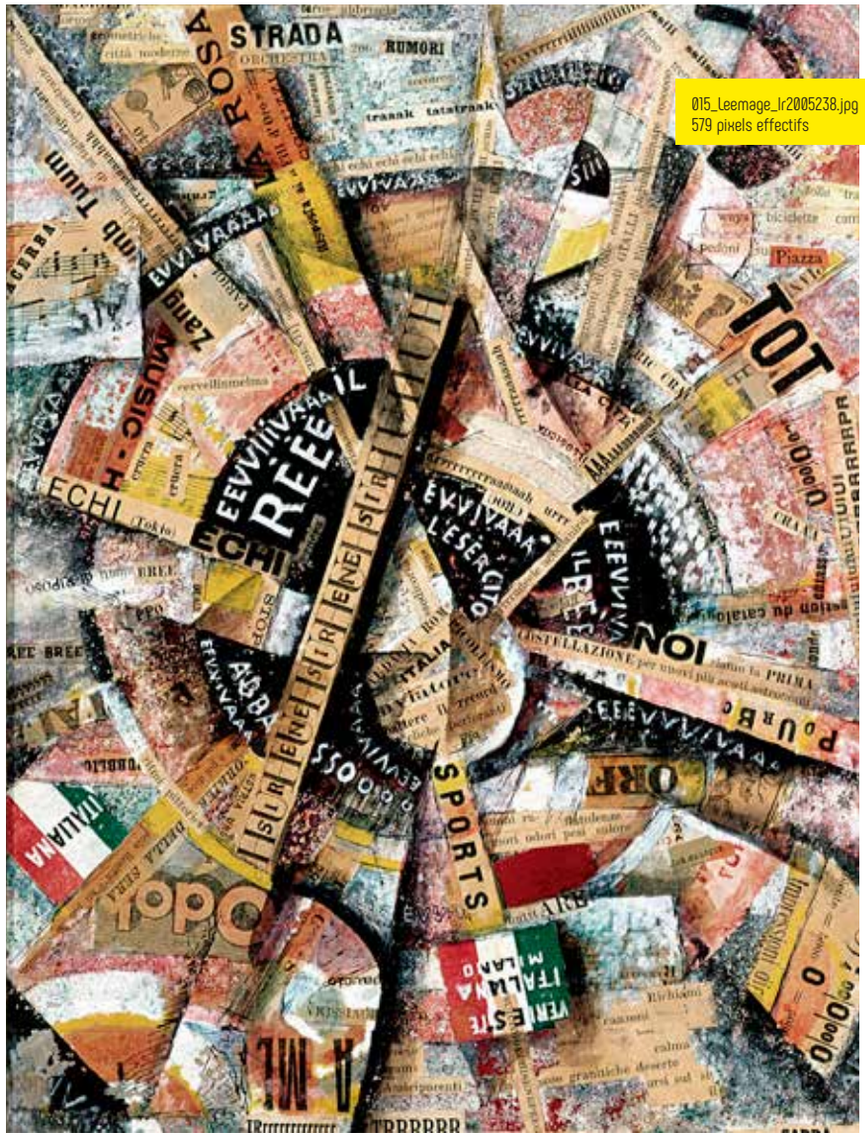
Cette œuvre, qui est à ce jour l'une des icônes les plus connues du mouvement, est une explosion de pages futuristes. Des coupures de journaux, des réclames, des mots en liberté et des partitions musicales sont disposés en diagonales rayonnantes dans une composition centrifuge en spirale qui évoque visuellement le thème de l'hélice d'un aéroplane. C'est un hommage explicite à certains passages des manifestes précédents : « Le vol glissant des aéroplanes, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste » mentionné dans le manifeste fondateur ; « La rage folle du volant, le tourbillon d'une hélice sont autant d'éléments plastiques et picturaux dont l'œuvre sculpturale doit se servir » du *Manifeste technique de la sculpture futuriste* de Boccioni (1912) ; « Voilà ce que m'a dit l'hélice tourbillonnante, tandis que je filais à deux cents mètres, sur les puissantes cheminées milanaises. Et l'hélice ajouta : Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance » du *Manifeste de la littérature futuriste*. L'ensemble s'enrichit d'interventions à l'encre en clair-obscur qui suggèrent différents niveaux de profondeur, ainsi que de devises patriotiques et interventionnistes qui visent à traduire la réalité émotionnelle d'une émeute en ville.

La lisibilité prévaut sur la visibilité, le langage verbal sur le langage iconique. La forme est ici fonction du mot : elle dilate sur la page la sensation d'un effet d'amplification qui exalte la qualité phonique de l'image. Le collage entier apparaît comme une sorte de cannibalisation de la littérature et du livre futuriste. Dans la profusion de coupures de presse, au milieu de la réclame des journaux, on peut distinguer des fragments de *Lacerba* et du livre de Marinetti. L'avant-garde se nourrit littéralement d'elle-même, dans un cycle continuel de construction, destruction et reconstruction.

Et c'est précisément ce que, de son côté, Picasso avait réalisé pendant ces mêmes semaines, en incorporant dans le collage *Pipe, verre, bouteille de vieux marc* (1914, collection Guggenheim, Venise) la première page d'un numéro de *Lacerba* qu'il avait, selon toute probabilité, reçu à Paris par le biais de Soffici ou de Carrà.

32 Alan Windsor, « Apollinaire, Marinetti and Carrà's *Dipinto Parolibero* », *Gazette des Beaux-Arts*, 89, 4, 1977 ; Willard Bohn, « Circular Poem-Paintings by Apollinaire and Carrà », *Comparative Literature*, 31, 3, 1979.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 38-39 02/12/2019 17:14



015_Leemage_lr2005238.jpg
579 pixels effectifs

15. Carlo Carrà, *Festa patriottica (Dipinto parolibero)*, 1914.
Tempera, poudre de mica, collage sur carton, 38,5 × 30 cm.
Venise, coll. Guggenheim (dépôt de la coll. Mattioli)

Persuasion et propagande

Entre 1913 et 1914, l'expérience de *Lacerba* avait fait comprendre aux peintres, grâce aussi à la médiation de Marinetti et de Soffici, la nécessité d'une réflexion théorique et d'un retour de la pratique figurative à l'écriture. Le modèle stylistique demeura celui du manifeste : une écriture rapide et agitée, riche de néologismes et de constructions lexicales et syntaxiques audacieuses, la centralité du « nous » comme « je » collectif. La fragmentation et la micrologie des articles étaient l'équivalent de la joute verbale des journaux politiques militants. Cependant, dans différents endroits, et surtout dans le cercle des futuristes florentins réunis autour de *Lacerba*, le besoin de disposer de synthèses théoriques selon un modèle didactique, sans aller pour autant jusqu'à la vulgarisation, émergea : pour ainsi dire, un retour à une forme-essai plus ordonnée et argumentative.

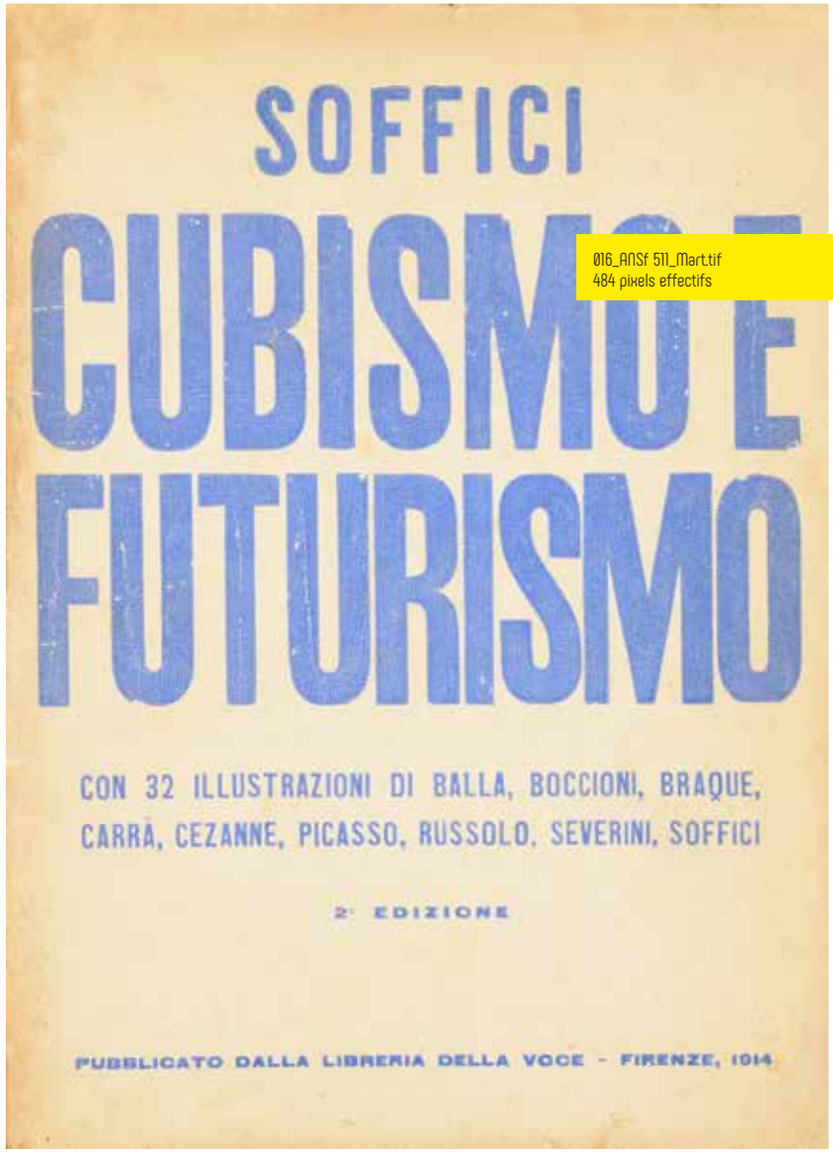
Ardengo Soffici défendra avec force cette approche qui influencera pratiquement toutes les publications gravitant autour de la revue florentine. Les ouvrages tels que *Cubismo e oltre* (1913) et *Cubismo e futurismo* (1914)* ne furent pas seulement des recueils, parus à un rythme soigneusement étudié, des articles déjà publiés par Soffici dans *Lacerba*. Ils proposaient aussi un modèle éditorial d'un autre genre, annoncé avec la clarté d'une épigraphe dès la couverture, composée dans un lettrage implacable. D'emblée, la nécessité d'une argumentation logique, rigoureuse et solide ainsi que l'ambition d'une pensée systématique plus que d'un déchaînement « lyrique » d'images suggestives y étaient déclarées[33]. *ill. 16

Marinetti avait résolu l'antithèse entre connaissance (par l'étude dans l'immobilité d'un bureau) et participation (par l'action et la provocation) au profit de cette dernière. Dans *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, véritable somme théorique de l'esthétique futuriste, Boccioni tenta, quant à lui, de réconcilier les deux termes. « *Al genio e ai muscoli dei miei fratelli* » (« Au génie et aux muscles de mes frères »), dit la dédicace, en ouverture. Après sa tournée européenne « triomphale » de 1912 et ses débuts en tant que sculpteur à Paris l'année suivante, Boccioni aspirait à devenir le leader du groupe d'artistes. Les manifestes étaient désormais derrière lui. Les disputes et les polémiques avec les cubistes et les orphistes au nom d'une primauté de l'avant-garde italienne n'étaient plus utiles. Il lui fallait à présent un coup d'éclat, même éditorial. *ill. 17

Élaboré au cours de l'année 1913, l'ouvrage paraît en avril 1914[34] : cinq cents pages, plus de cinquante illustrations et un portrait photographique en noir et blanc de l'auteur. Jamais, en Europe, on n'avait vu un peintre publier un livre si riche et ambitieux. L'honnête plaquette qu'Apollinaire avait consacrée à ses amis cubistes (*Les Peintres cubistes*, 1913) souffrait de la comparaison – du moins sur un plan quantitatif. En dix-sept chapitres, *Pittura scultura futuriste* comprenait, outre une série d'articles déjà parus dans *Lacerba*, tous les

33 Ardengo Soffici, *Cubismo e futurismo*, Florence, Libreria della *Voce*, 1914. **34** Umberto Boccioni, *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1914.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 40-41 02/12/2019 17:14

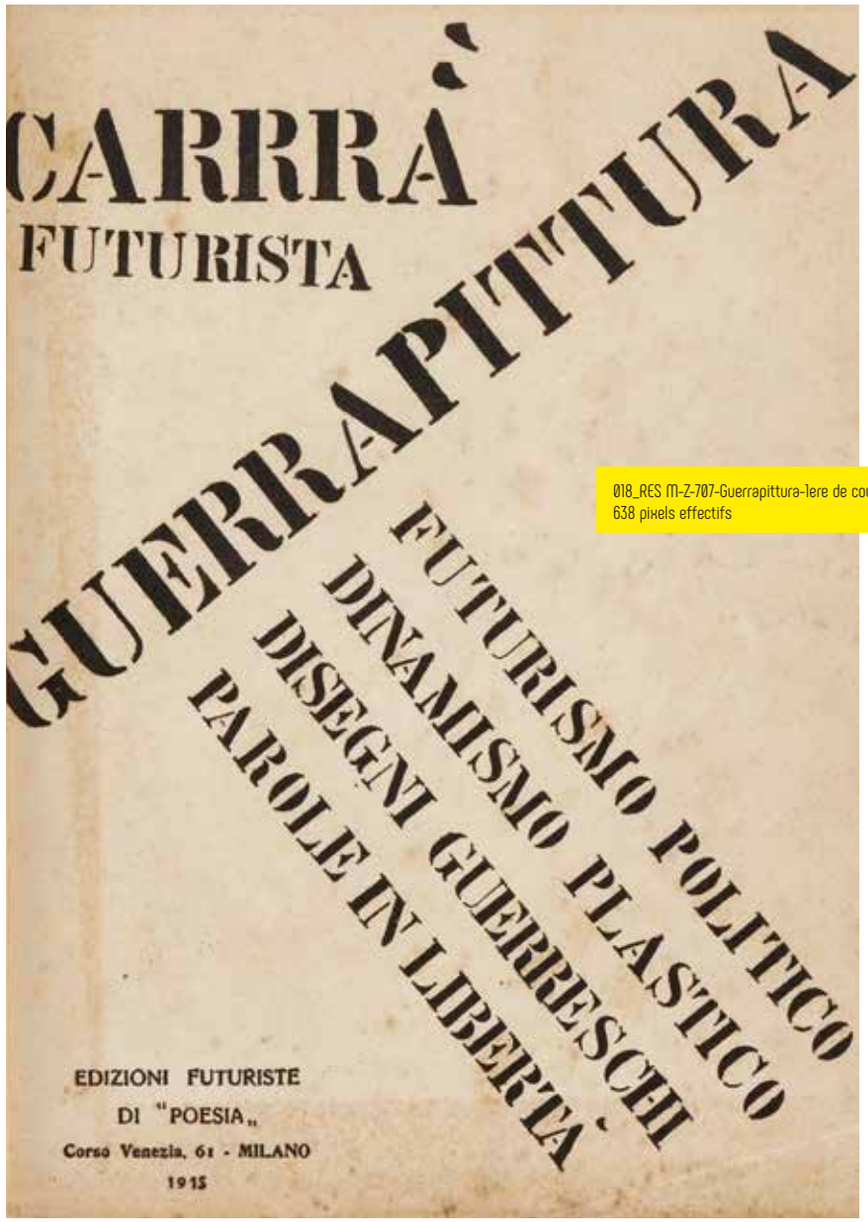


016_ANSf 511_Mart.tif
484 pixels effectifs

16. Ardengo Soffici, *Cubismo e futurismo*, Florence, Libreria della *Voce*, 1914.
Mart, Archivio del '900, ANS

017_8-V-38826_Pittura, scultura futuriste_couv.tif
747 pixels effectifs

17. Umberto Boccioni, *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1914.
BNF, Sciences et Techniques, 8-V-38826



018_RES M-Z-707-Guerrapittura-1ere de couverture.tif
638 pixels effectifs

18. Carlo Carrà, *Guerrapittura. Futurismo politico, dinamismo plastico, 12 disegni guerreschi, parole in libertà*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1915. BNF, Réserve livres rares, RES M-Z-707

manifestes signés jusque-là par Boccioni et les peintres futuristes. L'intention était bien de proposer une nouvelle assise théorique. La conception éditoriale trahissait toutefois la pratique désinvolte, largement transmise par Marinetti autour de lui, de réutiliser des textes déjà édités et d'en rédiger de nouveaux en compilant de manière effrénée des citations (quasiment jamais déclarées) et des extraits d'écrits précédents. Ainsi, si le futurisme était une religion, les manifestes en étaient la révélation écrite, par laquelle on composait des oraisons pour célébrer le rite de l'avant-garde.

L'intérêt de ce modèle d'écriture était double. Il servait à la fois de canevas rhétorique pour argumenter des positions, et de légitimation de ces mêmes positions. Les manifestes étaient envisagés comme une ressource dans laquelle puiser des formes verbales, lexicales et conceptuelles. La figure rhétorique de la répétition obsessionnelle donnait à tout sujet le caractère péremptoire d'un slogan. Les auteurs futuristes appliquèrent souvent ce procédé jusque dans leur correspondance privée, où on peut facilement repérer des réemplois lexicaux et des paraphrases de leurs articles. Ainsi, les lieux communs de l'avant-garde imprégnaient le vécu de ses propres auteurs.

Les critiques du mouvement demeurèrent eux aussi prisonniers de cette intertextualité acharnée, qui comprimait les espaces de l'interprétation. Pour eux, parler et écrire de « dynamisme plastique » signifiait déjà se mettre sur le terrain futuriste, en reconnaître implicitement les règles. Le livre de Gustave Coquiot *Cubistes futuristes passéistes*, qui parut en 1914 à Paris, nous en fournit un exemple éclairant. Les pages consacrées au futurisme sont constituées presque exclusivement de longs passages tirés des manifestes théoriques. Pour les critiques, aborder le futurisme impliquait donc, même en cas de réfutation violente, d'en remettre en jeu et d'en développer les concepts. Engager un conflit interprétatif signifiait souvent être pris dans les filets du langage et des usages lexicaux dont le mouvement s'était doté[35].

L'activisme de Boccioni ne put que susciter la jalousie des autres peintres. Ces raisons poussèrent Marinetti à financer, en 1915, *Guerrapittura* (*Guerre-peinture*), de Carlo Carrà*. D'un format plus grand que *Pittura scultura futuriste*, le livre de Carrà consistait également en une sélection d'articles déjà publiés dans *Lacerba*[36]. *ill. 18

Dans l'ensemble, cette édition hétéroclite rappelait le chef-d'œuvre de Marinetti. Malgré un nombre de pages assez réduit – un peu plus de cent –, cet ouvrage présentait les reproductions photographiques, sur papier glacé, de douze « *disegni guerreschi* » (« *dessins guerriers* »), inspirés des chroniques de champs de bataille de la Marne. On y trouvait en outre un choix de « diva-

35 Gustave Coquiot, *Cubistes futuriste passéistes. Essai sur la jeune peinture et la jeune sculpture*, Paris, Ollendorff, 1914. **36** Carlo Carrà, *Guerrapittura. Futurismo politico, dinamismo plastico, 12 disegni guerreschi, parole in libertà*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1915 ; Federica Rovati, « *Guerrapittura* di Carlo Carrà », dans *Carrà tra futurismo e metafisica*, Milan, Scalpendi, 2011, p. 13-63.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 44-45 02/12/2019 17:14

019_RES M-Z-707-Guerrapittura-Planche hors texte en fin de vol (Sintesi futuristica della guerra).tif
1163 pixels effectifs
À DÉTOURER

19. Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Piatti, « Sintesi futurista della guerra », *Guerrapittura (op. cit.* ill. 18), planche dépliante.
BNF, Réserve livres rares, RES M-Z-707

gations médiumniques », des compositions typographiques motslibristes, dont une partie reprenait les schémas radiaux et centrifuges déjà expérimentés par Marinetti et Apollinaire. S'ensuivait une série de proclamations belliqueuses associées au texte du « *Programma politico futurista* » (« Programme politique futuriste »), appel aux accents exaltés adressé aux votants des élections politiques nationales de novembre 1913. Le livre se terminait par le manifeste « *Sintesi futurista della guerra* » (« Synthèse futuriste de la guerre »), sous forme de planche repliée*. *ill. 19

Si Boccioni avait souhaité se présenter comme le théoricien du mouvement dans les domaines de la peinture et de la sculpture, Carrà ne cachait pas son ambition de jouer un rôle plus important et organique. Désormais, le peintre futuriste était un agitateur politique à part entière : l'artiste « pur » s'était émancipé pour devenir un intellectuel militant, satisfait de sa visibilité et de son rôle social.

Ainsi, l'avant-garde avait réconcilié la classe des intellectuels et des artistes avec la société, qui leur avait reconnu un mandat, sous la forme d'une propagande interventionniste agressive. « Non – écrivait Carrà en guise de conclusion – l'Italie n'est pas finie. Ce sont les Italiens qui sont finis et vieux. » Puis, dans un chapitre intitulé « *La guerra e l'arte* » : « La guerre crée en l'homme un amour

20. Dalba baionette.jpg
288 pixels effectifs
BASSE DÉF

20. Auro D'Alba, *Baionette. Versi liberi e parole in libertà*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1915.

tout nouveau pour le *machinisme*, pour le *métabolisme*, inspirateurs d'un art en formation. » Carrà ne pouvait pas le savoir ni ne voulut s'en rendre compte après sa rupture polémique avec le mouvement, mais ces mots étaient véritablement prophétiques, y compris en ce qui concerne le destin du livre futuriste.

Le devoir du présent

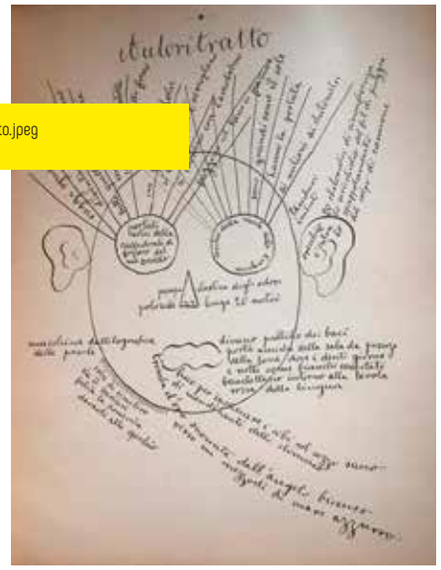
En cette année 1915, avant que le groupe futuriste ne s'acheminât en bloc vers la guerre, les publications furent bien moindres[37].

Avec le titre explicite de *Baionette*, le poète romain Auro D'Alba avait fait imprimer un volume motlibriste plutôt modéré quant aux choix stylistiques. Cet ouvrage présentait toutefois une belle couverture, où l'alignement en diagonale des caractères typographiques rappelait celui des baïonnettes des troupes en marche*[38]. *ill. 20

Les choix éditoriaux de Corrado Govoni, poète crépusculaire ferrarais et collaborateur assidu de *Poesia*, furent bien plus importants. Ne supportant pas

37 *Cf.* Selena Daly, *Italian Futurism and the First World War*, Toronto, University of Toronto Press, 2016. **38** Auro D'Alba, *Baionette. Versi liberi e parole in libertà*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1915.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 46-47 02/12/2019 17:14



21. Govoni 1915 autoritratto.jpeg
981 pixels effectifs

22. Govoni 1915 Notte.jpeg
1062 pixels effectifs

21 et 22. Corrado Govoni, *Rarefazioni e parole in libertà*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1915 : «Autoritratto», p. 9 (à gauche) et «Notte», p. 30 (à droite).
BNF, Réserve livres rares, G-YD-48

la définition de «motlibrisme», dans la genèse longue et controversée de son livre *Rarefazioni e parole in libertà* (*Raréfactions et mots en liberté*), Govoni opta pour le modèle des calligrammes – c'est dans ce sens que l'on doit comprendre le titre –, dont il offrit des exemples très élégants*[39]. Associant à l'expérimentation typographique ce modèle raffiné d'écriture et de dessins cursifs, Govoni fut parmi les premiers à donner aux rhétoriques de la modernité une dimension plus intime et métaphysique. Au cri, il préféra le chuchotement, le mot ironique ou le scepticisme*. Et quand il ne se livrait pas à un ésotérisme «médiumnique» empreint de stupéfaction, il s'ouvrait à l'introspection et à l'analyse psychologique.

*ill. 21

*ill. 22

L'atmosphère qui se dégageait d'*Equatore notturno* (1916), de Francesco Meriano, n'était pas très différente. Ses «diagrammes des émotions» le conduisirent à publier, dès l'année suivante, dans la revue zurichoise *Dada*[40], ce qui constitua le signal d'une première assimilation européenne du mouvement futuriste, entre la Suisse neutre et la Russie révolutionnaire. Un choc destiné à modifier substantiellement les rigides préceptes marinettiens, en les plaçant dans un horizon plus vaste de possibilités et d'interprétations.

Cela vaut également pour *L'ellisse e la spirale*, de Paolo Buzzi (1915). Sous-titré *Film + Parole in libertà*, ce livre proposait un récit aventureux structuré sous la forme d'épisodes cinématographiques. Le rythme et le mouvement de la

39 Corrado Govoni, *Rarefazioni e parole in libertà*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1915. **40** Francesco Meriano, *Equatore notturno. Parole in libertà*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1916.

page devaient soutenir la logique de la succession cinématographique discontinue, à un moment où circulaient déjà les premiers essais de films futuristes[41].

Par ailleurs, le manifeste *La Cinématographie futuriste* (1916) se présentait, dès le début, comme la nécrologie du livre.

> Le livre, moyen absolument passéiste de conserver et de communiquer la pensée, était depuis longtemps destiné à disparaître comme les cathédrales, les tours, les murs crénelés, les musées et les idéaux pacifistes. Le livre, compagnon statique des sédentaires, des invalides, des nostalgiques et des neutralistes, ne peut amuser ni exalter les nouvelles générations futuristes ivres de dynamisme révolutionnaire et belliqueux.

Le destin funeste du livre, objet passéiste par excellence, était inscrit dans la technique cinématographique : «Le cinéma futuriste collaborera ainsi au renouveau général, en remplaçant la revue (toujours pédante), le drame (toujours prévu) et tuant le livre (toujours ennuyant et opprimant).» Mais, comme dernière concession, Marinetti ajoute, presque en s'excusant : «Les nécessités de la propagande nous obligeront à publier un livre de temps en temps.»

Heureusement, les éditions futuristes ne cessèrent pas pendant les années de guerre. Et pour répondre au chef-d'œuvre de Marinetti, il fallait un autre chef-d'œuvre. *BÏF§ZF+18. Simultaneità e chimismi lirici*, d'Ardengo Soffici, fut d'abord publié en 1915 par les éditions de la revue *La voce*[42]. Une édition augmentée parut ensuite en 1919, chez Vallecchi – déjà imprimeur de *Lacerba* –, pour s'opposer stratégiquement à l'important recueil *Les Mots en liberté futuristes*, qui marquera le grand retour de Marinetti dans l'après-guerre*.

*ill. 23

Avec cet ouvrage, Soffici voulait donner trois signaux forts. C'était d'abord un défi lancé par le groupe florentin, qui, écrasé par l'activisme de Marinetti déployé entre Milan et Rome, tenait à défendre ses propres conceptions de la modernité italienne, loin des excès rhétoriques et des dangers d'un culte de la jeunesse affecté.

En composant son titre avec des caractères piochés au hasard dans la casse typographique, il contournait ensuite le protocole marinettien des «mots en liberté» et ajoutait un terme aux connotations picturales. «Simultanéité» était en effet une notion présente aussi bien dans la théorie que dans la pratique de Boccioni, de Carrà et de Soffici lui-même. En revanche, avec la locution «chimismes lyriques», Soffici cherchait (un peu comme Govoni avec ses «raréfactions») à se distinguer des théories littéraires «motslibristes» de Marinetti.

Enfin, avec ses quarante-six centimètres de hauteur, cet album offrait à la parole poétique et à l'image un espace inhabituel. La première section, «Simultaneità», se présentait comme une plaquette de poésie traditionnelle, mais dix fois plus grande. Le contraste entre le corps typographique monumental et le ton intimiste élégiaque, laissant même parfois la place à de doux épanchements, devenait irrésistible.

41 Paolo Buzzi, *L'ellisse e la spirale. Film + Parole in libertà*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1915. **42** Ardengo Soffici, *BÏF§ZF+18. Simultaneità e chimismi lirici*, Florence, Edizioni della *Voce*, 1915.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 48-49 02/12/2019 17:14

023_RES GR FOL-Z DON-17 (1) - BÏF§ZF+18 - couv_HD.tif
1231 pixels effectifs

23. Ardengo Soffici, *BÏF§ZF+18. Simultaneità e Chimismi lirici*, Florence, Edizioni della *Voce*, 1915, couverture.
BNF, Réserve livres rares, GR FOL-Z DON-17 (1)

024_RES GR FOL-Z DON-17 (1) - BÏF§ZF+18 - page 67.tif
1227 pixels effectifs

24. Ardengo Soffici, «Tipografia», *BÏF§ZF+18. Simultaneità e Chimismi lirici*, p. 67.

La seconde section, « Chimismi lirici », est celle où, par degrés successifs – des poèmes en prose, aux compositions typographiques de plus en plus complexes, au mimétisme d'affiches publicitaires –, la libération définitive de l'écriture était atteinte dans une planche opportunément intitulée « Tipografia »★. L'alternance des quatre fragments de composition poétique en vers libres et des six groupes de blocs typographiques « visuels » témoigne des potentialités du signe graphique futuriste[43].

★ill. 24

L'écriture poétique confirme la traditionnelle valeur symbolique et référentielle du signe verbal. Mais ce qu'on lit au début (« *Poesia vertice raggiante dell'universo / anche i tuoi vestiti mortali sono adorabili* » ; « Poésie sommet rayonnant de l'univers / tes habits mortels aussi sont adorables ») se référait également au signe typographique. Les « habits mortels » de la poésie, c'est-à-dire les caractères mobiles, sont organisés en configurations élémentaires de rectangles et de triangles. Ils restituent ainsi la nature iconique du signe pictural : ils se rendent « adorables ». Les variations des corps typographiques, notamment la grande capitale « A », placée à la façon d'une lettrine, restituent pleinement la qualité matérielle du signe typographique comme indice, objet visuel directement perceptible, et comme transmission de l'expérience directe et immédiate : « Choses anciennes avec leur chair et leurs nerfs / Êtres vivants avec leur destin terrestre / Ombres à présent fixées en un signe net et ferme » (« *Antiche cose con polpa e nervo / Esseri vivi con loro destino terreste / Ombre ora confitte in un segno netto e fermo* »).

Les signes typographiques, littéralement palpables, sont les « ornements de l'idée nue » : « Je m'abîme dans ce fouillis de tiédeurs charnelles. » Dans les livres futuristes, on trouve difficilement une page plus belle et à la signification plus dense.

Ce travail de mémoire et le registre autobiographique désavouaient l'objectivité matérielle de Marinetti, sa volonté de dissoudre la psychologie dans l'expérience. Avec ce livre futuriste, Soffici ne se présentait plus comme futuriste. « Chimismes lyriques » n'était plus seulement une façon différente, non marinettienne, de nommer les planches motslibristes. Figure emblématique sachant combiner critique d'art, prose journalistique, poésie et peinture, Soffici, admirateur de Picasso et des cubistes, sceptique à l'égard de la gestualité superficielle et improvisée de Marinetti, portait ainsi le défi des peintres aux poètes et aux écrivains jusque dans leur domaine réservé. L'expérimentation graphique la plus avisée et la plus radicale ne pouvait venir que de ceux qui avaient toujours pensé et construit l'image par l'image, et non par les mots. Les résultats les plus accomplis de l'édition futuriste, à commencer par le célèbre livre boulonné de Fortunato Depero, démontrent qu'il en fut ainsi.

43 Christoph Schamm, « Die Poesie der Lettern. Zur Typografie der italienischen Futuristen und der deutschen Konkretisten (Marinetti, Soffici, Gomringer) », *PhiN. Philologie im Netz*, 40, 2007, p. 67-85 (http://web.fu-berlin.de/phin/phin40/p40t3.htm).

Avant-garde de masse, industrie culturelle

Il n'y a pas de quoi rire. Mais pourtant on rit.

Jusqu'à la Grande Guerre, l'Italie avait surtout exporté de la main-d'œuvre peu coûteuse. Des paysans, des artisans et des ouvriers quittèrent en masse la péninsule : plus de six cent mille personnes, rien que pour la première décennie du XXe siècle. La moitié émigra vers les États-Unis et l'Amérique du Sud, les autres se dispersèrent en Europe[44].

Avec le futurisme, l'Italie exportait à présent une idée d'avant-garde et entrait enfin dans l'espace du modernisme européen. Elle fit cela à sa manière, ne dédaignant pas une certaine théâtralité, et montrant même une vocation évidente à la carnavalisation de l'avant-garde.

Afin d'évaluer correctement cette production éditoriale hors des circuits classiques, dans les années 1910 et 1920, il convient de s'arrêter sur certains des manifestes qui ont marqué en peu d'années l'un des tournants majeurs du mouvement et qui ont eu d'importantes retombées jusque dans la production de livres.

On prendra comme point de départ *Il teatro di varietà*, d'abord paru dans *Lacerba* en octobre 1913, puis, un mois plus tard, sous la forme de manifeste. Par « théâtre de variété », il fallait comprendre café-concert, music-hall et cirque. Marinetti leur reconnut un rôle essentiellement pratique de distraction et de pur divertissement ; une émulation propice à créer l'étonnement continuel ; une incessante et perpétuelle invention et variation des sujets. C'était une « devanture rémunératrice d'innombrables efforts inventifs » qui proposait toute la gamme du « merveilleux futuriste », et qui se fondait sur l'ironie et l'hilarité. On en appréciait le cynisme révélateur et l'intelligence parodique, l'usage des mots d'esprit et de tout un éventail de déviances, de l'imbécillité à la folie. De ce théâtre populaire, on admirait aussi la synthèse narrative qui court-circuitait les chaînes du raisonnement logico-linéaire, en lui préférant une synthèse primitive et naïve des moyens expressifs. Cela permettait de percevoir les « analogies profondes » et les significations inédites des mots, des sons et des lumières. La « décomposition ironique » des modèles et des catégories du Beau et du Sublime débouchait sur leur destruction définitive.

Marinetti loua la vive participation du public, déclarant l'extension de l'espace scénique de la scène au théâtre tout entier et la dilatation du temps de l'action au-delà de la fin du spectacle. « Le Théâtre de Variété – lit-on – détruit toutes nos conceptions des proportions, du temps et de l'espace. » Avec cohérence, une version de *Parsifal* concentrée en quarante minutes fut proposée.

44 *Sommario di statistiche storiche dell'Italia, 1861-1975*, Rome, Istituto nazionale di statistica, 1976, p. 74.

25. Cangiullo 1916 Piedigrotta.jpeg
667 pixels effectifs

À DÉTOURER

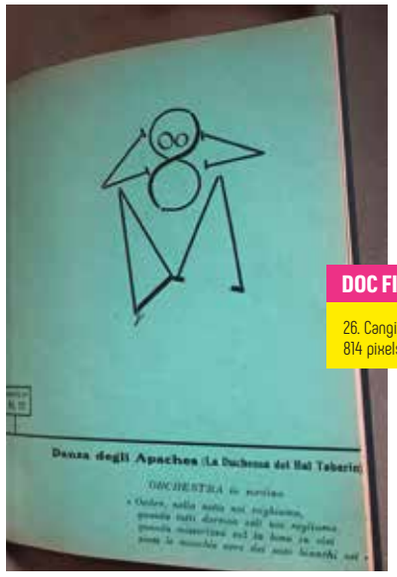
25. Francesco Cangiullo, *Piedigrotta*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1916, p. 22-23.
BNF, Réserve livres rares, RES 4-NFR-260

Le quatrième point du manifeste condensa, en une sorte d'épigramme devenue proverbiale («Prostituer systématiquement tout l'art classique sur la scène»), les procédés de distanciation d'une partie importante de l'avant-garde du XXe siècle. Le goût parodique du pastiche sarcastique et la désacralisation de l'espace scénique augmentaient encore l'histrionisme de la performance.

Peu après, avec *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (*La Splendeur géométrique et mécanique et la Sensibilité numérique*), Marinetti donna sa dernière contribution importante à la théorie et à la pratique de la littérature futuriste. Ce texte peut se comprendre comme une sorte de mode d'emploi de *Zang Tumb Tumb*, publié presque en même temps. Ainsi, Marinetti écrivait :

> *L'orthographe et la typographie libre expressive servent à exprimer la mimique du visage et la gesticulation du conteur. Les mots en liberté utilisent (en l'exprimant intégralement) cette partie d'exubérance communicative et de génie épidermique que les esprits méridionaux ne pouvaient guère exprimer dans le cadre de la prosodie, de la syntaxe et de la typographie traditionnelle. Ces énergies d'accent, de voix et de mimique, trouvent aujourd'hui leur expression naturelle dans les mots déformés et dans les disproportions typographiques correspondant aux grimaces du visage et à la force ciselante des gestes. Les mots en liberté deviennent ainsi le prolongement lyrique et transfiguré de notre magnétisme animal.*

Dans ce passage, quelque chose de nouveau apparaît. Marinetti y associait ouvertement le style futuriste au caractère latin et méridional des Italiens. La spirale du nationalisme menait dangereusement au racisme. Le mythe de l'homme nouveau cherchait une synthèse avec le type anthropologique et psychologique de l'homme méditerranéen marqué par une gestualité irrépressible, libre et insouciante. Le décor était en train de changer : la méridionalisation du mouvement portait en elle un esprit bagarreur et matamore aux pulsions adolescentes. La luminosité méditerranéenne et la bruyante vigueur parthénopéenne tendaient à remplacer les paysages industriels milanais peints par Boccioni et chantés par Marinetti.



DOC FINAL À VENIR

26. Cangiullo Cafféconcerto 1919.jpeg
814 pixels effectifs

26. Francesco Cangiullo, *Caffèconcerto*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1919, p. ?.
BNF, Réserve livres rares, RES P-YD-192

L'exemple le plus marquant en est *Piedigrotta*, de Francesco Cangiullo (1916)★[45]. «Piedigrotta» est le nom d'un quartier de Naples où une grande fête populaire est célébrée chaque année en septembre. Héritage d'anciens cultes païens, cette fête avait assimilé au fil du temps les processions en l'honneur de la Vierge comme les parades militaires. Mais c'était surtout devenu une grande kermesse, éclairée la nuit comme en plein jour, joyeusement peuplée de masques du carnaval napolitain, où l'on faisait des repas gargantuesques. ★ill. 25

Dans le compte rendu sténographique-motlibriste de Cangiullo, on assiste à une parade de gamins des rues et de crieurs, avec des bagarres et des coups de pied, des feux d'artifice et des chansons populaires entonnées à tue-tête, des étals débordants de toutes sortes de délices et un défilé de chars de carnaval.

Le point d'arrivée de cette farce folklorique aboutit à la publication au début de 1919 de *Caffèconcerto. Alfabeto a sorpresa* (*Café-concert. Alphabet à surprise*)★[46]. S'inspirant des instructions marinettiennes, Cangiullo simulait dans ce livre un programme de variété censé s'être tenu quelques années auparavant, dans un improbable «Grand-Éden» de la «*via dei Casini*» («rue des ★ill. 26

45 Francesco Cangiullo, *Piedigrotta. Parolinlibertà. Col Manifesto sulla declamazione dinamica sinottica di Marinetti*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1916. **46** Francesco Cangiullo, *Caffèconcerto. Alfabeto a sorpresa*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1919.

Bordels »). Les inventions graphiques et typographiques y sont admirables : dans l'alternance de papiers rouges, bleu clair et verts, des dessins à l'encre représentent l'avant-scène et le rideau de scène, recouvert d'affiches publicitaires. Dans un système original de composition graphique à pictogrammes, se déploient une série de planches motslibristes montrant les différents numéros du spectacle (l'orchestre, les chanteurs, la danse des Apaches, la *Belle de nuit*).

Dans la succession de ces tableaux, le livre se présentait comme une parodie du programme de salle et un substitut du cabaret. Mais c'était également, d'une certaine manière, un hommage à la guerre en cours. La soirée imaginaire de Cangiullo s'était en effet tenue le 10 août 1916, au lendemain de la prise de Gorizia, ville que les troupes italiennes essayaient d'arracher depuis deux ans aux Austro-Hongrois au prix de batailles sanglantes sur le front du fleuve Isonzo. Sa conquête avait coûté la vie à des dizaines de milliers de soldats dans les deux camps. Aussi le ton léger et désinvolte de Cangiullo apparaissait-il irrespectueux, voire insolent.

Tout aussi inopportun était le livre que Marinetti décida de publier en 1917, au moment le plus dramatique du conflit : *Come si seducono le donne* (*Comment on séduit les femmes*). Par ailleurs, le cercle florentin de *L'Italia futurista* – la revue fondée par Marinetti après la rupture avec le groupe de *Lacerba* – édita cette même année d'autres œuvres semblables, comme *Mascherate futuriste* (*Mascarades futuristes*), d'Emilio Settimelli (une nouvelle proposition, plutôt fade, du style égocentrique et des « immoralismes » qui
ill. 27 avaient rendu célèbre Papini), ou *Fuochi di Bengala* (*Feux de Bengale*), d'An-
ill. 28 tonio Bruno, dont la biographie résume bien les déclinaisons provinciales du mouvement futuriste. Fils d'un maire sicilien, étudiant diplomate, Bruno réunit dans son petit livre des compositions de jeunesse et une série d'effusions littéraro-sentimentales, à mi-chemin entre le *Giornale di bordo* (*Journal de bord*) d'Ardengo Soffici et les divertissements de Palazzeschi[47].

Cette production aurait toute sa place dans une histoire du goût et des mœurs, en tant qu'objet de reconstruction sociologique. Autant d'exemples qui anticipent une espèce de « sublime idiotie, entre jeu de mots et quiproquo », qui aura une plus large diffusion au cours des années 1920[48], où l'on retrouvera ce lyrisme humoristique, à un niveau moins mauvais, dans des collections comme « Classici del ridere », de l'éditeur de Modène Formiggini. Ce dernier y publia treize titres en 1913 et neuf l'année suivante, à côté d'essais comme *Il comico*, de Giulio Augusto Levi, qui fit connaître au public italien le concept freudien de *witz*, ou « mot d'esprit »[49].

Dans ce contexte, un texte fondateur, que Marinetti a sûrement eu la possibilité de connaître et de lire, se détachait : *I comici italiani. Biografia, bibliografia,*

47 Emilio Settimelli, *Mascherate futuriste. Travestimenti lirici*, Florence, Edizioni de *L'Italia futurista*, 1917; Antonio Bruno, *Fuochi di Bengala*, Florence, Edizioni de *L'Italia futurista*, 1917. **48** Edoardo Sanguineti, *Scribilli*, Milan, Feltrinelli, 1985, p. 216-217. **49** Giulio A. Levi, *Il comico*, Gênes, A. Formiggini, 1913.

027_Settimelli_1917_Mascherate_ANSf767_Mart.tif
728 pixels effectifs

27. Emilio Settimelli, *Mascherate futuriste. Travestimenti lirici*, Florence, Edizioni de *L'Italia Futurista*, 1917. Mart, Archivio del '900, ANS

028_8-Z-21916_Fuochi di Bengala_couv.tif
1557 pixels effectifs

28. Antonio Bruno, *Fuochi di bengala*, Florence, Edizioni de *L'Italia Futurista*, 1917.

iconografia, de Luigi Rasi, publié dès 1898 par l'influent éditeur turinois Bocca[50]. Pour toutes les autres publications cependant, des personnages cinématographiques plus connus pouvaient venir à l'esprit, tels que Ridolini et Cretinetti, figures de prédilection qui alimenteront tout un sous-genre de bouts-rimés et de couplets ironiques, entre le lupanar et le cabaret obscène, qui retentiront longtemps dans l'Italie profonde durant les années du fascisme.

Mort de la littérature, renaissance de la déclamation

Si tous ces petits livres futuristes n'étaient pas complètement dépourvus d'invention graphique, ils demeuraient toutefois peu convaincants et peu originaux à cet égard. Leur valeur réelle allait au-delà de la simple fabrication éditoriale. De manière significative, *Piedigrotta* s'ouvrait par « La declamazione dinamica e sinottica » (« La déclamation dynamique et synoptique »), manifeste où Marinetti, « en attendant l'honneur-plaisir de retourner au front », énumérait les traits caractérisant cette nouvelle vocation théâtrale. Le poète conseillait de déshumaniser le visage et de camoufler la voix – « Métalliser, liquéfier, végétaliser, pétrifier et électrifier la voix » –, d'adopter une gesticulation « géométrique » et d'expliquer les choses « avec la froideur d'un ingénieur ou d'un mécanicien ».

50 Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Turin, Bocca, 1898.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 56-57 02/12/2019 17:14

C'est précisément la manière avec laquelle Marinetti se souvient d'avoir « lu » la page du siège d'Andrinople dans *Zang Tumb Tumb*, à l'occasion d'une soirée londonienne :

> Sur la table devant moi, on avait disposé un téléphone, des planchettes avec de petits marteaux qui me permettaient d'imiter les ordres du général turc et les bruits de la fusillade et des mitraillettes. En trois points de la salle, on avait préparé des tableaux noirs vers lesquels je m'approchais, tour à tour, en marchant ou en courant, pour y dessiner d'une façon éphémère, avec de la craie, une analogie. Les auditeurs, en se retournant continuellement, pour me suivre dans chacune de mes évolutions, participaient de tout leur corps embrasé d'émotion aux effets de violence de la bataille que décrivaient mes mots en liberté.

La séparation entre scène et salle étant brisée, on parvenait à un espace performatif fluide et partagé. Voici les recommandations de Marinetti :

> Se déplacer dans les différents points de la salle avec plus ou moins de rapidité, en courant ou en marchant lentement, faisant ainsi collaborer le mouvement de son propre corps à la dispersion des mots en liberté. Chaque partie du poème aura ainsi sa lumière propre. Le public, ainsi magnétisé, tout en suivant le déclamateur, ne subira pas sa force lyrique de manière statique. En effet, en se tournant vers les différents points de la salle pour suivre les déplacements du déclamateur, le public contribuera au dynamisme de la poésie futuriste.

Par cette activité phrénique, la lecture absorbée du roman classique était définitivement écartée : « Compléter sa déclamation au moyen de 2, 3, ou 4 tableaux noirs disposés en différents points de la salle et sur lesquels on devra dessiner rapidement des théorèmes, des équations et des planches synoptiques de valeurs lyriques. » Comment ne pas y voir, aujourd'hui, la préfiguration naturelle du cabaret Dada, ou même le ressort inconscient des happenings d'Allan Kaprow ou des leçons-conférences de Joseph Beuys ?

Immédiatement après, Giacomo Balla et Fortunato Depero, auteurs du manifeste *Reconstruction futuriste de l'univers* (1915) et figures cruciales du second futurisme, repoussèrent plus loin encore les frontières de cette créativité effrénée. Pour eux, la création artistique traditionnelle n'était que le substitut d'une perte : la présence d'une absence en forme d'objet consolatoire, ou d'ersatz. À cette conception romantique, ils opposaient la recréation totale : « Les mains de l'artiste passéiste souffraient de l'Objet perdu, nos mains anxieuses tremblaient du nouvel Objet à créer. »

Ils appelleront cet objet « complexe plastique », dont la recette semble tout droit sortie d'un texte alchimique ou de la loge d'un clown : « Fils de fer, de coton, de laine, de soie, de toutes épaisseurs et colorés. Verres teintés, papier de soie, celluloïd, grillages, produits transparents de toutes sortes, très colorés. Étoffes, miroirs, lames métalliques, fer blanc coloré et toutes les substances de couleur voyante. » C'était la négation même du fonctionnalisme moderniste

(« La forme suit la fonction », selon la vulgate de Louis Sullivan) au nom d'une chaotique mise en scène de cirque. Mais c'était aussi la définition concrète d'un « style » futuriste simplifié, qui renonçait à la fragmentation exacerbée de la forme pour une géométrie joyeusement scandée aux effets pré-Art déco, polychrome et polymatérique, prête à s'affranchir des supports traditionnels de la peinture et de la sculpture, pour envahir tous les champs de créativité possibles. Ce fut là le premier pas vers un passage décisif de la recherche artistique pure au monde du mobilier, du jouet, de la mode, du design et du livre comme objet.

Certes, dans le périmètre de l'avant-garde futuriste, le livre restait par définition le support traditionnel d'une culture dévitalisée, auquel était préférée l'exemplarité directe de l'action – y compris, naturellement, théâtrale.

Dans *Il teatro futurista sintetico* (*Le Théâtre futuriste synthétique*), publié en janvier 1915 par Marinetti, Emilio Settimelli et Bruno Corra, on lit en effet :

> Pour que l'Italie apprenne à se décider instantanément, à s'élancer, à soutenir chaque effort et à résister à chaque malheur, il n'est pas nécessaire d'avoir des revues et des livres. Ceux-ci n'intéressent et n'occupent qu'une minorité, ils sont plus ou moins ennuyeux, encombrants, ralentissants, ils ne peuvent que refroidir l'enthousiasme, briser l'élan et empoisonner par le doute un peuple qui se bat. La guerre, futurisme intensifié, nous impose de marcher et de ne pas pourrir dans les bibliothèques et dans les salles de lecture. Nous croyons donc qu'il n'est possible aujourd'hui d'influencer le bellicisme de l'âme italienne que par le biais du théâtre. En effet, 90 % des Italiens vont au théâtre, tandis que seulement 10 % lisent des livres et des revues.

Ces dernières données étaient aussi fausses que leur interprétation approximative. Ce théâtre réduit à une simple séquence de « scènes à thèses » ne manqua pas de susciter de nombreuses perplexités, en Italie comme ailleurs[51]. Mais le signal restait important.

Continuité de l'avant-garde et retour à l'ordre

Augmentation du prix du papier, problèmes de distribution et censure caractérisèrent le marché du livre au cours de la Première Guerre mondiale. Habituée à fonctionner avec des budgets réduits, suivant un système d'autoproduction et de distribution amateur, l'édition futuriste, dans son ensemble, ne fut pas trop touchée par la crise. À certains égards, au contraire, l'entrée en guerre avait encore renforcé les principes du mouvement.

Bien que réduite par une économie de survie et par la censure, la circulation des livres permit le maintien d'un réseau qui reliait les différents membres de l'avant-garde européenne. Les livres, avec leurs idées, pouvaient, en fin de compte, circuler plus facilement et rapidement que les tableaux et les sculp-

51 Pierre-Albert Birot, « Théâtre futuriste », *SIC*, no 27, mars 1918.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 58-59 02/12/2019 17:14

tures. C'est précisément ce qui se produisit un peu partout, de Tallinn à Barcelone, de Vitebsk à Messine, où une génération entière de jeunes et très jeunes écrivains et de poètes adopta comme outils de prédilection le manifeste, la revue ou la brochure. L'avant-garde dada, à Zurich, fit beaucoup, la révolution bolchevique fit tout. Le rayonnement européen et international des planches et de l'écriture motslibristes devint le premier véritable langage d'une avant-garde globale, avec toutes ses déclinaisons locales[52].

En 1916, à Petrograd, Olga Rozanova avait composé *Vojna* (*La Guerre*) : dix xylographies en couleurs enrichies de collages, où les échos d'un cubo-futurisme russe se mêlaient à des figures barbares, dans le but de restituer une image synthétique du conflit aérien.

À Zurich, des livres de Tzara tels que *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine*, illustré par Marcel Janco (1916), ou *Vint-cinq poèmes*, illustré par Jean Arp (1918), avaient exploré les possibilités dissociatives du sens dans les rapports entre mot et image. Des images biomorphiques organiques ou bien d'âpres représentations aux traits primitifs accompagnaient un flux de mots torrentiel et chaotique qui brisait les limites de la signification, ouvrant à l'écriture automatique.

À Hanovre, avec les lithographies et les collages de *Die Kathedrale* (1920), Kurt Schwitters avait démontré les possibilités offertes par l'utilisation des papiers mis au rebut comme matériau. Feuilles et écritures éphémères, obsolètes et oubliées parce que dénuées de fonction ou dépourvues de caractère littéraire, étaient sauvées, édifiant ainsi la seule véritable cathédrale des temps modernes. Une architecture de la dissipation mais aussi du désespoir.

L'effervescence et l'exubérance typographiques permettaient beaucoup de choses, mais pas tout. Nombre d'artistes avaient compris qu'il était possible d'adopter une écriture traditionnelle, irréprochable quant à la composition et à l'orthographe (pas toujours pour ce qui était de la syntaxe), et de parvenir, précisément en raison de ces choix, à une transcription inconsciente. Dans un certain sens, les effets visuels empêchaient le déchaînement du flux textuel. La fluidité des mots pouvait primer sur la fixité de l'image.

Face à ces développements, il est clair que la simple réitération de l'écriture motlibriste pouvait devenir l'objet de critiques. « Les "mots en liberté" – affirme Paul Dermée –, sténographie d'associations inconscientes, sont le type le plus pur du Romantisme[53]. »

En réalité, dans ces années-là, les œuvres convaincantes n'avaient pas manqué, telles que *Sam Dunn è morto*, de Bruno Corra (1917), défini par son auteur même comme « le premier roman sans chapitres de présentation, sans

52 Stephen Bury, *Breaking the Rules. The Printed Face of the European Avant Garde, 1900-1937*, Londres, British Library, 2007 ; Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, Florence, University Press, 2017. **53** Paul Dermée, « Un prochain âge classique », *Nord Sud*, nº 11, janvier 1918, p. 3-4.

passages de remplissage, sans détails inutiles, sans lieux communs dilués et reposants ». Ou bien *Notti filtrate*, de Mario Carli (1918), exemple d'écriture automatique avant la lettre, illustré avec dix planches à l'encre bleue[54]. Les fascicules de la revue romaine *Noi*, dirigée dès 1917 par Enrico Prampolini, avaient en outre documenté, avec un esprit curieux et éclectique, toute la recherche d'avant-garde européenne, de Picasso à Cocteau, d'Arp à Tzara.

Mais, dans un climat général de retour à l'ordre, les formes de la reconstitution d'une esthétique normative, fondée sur une compréhension nouvelle de la tradition et sur la récupération consciente des modèles du passé comme ordonnancement du présent, se précisaient. La littérature et la peinture s'employaient désormais, plus qu'à enregistrer les flux, à explorer les formes et les objets dans leur consistance et leur poids ou, au contraire, dans leur apparition mystérieuse et énigmatique. Dans un cas comme dans l'autre, la frénésie du dynamisme futuriste donnait de l'espace à la raison, voire à l'introspection.

Deux entreprises éditoriales principales marquèrent ce moment particulier. La revue *Valori plastici*, dont le titre même est éloquent, témoigna du renouvellement de la peinture italienne, avec les œuvres métaphysiques de De Chirico et de Carrà, et plus généralement avec la recherche d'un style national de classicisme moderne. Parallèlement à cette revue, une collection éditoriale homonyme fut lancée, proposant, outre des monographies fondamentales (comme le *Piero della Francesca* de Roberto Longhi, en 1927), un résumé critique des meilleures expériences du XIXe siècle italien et français, ouvrant finalement la voie, au bénéfice d'un plus large public, à la collection « Les artistes nouveaux », monographies richement illustrées, qui accueillaient Corot et Derain en passant par Picasso.

La période de l'après-guerre fut aussi agitée que contradictoire. Les efforts pour maintenir une continuité avec les meilleures expériences de la modernité (pas nécessairement ni toujours « d'avant-garde ») coexistaient avec la prétention évidente à une restauration culturelle. Une revue intitulée *La Vraie Italie*, publiée en français à Florence en tant qu'« Organe de Liaison Intellectuelle entre l'Italie et les autres Pays » par Papini, futuriste renégat, célébrait en fait en même temps une autre revue cruciale dans le débat italien, la romaine *La ronda*, avec ces mots : « Organe de la réaction traditionaliste, nationale, classique, contre le désordre orgiastique de la période futuriste. Le Futuriste qui a servi à remuer des eaux de la période et qui a révélé quelques talents nouveaux était dégringolé dans le mécanisme des "paroles en liberté" et dans la bêtise et l'ignorance de ses dernières recrues. Il était anarchiste et cosmopolite[55]. »

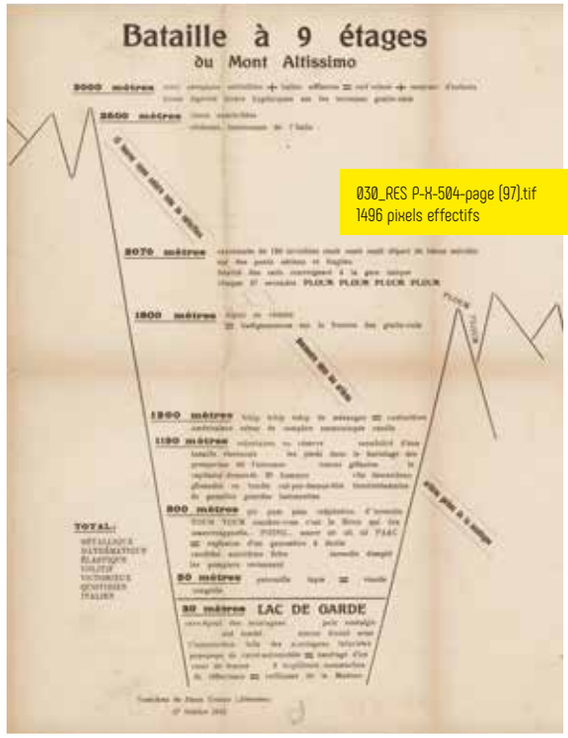
Lorsque Papini écrivit ces lignes, en septembre 1919, Soffici, auteur qui lui était très proche, décida paradoxalement de publier une édition augmentée

54 Bruno Corra, *Sam Dunn è morto*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1917 ; Mario Carli, *Notti filtrate*, Florence, Edizioni de *L'Italia futurista*, 1918. **55** Giovanni Papini, « *La ronda* », *La Vraie Italie*, nº 8, septembre 1919, p. 247.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 60-61 02/12/2019 17:14

029_RES P-X-504-1ere de couv.tif
2096 pixels effectifs

29, 30, 31.
Filippo Tommaso Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1919 : couverture et planches dépliantes « Bataille à 9 étages du Mont Altissimo », « Après la Marne, Joffre visita le front en auto ».
BNF, Réserve livres rares, RES P-X-504



030_RES P-X-504-page (97).tif
1496 pixels effectifs

30.

031_RES P-X-504-page (101).tif
1242 pixels effectifs

31.

de *BÏF§ZF+18. Simultaneità e chimismi lirici*, le chef-d'œuvre de sa période futuriste*, comme s'il voulait récapituler les raisons de sa participation militante à ce mouvement. Mais l'opération de Soffi ne se comprend qu'à la lumière d'un autre livre, *Primi principi di una estetica futurista* (*Principes premiers d'une esthétique futuriste*), paru chez l'éditeur Vallecchi, en 1920, à Florence. Avec ce livre, Soffi ne cacha pas son ambition d'établir une réorganisation théorique. L'expérience futuriste n'était pas récusée, mais plutôt ramenée à un système de règles (les « principes premiers »). Dans le registre du traité, le style et la mise en pages du texte étaient très sobres. Faisant écho aux austères éditions Laterza pour les œuvres de Benedetto Croce, le livre de Soffi se présentait comme une réponse explicite aux *Mots en liberté futuristes**, texte avec lequel Marinetti avait essayé en 1919 de relancer le mouvement et de répondre aux premières tentatives d'écriture automatique de Breton et de Soupault[56].

*ill. 23

*ill. 29

Les soixante premières pages des *Mots en liberté futuristes* offrirent le compte rendu le plus complet de la théorie de la littérature futuriste, avec la publication intégrale, pour la première fois conjointement en langue française, de tous les manifestes rédigés jusque-là. Suivait une section d'exemples de « mots en liberté », qui s'ouvrait par « Bataille poids + odeur » en version française – désormais un « incunable » des planches motslibristes – et un choix d'autres planches à l'invention tout aussi débridée. Ici, sur quatre grandes planches ouvertes, des ajouts à la main étaient intégrés à la composition typographique[57].

La première planche, « Bataille à 9 étages du Mont Altissimo »*, est la représentation altimétrique du front de la bataille de Dosso Casina. La conquête de ce col avait constitué un baptême du feu légendaire pour le « Bataillon lombard des volontaires cyclistes et automobilistes » de Marinetti et de Boccioni. L'accomplissement même de la mythologie futuriste interventionniste.

*ill. 30

La deuxième, « Après la Marne, Joffre visita le front en auto »*, apparaît comme la transcription, par le biais du système motlibriste, d'une inspection du général français après la grande bataille. Le « M » et le « S » des caractères typographiques évoquent les profils des montagnes et des sentiers. Ces signes sont contaminés par des interventions manuelles à l'encre. Il ne s'agit pas d'une composition typographique, mais bien plutôt d'une reproduction photographique. Une fois de plus, l'effet est celui de la combinaison entre la référentialité visuelle du signe graphique et les suggestions sonores des onomatopées[58].

*ill. 31

« Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front »* semble en revanche incarner pleinement les fantasmes érotiques de domination masculine. La planche s'ouvre par une dédicace manuscrite du poète (« *Ho ricevuto il vostro libro mentre bombardavo il Monte Cucco, F.T.M.* » ; « J'ai

*ill. 32

56 Filippo Tommaso Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1919. **57** Alan Bartram, *Futurist Typography and the Liberated Text*, Yale University Press, 2005, p. 27-31. **58** John J. White, « The Cult of the "Expressive" in Italian Futurist Poetry: New Challenges to Reading », dans Elza Adamowicz, Simona Storchi, *Back to the Futurists. The Avant-Garde and its Legacy*, Manchester University Press, 2013, p. 216 *sqq*.

032_RES P-X-504-page (105)_HD.tif
803 pixels effectifs

32. Filippo Tommaso Marinetti, « Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front », *Les Mots en liberté futuristes*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1919, planche dépliante.
BNF, Réserve livres rares, RES P-X-504

033_Leemage_magi0473.jpg
993 pixels effectifs
À DÉTOURER

33. Filippo Tommaso Marinetti, *Lussuria velocità*, Milan, Modernissima, 1921.

34. marinetti alcova.jpg
226 pixels effectifs
BASSE DÉF

34. Filippo Tommaso Marinetti, *L'Alcova d'acciaio. Romanzo vissuto*, Milan, Vitagliano, 1921.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 64-65 02/12/2019 17:14

reçu votre livre pendant que je bombardais le Mont Cucco, F.T.M.») adressée de toute évidence à la figure esquissée en bas à droite, tout absorbée dans sa lecture. Au-dessus de ce corps féminin, une construction graphique et motlibriste énorme, recouvrant toute la planche, restitue les effets de la conflagration. Les grandes silhouettes phalliques en noir et blanc des canons et des obusiers surmontent le corps de la femme allongée sur le dos, rendant encore plus cru le système d'association sexuelle entre homme et machine, entre canon et phallus, entre explosion et éjaculation.

On retrouve ce thème dans deux autres publications de Marinetti : *Lussuria velocità*, de 1921*, avec la couverture d'Achille Funi, version italienne de *La Ville charnelle*, et surtout *L'alcova d'acciaio* (*L'Alcôve d'acier*), également de 1921*, dont la couverture est une illustration impressionnante de Renzo Ventura. On y aperçoit un corps féminin gisant nu, pénétré par un char d'assaut, comme pour consommer une étreinte incestueuse, ou plus exactement un viol, entre la machine de guerre, agressive extension phallique masculine, et le corps passif de la femme. Ici, les fantasmes de domination sont explicitement rendus par un système d'opposition : organique/inorganique, masculin/féminin, actif/passif, mécanique/corporel.

*ill. 33
*ill. 34

Sorte d'anthologie des expérimentations réalisées au cours des sept années précédentes, Les *Mots en liberté futuristes* étaient destinés au public international. Mais, à ce moment-là, Marinetti regardait déjà ailleurs. Il était temps de capitaliser toute l'activité bouillonnante de la décennie parcourue. L'heure était venue de faire du futurisme, fatalement, une force politique.

Du futurisme au fascisme

Dans l'après-guerre, Marinetti continua à publier des livres de fiction, en se partageant sans trop de scrupules entre écriture expérimentale et littérature d'évasion. Il présenta son *8 anime in una bomba* (*8 âmes dans une bombe*) (1919)* comme un «roman explosif» : les «mots en liberté» s'y condensaient en une trame trahissant l'autobiographie. L'infatigable écrivain donna également sa contribution à *Un ventre di donna* (*Un ventre de femme*) (1919)*, roman épistolaire motlibriste écrit par l'actrice de théâtre Enif Robert. Une illustration éclatante de Lucio Venna y évoquait, en couverture, les codes de la littérature de consommation. Il publia en outre *Gli indomabili* (*Les Indomptables*), qu'il définit comme «livre motlibriste. Pur credo synthétique. Simultané polychrome futuriste», mais qui marquait en fait le retour à la forme rassurante du roman traditionnel[59].

*ill. 35
*ill. 36

59 Filippo Tommaso Marinetti, *8 anime in una bomba. Romanzo esplosivo*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1919 ; idem, Enif Robert, *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*, Milan, Facchi Editore, 1919 ; *id.*, *Gli indomabili*, Plaisance, Edizioni futuriste di *Poesia* della Società Tip. Editoriale Porta, 1922.

035_RESERVE 8-RE-5616 - 8 anime in una bomba - Couv.tif
1017 pixels effectifs

35. Filippo Tommaso Marinetti, *8 anime in una bomba. Romanzo esplosivo*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1919.
BNF, Arts du spectacle, RESERVE 8-RE-5616

36 robert ventre donna.jpg
189 pixels effectifs
BASSE DÉF

36. Filippo Tommaso Marinetti, Enif Robert, *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*, Milan, Facchi Editore, 1919.

Pendant ces années, Marinetti consacra surtout ses efforts à transformer la révolution artistique en révolution sociale. Avec Emilio Settimelli et Mario Carli, il fonda ainsi *Roma futurista*, journal chargé de porter le combat au plus haut niveau politique, dans l'intention de constituer une option concrète de «Parti futuriste», en soudant le front des jeunes artistes créatifs et les avant-gardes des combattants et des «légionnaires» rassemblés à Fiume par Gabriele D'Annunzio.

On peut parcourir l'histoire des relations que Marinetti tissa avec Mussolini et les premiers Faisceaux italiens de combat (transformés en 1921 en Parti national fasciste) à travers trois livres résolument politiques : *Democrazia futurista* (1919), *Al di là del comunismo* (1920) et *Futurismo e fascismo* (1924)[60].

Democrazia futurista parut à l'automne 1919 à Milan, chez l'éditeur Facchi, qui avait également publié, cette année-là, *Un ventre di donna*. On ne peut voir deux livres plus différents. En effet, *Democrazia futurista*, sous-titré *Dinamismo politico*, réunissait les écrits publiés dans les revues *L'ardito et Roma futurista*. Marinetti y reprenait les thèses du *Programme politique futuriste* lancé à l'occasion des élections de 1913, en affirmant la continuité du mouvement *pour* et *par* la guerre. Le choix discutable d'ouvrir ce livre par une sorte de registre des combattants futuristes morts ou blessés au front faisait partie de ce dessein. C'est avant

60 Ernest Ialongo, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*, Lanham, MD, Rowman & Littlefield, 2015.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 66-67 02/12/2019 17:14

tout par un calcul cynique et opportuniste, plus que pour leur rendre hommage, que Marinetti n'hésita pas à exploiter la mort sur le champ de bataille de Boccioni et d'Antonio Sant'Elia, deux grands futuristes de la première heure.

Democrazia futurista se présentait donc comme le nouveau cadre idéologique de référence du mouvement, dont Marinetti réaffirmait le caractère clairement antimonarchique et violemment anticlérical. Il dressa un bilan sommaire des vainqueurs et des vaincus de la guerre, en énumérant les idées-murs (« *idee-muri* ») à abattre, qui, dans sa vision confusément anarchiste et abstraitement insurrectionnelle, étaient les piliers de la société : famille, religion, démocratie parlementaire, police, argent.

Le mariage, la papauté, le clergé, la monarchie, le Parlement ainsi que toute forme de bureaucratie étaient des institutions contraignantes, dont il fallait libérer la « quantité énorme d'hommes de génie ». Amour libre, mais éducation publique pour les enfants, par le biais d'un « Institut d'éducation et d'instruction pour la progéniture ». Actionnariat social, entendu comme « participation des ouvriers aux entreprises », mais aussi – prophétie sinistre – subordination éthique et de nature ouvertement entrepreneuriale à la nation. « L'État doit être l'administration d'une grande entreprise qui s'appelle patrie, appartenant à une grande association qui s'appelle nation. Pour nous le patriotisme est simplement la sublimation de l'attachement respectueux que les bonnes et fortes entreprises inspirent à leurs participants[61]. »

Marinetti naviguait sans difficulté dans ce fatras sociologique contradictoire, mêlant avec une enviable désinvolture anarchisme, patriotisme et socialisme. Mais la réalité politique avait une tout autre épaisseur.

Confirmant l'éclectisme et la plasticité idéologique de son programme, le parti politique futuriste se partageait sur la possibilité de s'ouvrir aux socialistes, au nom d'un caractère révolutionnaire commun. Ce qui allait en advenir est bien connu. Les tractations pour rallier le bloc de la gauche échouèrent, et les futuristes se présentèrent aux élections de 1919 avec les *arditi*[62] et les fascistes. La défaite fut cuisante. Au lendemain du vote, Marinetti se retrouva en prison, à Milan, accusé d'« attentat à la sûreté de l'État et d'organisation de bandes armées ». Avec lui, Benito Mussolini. C'est pendant ces jours-là – dira-t-il plus tard – que Marinetti entreprit la rédaction de son nouveau livre.

Al di là del comunismo (*Au-delà du communisme)* parut en août 1920 sous forme d'opuscule aux éditions de *La testa di ferro* (*La testa di ferro* était aussi la revue du *fiumanesimo*, réunissant ceux qui exaltaient l'entreprise d'annunzienne de Fiume). On était en pleine période dénommée « biennio rosso », deux ans durant lesquels la péninsule fut secouée par des luttes ouvrières et paysannes qui débouchèrent sur l'occupation d'usines, notamment à Turin et à Milan.

61 Filippo Tommaso Marinetti, *Democrazia futurista (Dinamismo politico)*, Milan, Facchi, 1919, dans *Teoria e invenzione futurista*, sous la direction de L. De Maria, Milan, Mondadori, 1968, p. 345-469. **62** Association d'anciens combattants, membres des troupes d'assaut italiennes, les *arditi* seront particulièrement sensibles à la propagande nationaliste, frustrés par une « victoire mutilée ». (N.D.E.)

Malgré sa concision, cet écrit est reconnu parmi les plus importants textes politiques. Il marque la réaffirmation de la composante anarchique du mouvement et, à certains égards, la fin de l'engagement politique au nom d'un maximalisme irréductible. Marinetti raisonnait en effet comme un anarchiste, ivre du mythe vieux de vingt ans de l'insubordination régénératrice : « L'humanité marche vers l'individualisme anarchique, but et rêve de tout esprit fort. Le Communisme est au contraire une vieille formule étriquée, seules la fatigue et la peur de la guerre lui donnent un nouveau vernis en en faisant une mode spirituelle. »

Dans le même temps, le poète considérait la patrie comme « l'élargissement maximum de la générosité de l'individu ». Et il poursuivait : « On ne peut échapper à ces deux concepts-sentiments : *patriotisme*, c'est-à-dire praticité de développement de l'individu et de la race, et *héroïsme*, c'est-à-dire le besoin synthétique de dépasser les forces humaines, et puissance ascensionnelle de la race. » Patriotisme, héroïsme. Et interclassisme, c'est-à-dire tentative de souder l'individualisme typiquement italien avec la « puissance productive du travail » de la bourgeoisie, nouvelle classe dirigeante glorieuse et généreuse.

Comment parvenir à une synthèse de ce genre ? L'image offerte par Marinetti se condensait presque en un slogan : « L'Art et les Artistes révolutionnaires au pouvoir […]. L'immense prolétariat des génies gouvernera. »

La démocratie futuriste apparaissait comme une variante ludique et insouciante de la concorde sociale garantie par les couches productives et destinée à la glorification de la Patrie[63] :

> Nous aurons une race typique presque intégralement formée d'artistes. Nous aurons en Italie un million d'intuitions divinatrices, fiévreusement tendues pour résoudre le problème du bonheur humain collectif. Nous aurons la solution artistique du problème social. […]
> Grâce à nous, le temps viendra où la vie ne sera plus simplement une vie de pain et de travail, ni une vie d'oisiveté, mais une vie-œuvre d'art. […] Nous n'aurons pas le paradis terrestre, mais nous rendrons l'enfer économique gai et paisible par nos innombrables fêtes de l'art.

La lutte des classes trouvait sa résolution dans une compétition lyrique. Le maximalisme révolutionnaire survivait comme lot de consolation. Idéologie à l'état pur. Tout était parfaitement clair, même avant 1968. Il faudrait toujours se méfier de l'imagination des artistes qui réclament le pouvoir. Walter Benjamin l'avait compris dès 1936 : « Le fascisme voudrait organiser les masses récemment prolétarisées sans toucher au régime de la propriété, que ces masses tendent cependant à supprimer. Il croit se tirer d'affaire en permettant aux masses, non de faire valoir leurs droits, mais de s'exprimer[64]. » Le futurisme avait posé la première pierre de la fabrique du consensus.

63 Filippo Tommaso Marinetti, *Al di là del comunismo*, Milan, Edizioni della *Testa di ferro*, 1920, p. 30-31. **64** Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, 2000, p. 74.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 68-69 02/12/2019 17:14

Futurismo e fascismo (1924) fut l'acte par lequel un poète qui n'était plus si jeune s'agenouilla devant son « cher et grand ami Benito Mussolini », comme il est dit dans la dédicace. Cet ouvrage était une histoire commentée de quinze ans de mouvement, réalisée avec les matériaux « politiques » déjà édités et diffusés au fil du temps[65].

Le désir des futuristes d'être reconnus comme les précurseurs et les acteurs de la révolution fasciste n'était pas même dissimulé. En fait, ce livre apparaît plus intéressant par ce qu'il ne dit pas, et que son auteur, dans un geste d'autocensure consciente, décida d'omettre, à savoir ce qu'on trouve dans *Democrazia futurista* sous les titres de chapitres comme « Contro il matrimonio », « Orgoglio italiano e libero amore », « Contro la burocrazia », « Contro il diritto di successione », « L'azionariato sociale », « Sintesi della concezione di Mazzini sulla proprietà e la sua trasformazione » (« Contre le mariage », « Orgueil italien et amour libre », « Contre la bureaucratie », « Contre le droit de succession », « L'actionnariat social », « Synthèse de la conception de Mazzini sur la propriété et sa transformation »). Cette liste est plutôt éloquente, et la normalisation ne pouvait être plus claire. Tout comme était aussi pathétiquement claire la demande de pouvoir compter parmi les bénéficiaires du régime naissant. L'un des chapitres du livre s'intitulait d'ailleurs opportunément « I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani » (« Les droits artistiques préconisés par les futuristes italiens ») : l'expérimentation artistique entrait dans la sphère des droits garantis par un gouvernement ami. Le sous-titre résonne de manière encore plus saisissante : *Manifesto* al *governo fascista* (*Manifeste* au *gouvernement fasciste*).

Désormais le mouvement futuriste parlait au régime, et le régime l'écouta en partie, satisfaisant certaines de ses requêtes : « quotas » et espaces réservés aux futuristes dans les expositions, dans l'édition et dans les théâtres.

Comme nous le savons, Mussolini adoptera une attitude de tolérance bienveillante à l'égard de Marinetti et du futurisme. Après tout, ceux-ci dessinaient une forme de modernité compatible avec l'organisation nationale, les intérêts industriels et l'autoreprésentation de la bourgeoisie, qui avait soutenu le fascisme lors de son ascension vers le pouvoir.

Quel public ?

L'une des questions les plus difficiles à appréhender demeure celle du profil social et intellectuel des destinataires de l'édition futuriste. Comme on l'a déjà dit, les tirages déclarés ou réels n'étaient pas assez élevés pour pouvoir atteindre les masses. En fin de compte, le futurisme était un mouvement dont la notoriété – obtenue par la diffusion de manifestes et de tracts, par la réclame, les soirées,

65 Filippo Tommaso Marinetti, *Futurismo e fascismo*, Foligno, Campitelli, 1924, dans *Teoria e invenzione futurista*, *op. cit.*, p. 491 *sqq*.

les polémiques et les procès qu'il déclenchait – n'était pas nécessairement en adéquation avec une connaissance réelle de ce qu'il représentait. S'il est établi que Marinetti et les futuristes écrivirent et publièrent beaucoup, voire énormément, nous en savons en revanche très peu sur ceux qui les lurent et comment ils utilisèrent leurs lectures – si jamais cela se produisit. Le contexte éducatif et culturel de l'Italie postunitaire invite en effet à une certaine prudence.

Dans la péninsule, la production éditoriale totale, au cours de la première décennie suivant l'unification, était passée à 3 183 titres, contre 9 000 dans les années 1890. La chute des années 1910 s'explique surtout par la réduction considérable du nombre de livres religieux et de manuels. Au cours des années 1920, malgré la guerre (et même, par certains côtés, grâce à elle), la production éditoriale remonte à un niveau comparable à la fin du XIXe siècle, avec une augmentation exceptionnelle des livres d'art – les 158 titres de la première décennie du siècle deviennent 975 au cours de la deuxième décennie.

Parallèlement, le taux d'analphabétisme était passé d'un effrayant 68,8 %, d'après le recensement de 1871 (61,8 % pour les hommes et 75,8 % pour les femmes), à 27,4 % en 1921 (24,4 % pour les hommes et 30,4 % pour les femmes) grâce à la réforme du ministre Vittorio Emanuele Orlando, qui avait, en 1904, porté la scolarité obligatoire à douze ans. En outre, en 1911, toutes les écoles élémentaires devinrent publiques. Les socialistes et le mouvement des catholiques populaires fixèrent encore plus leur attention sur les enseignements fondamentaux. La justice sociale et le progrès passaient par la lutte contre l'analphabétisme et l'ignorance.

Le nombre de diplômés de l'enseignement supérieur reflétait cette situation sociale. Dans la décennie 1891-1900, on comptait 3 681 diplômés des universités italiennes. Ce chiffre allait doubler dans les années 1930, pour se stabiliser autour de 8 000. Une bonne partie des lecteurs et des auteurs futuristes appartenaient à cette frange de la population italienne.

Mais le futurisme, considéré comme mouvement politique et social, avait également connu une base ouvrière. Dans une page datant de 1921, Antonio Gramsci observait : « Avant la guerre, le futurisme était très populaire parmi les ouvriers. La revue *Lacerba*, qui avait un tirage de vingt mille exemplaires, était diffusée aux quatre cinquièmes chez les ouvriers[66]. » Ces données sont bien sûr approximatives, mais Gramsci voulait réfuter l'image de révolutionnaire que Marinetti avait su créer autour de sa personne, en dépit de la nature petite-bourgeoise de son mouvement.

Si dans un premier temps les manifestes avaient pu exercer un attrait certain auprès de la classe ouvrière ou des groupuscules anarchistes, les bourgeois restaient de toute évidence les destinataires privilégiés de l'édition futuriste. Ce n'est pas un hasard si, au début des années 1920, parmi les publications dirigées

66 Antonio Gramsci, « Marinetti rivoluzionario ? », *L'ordine nuovo*, 5 janvier 1921, dans *Socialismo e fascismo. L'ordine nuovo, 1921-1922*, Turin, Einaudi, 1966, p. 20-22.

par Marinetti, le roman bourgeois tant décrié fit sa réapparition, avec toujours plus de propositions galvaudées de lyrisme « motlibriste ». Ces tentatives, plutôt faibles, se montraient dépourvues de l'inventivité radicale des débuts. L'entreprise éditoriale futuriste était désormais en déclin. En 1925, Marinetti décida de s'installer à Rome, établissant ainsi son mouvement au centre du pouvoir fasciste.

Le premier volume publié par le nouveau siège romain fut une anthologie intitulée *I nuovi poeti futuristi* (*Les Nouveaux Poètes futuristes*). En réalité, il n'y avait là rien de nouveau. Le renouvellement du livre futuriste devait se faire, encore une fois, à travers les expérimentations des artistes visuels.

Le livre-objet

Un premier bilan

Pendant au moins dix ans, le livre futuriste avait été assimilé au style des planches motslibristes et aux différentes fonctions de l'édition marinettienne. Dans son essence, le livre futuriste se concevait comme un espace dans lequel articuler l'écriture motlibriste. La finalité principalement déclamatoire et performative des textes poétiques en avait déterminé la nature de partition à interpréter.

Outre les éditions de poésie et de littérature, le futurisme avait publié, au cours de sa première décennie d'activité, des livres aux typologies et aux fonctions diverses. À côté des œuvres les plus expérimentales, minoritaires, telles que *Zang Tumb Tumb* ou *Guerrapittura*, on trouvait des traités théoriques (par exemple *Pittura scultura futuriste*, de Boccioni), des recueils de manifestes, des catalogues d'exposition, des opuscules de propagande ou encore des contes et des romans qui, bien que participant de la « modernolâtrie » et de la poétique des états d'âme, se présentaient sous la forme du livre traditionnel.

Au sortir du conflit mondial, comme nous l'avons vu, l'action politique de Marinetti avait canalisé toute sa rhétorique nationaliste dans un style excessivement bavard. Les exposés tonitruants des premières années avaient obligé à des postures manichéennes, mais non dénuées de synthèses admirables. À présent, le discours tendait à l'éloquence tribunitienne, ou même à la simple proposition politique. En fin de compte, ces livres étaient destinés aux cadres politiques de l'Italie d'après-guerre.

Les efforts de Marinetti suscitaient l'attention de ses nombreux adeptes mais aussi celle de certains techniciens. En 1916, Terenzio Grandi analysait, dans la revue *L'arte tipografica*, les possibilités concrètes du livre futuriste, sans pour autant cacher les difficultés qu'une intervention sur la forme traditionnelle de l'écrit pouvait faire surgir. Dans une série d'articles consacrés à la révolution graphique que les expérimentations futuristes avaient engendrée, Carlo Frassinelli, un ouvrier typographe devenu éditeur, fit des observations semblables. Ses thèses, publiées entre 1921 et 1922 en plusieurs livraisons dans *Il Risorgimento grafico* (revue qui dès 1902 avait documenté les nouveautés dans le domaine graphique), furent complétées quelques années plus tard dans un traité de typographie[67].

La plupart des innovations typographiques étaient liées – nous l'avons vu – aux principes des mots en liberté. L'imagination débridée dans la composition des textes réduisait l'espace d'expérimentation pour les images. Marinetti s'était d'ailleurs montré intolérant aux illustrations. Dans son concept, le texte motli-

67 Terenzio Grandi, « Futurismo tipografico », *L'arte tipografica*, V, 1916, no 5 ; Carlo Frassinelli, *Trattato di architettura tipografica*, Turin, 1941 ; cf. Claudia Salaris, *Marinetti editore*, *op. cit.*, p. 264 *sqq.*

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 72-73 02/12/2019 17:14

briste et le livre qui en découlait avaient épuisé toutes les possibilités d'expression visuelle. Pour les peintres et les illustrateurs, il ne restait que l'illustration de couverture, qui n'était souvent qu'un simple appel visuel plutôt dévalorisant.

Dans les toutes premières années 1920, suspendu entre une vocation politique incertaine et une expansion provinciale de moins en moins gérable par son fondateur, le mouvement traversa une crise, aggravée par la baisse objective de la qualité du livre futuriste – toujours plus empêtré dans des formules stéréotypées et clairement imitatives – et par la diminution considérable des publications promues par Marinetti. De 1925 à 1932, on ne compta que quatre œuvres parues aux éditions futuristes de *Poesia*.

C'est pourquoi la relance éclatante et soudaine assurée par la sortie, en 1932, d'un des livres les plus beaux et les plus importants de toute l'édition futuriste reste, à certains égards, inexplicable. Comme d'habitude, son titre est prolixe : *Parole in libertà futuriste. Tattili termiche olfattive* (*Paroles en liberté futuristes. Tactiles thermiques olfactives*). Ce titre promettait beaucoup, et les promesses furent toutes tenues. Mais la véritable nouveauté se situait dans les deux derniers adjectifs, et dans l'objet qu'on pouvait prendre entre ses mains. Il s'agissait d'un ouvrage aux pages métalliques, à la fois livre et objet. Cependant, ses prémices remontaient à dix ans auparavant. Il faut donc procéder dans l'ordre.

Un style pour l'avant-garde

À Rome, les activités de Balla, de Depero et de la maison d'art Bragaglia, ainsi que le développement d'un théâtre-cabaret futuriste original, avaient fait comprendre à presque tous que la disparition de la hiérarchie entre grand art et style vernaculaire était de fait accomplie. À la logique hautaine du chef-d'œuvre se substituait désormais la désinvolture de l'objet commercial. Si Boccioni, à sa mort, était encore à la poursuite du chef-d'œuvre, dans la sculpture comme dans la peinture, ceux qui en recueillirent l'héritage furent en revanche plus disposés à accepter l'existence d'un public différent, non assimilable aux spectateurs bourgeois des années d'avant-guerre. Ils préférèrent en satisfaire les attentes plutôt que de les défier.

Dans ses « bals plastiques » pensés pour le public romain du Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca, Fortunato Depero avait mis sa formidable créativité au service d'un destinataire nouveau. L'avant-garde se réconciliait avec un public différent. Elle devenait, à part entière, un langage populaire. Il n'y avait pas de contradiction entre une recherche expérimentale et un style solaire, ludique et enfantin, comme celui des marionnettes en bois aux couleurs vives peintes par Depero.

À sa manière, l'artiste moderne reprenait le projet de synthèse des arts du XIXe siècle, en l'épurant des significations symbolistes, des intellectualismes et de toute tendance historiciste propre à l'Italie. Le seul *Gesamtkunstwerk* possible était celui d'un style frais et désinvolte, prêt à se faire marchandise et à créer la marchandise moderne : l'habit, le mobilier, l'architecture et, bien évidemment, le livre futuriste.

Les principes énoncés dans *Ricostruzione futurista dell'universo* (*Reconstruction futuriste de l'univers*), malgré des tournures confuses et des néologismes forgés un peu au hasard (« miracle-magie », « complexe plastique »), avaient précisé avec une certaine clarté un plus vaste horizon d'interventions. Certes, on peut ironiser sur des notions telles que « jouet futuriste », « paysage artificiel » ou « animal mécanique ». Mais derrière cette déclinaison ludique et spectaculaire se cachait la possibilité d'émanciper les formes de créativité de la description naturaliste et mimétique de la réalité moderne (ce qu'avaient fait, en fin de compte, les peintres et les poètes de l'avant-guerre). Cette réalité devenait l'objet d'une construction, d'une reconstruction plutôt, dans un système de formes partagées : un style, en somme. Un style reconnaissable et clair, caractérisé par des figures géométriques répétées, condensées en motifs synthétiques, au goût décoratif prononcé, aux couleurs vives disposées en aplats nets et uniformes.

Le moment était arrivé – et on en avait perçu les possibilités – de passer de la restitution allégorique de la modernité à sa production objective. L'ère de la réclame était finie, il fallait envahir le marché avec ses propres marchandises. Des marchandises nouvelles, des marchandises futuristes, évidemment, et donc aux possibilités expressives et perceptives inédites.

Sensations tactiles et mécanisation du monde

Choisir comme incipit du *Manifesto del tattilismo* (*Manifeste du tactilisme*) une phrase aussi laconique que « *Punto e a capo* » (« Un point, et à la ligne ») signifiait, pour le Marinetti de 1921, tourner le dos à l'époque de l'engagement politique et relancer les options créatives de son mouvement.

Ce texte ne renonçait pourtant pas à tracer une sociologie du présent. Avec l'après-guerre, un profond malaise dont les symptômes étaient « une veulerie maussade, une neurasthénie trop féminine, un pessimisme sans espoir » s'était répandu. La majorité rustre et primaire des hommes avait cru remédier à cela par la conquête révolutionnaire du « paradis communiste », satisfaction brutale des besoins matériels. De l'autre côté, une minorité d'intellectuels, nourris de mépris et de scepticisme ironique, avaient démissionné en s'abandonnant « aux pessimismes rares, aux inversions sexuelles, et aux paradis artificiels de la cocaïne, de l'opium, de l'éther ». Cette déliquescence décadente et ces fantasmes d'évasions exotiques et érotiques expliqueraient en outre le succès retentissant d'un livre comme *Cocaina*, que Pitigrilli (pseudonyme de Dino Segre, journaliste et écrivain juif qui devint délateur fasciste) publiera en 1922.

À pareil affaissement, Marinetti oppose – de manière assez surprenante – les forces de l'amour et de l'amitié sous la forme d'une sensibilité renouvelée au toucher et à la matière : une connexion entre les individus à améliorer grâce

037_DGA 2563519.jpg
730 pixels effectifs

37. Ivo Pannaggi, *Funzione architettonica HO4*, 1926.
Huile et tempera sur toile.
Rome, Galleria Nazionale

à l'usage de « planches tactiles » spécifiques. L'un des rares exemples qui ont survécu s'intitule *Sudan-Parigi*, sorte d'autobiographie marinettienne déployée à travers les sensations tactiles. Cette œuvre contient « dans sa partie *Soudan*, des valeurs tactiles rudes, grasses, raboteuses, piquantes, brûlantes (étoffe spongieuse, éponge, papier de verre, laine, brosse, brosse de fer) ; dans sa partie *Mer*, des valeurs tactiles glissantes, métalliques, fraîches (papier d'étain) ; dans sa partie *Paris*, des valeurs tactiles moelleuses, très délicates, caressantes, chaudes et froides à la fois (soie, velours, plumes, houppes) ».

Quel rapport peut avoir ce manifeste avec notre propos sur le livre futuriste ? C'est clair : par le « tactilisme », Marinetti abordait le thème des constructions en polymère, avec insertion d'objets réels, que jusqu'alors seuls les artistes plasticiens avaient expérimentée à travers la sculpture (les grands plâtres de Boccioni incrustés), des collages et de la peinture.

038_0150660D_Scala.jpg
727 pixels effectifs

38. El Lissitzsky, *Pro dva kvadrata. Suprematicheskii skaz v 6-ti postroikakh (Histoire de deux carrés en six constructions)*, Berlin, Scythians, 1922.
New York, MoMA

Au-delà des réalisations concrètes qui, une fois de plus, se limitèrent à quelques œuvres éphémères, la poétique « tactile » ouvrait la sensibilité du poète à tout ce qui lui était resté étranger jusque-là : l'objectivité concrète des matériaux, leur résonance psychologique et leur pouvoir évocateur. En somme, les potentialités de supports inédits pour l'écriture et l'impression, en dehors du papier, et un autre périmètre que celui, toujours plus étroit, des planches motslibristes. Ainsi, l'écriture créative pouvait déboucher sur une matérialité encore plus complète.

Le *Manifesto dell'arte meccanica futurista* (*Manifeste de l'art mécanique futuriste*), publié en 1922 par Ivo Pannaggi et Vinicio Paladini, laisse clairement entrevoir ces possibilités. En s'appropriant les thèmes désormais répandus par le constructivisme soviétique (notamment, dans le cas de Pannaggi, le chef-d'œuvre *Pro dva kvadrata*, d'El Lissitzky*) comme par les expériences du néoplasticisme de De Stijl, du purisme postcubiste de l'Esprit nouveau et des

*ill. 37-38

Bauhausbücher (des expériences qui, à différents niveaux, s'entremêlèrent avec le futurisme italien), ce texte annonce une tendance nouvelle.

Dans le cadre du modernisme européen, le succès de livres tels que *Malerei. Photographie. Film* (1925), de László Moholy-Nagy, ou de *Punkt und Linie zu Fläche* (*Point et ligne sur plan*) (1926), de Vassily Kandinsky, avait renforcé une *lingua franca* internationale : un style graphique net et compact, reconnaissable dans les formes de l'abstraction géométrique.

Selon Paladini et Pannaggi, la mécanisation du monde menait à une esthétique fondée sur la précision, sur la netteté des formes et sur la simplicité de schémas fonctionnels. Engrenages, roues dentées, boulons et pignons instituaient un « sens mécanique » affirmé qui purifiait les yeux des effets atmosphériques comme du brouillard romantique. Tout devenait plus tranchant et défini : « Nous sentons mécaniquement et nous nous sentons construits en acier, nous aussi machines, nous aussi mécanisés. » Pourquoi le livre échapperait-il à cette tendance ?

Depero futurista, le célèbre « livre boulonné », retrace cette histoire.

Style moderne pour l'industrie moderne

Que le livre édité par Fortunato Depero et Fedele Azari en 1927 soit le chef-d'œuvre de l'édition futuriste, tout le monde le sait, ou presque. Il suffit de le tenir une seule fois entre ses mains*. Cent vingt-trois feuilles d'un format oblong de vingt-quatre sur trente-deux centimètres, contenues dans une couverture à deux plats en carton imprimé noir et argent, et réunies par deux gros boulons fixés par des goupilles[68]. Cela ne ressemblait à rien de ce qu'on avait pu voir jusque-là – et pas uniquement en Italie. C'était le fruit de la collaboration de deux talents qui émergèrent dans l'après-guerre.

*ill. 39

Après son séjour déterminant à Rome, Depero était retourné dans sa ville natale de Rovereto, dans le Trentin, où il avait ouvert, en 1919, la Casa d'arte futurista, se lançant dans la réalisation de tapisseries, de meubles, d'objets de décoration et d'habits pour la « Maison futuriste ». Il travailla sans relâche comme graphiste publicitaire et affichiste. Il réalisa des décors et des costumes de théâtre, allant même jusqu'à produire un spectacle intitulé *Anihccam del 3000* (ce qui, à l'envers, se lit *Macchina del 3000* – « Machine de l'an 3000 »), qui fut présenté dans de nombreuses villes italiennes entre 1924 et 1925.

En cette même année 1925, sa participation à l'Exposition des arts décoratifs de Paris lui valut une notoriété internationale. En effet, son style géométrique vigoureux s'accordait bien avec le goût Art déco dominant. Ce fut toutefois lors de ses expositions italiennes que cet artiste infatigable connut Fedele Azari, étrange personnage à la fois aviateur, avocat, photographe, peintre et

68 Fortunato Depero, *Depero futurista, 1913-1927*, Milan, Dinamo-Azari, 1927.

publicitaire. Devenu de fait le représentant de Marinetti à Milan, Azari avait inauguré en 1923 une maison d'art futuriste, la Dinamo Azari, qui se voulait « laboratoire d'art, maison d'édition, exposition de tableaux, sculptures et plastiques divers, boutique d'une modernité originale, affiche, arts appliqués, mobilier et décoration ».

En 1927, Depero avait réalisé le Pavillon du livre, commandité par deux importantes maisons d'édition milanaises – Bestetti Edizioni d'Arte et Tumminelli et Treves – pour la troisième Biennale internationale des arts décoratifs de Monza (d'où est issue la Triennale de Milan actuelle). Ne supportant pas les solutions éclectiques et historicisantes des pavillons traditionnels, Depero conçut un exemple d'« architecture typographique » s'inspirant des caractères d'imprimerie*. Un ensemble de lettres gigantesques, tirées des noms de ses commanditaires, formaient le bloc central de l'édifice et les pavillons extérieurs. L'intérieur reprenait les motifs extérieurs, en présentant trois grandes vitrines où chacune des lettres devenait un espace pour les livres à exposer.

*ill. 40

Si le livre pouvait ainsi sortir dans le monde et devenir monde, le monde de la créativité futuriste ne pouvait-il alors devenir livre ?

« Édition mécanique boulonnée », comme le promettait le colophon, « succès mondial » déjà traduit en cinq langues, comme il était impunément prétendu, *Depero futurista* est en fait le récit du parcours créatif de l'artiste depuis ses débuts, en 1913. Cette œuvre fut aussi ambitieuse que coûteuse : un tirage initialement prévu de deux mille exemplaires réduit ensuite de moitié, auquel s'ajoutèrent dix exemplaires de luxe avec couverture métallique pour des destinataires d'exception, de Marinetti à Mussolini. Les lecteurs importants ne manquèrent d'ailleurs pas, parmi lesquels Kurt Schwitters et Jan Tschichold, qui complimentèrent immédiatement l'auteur[69].

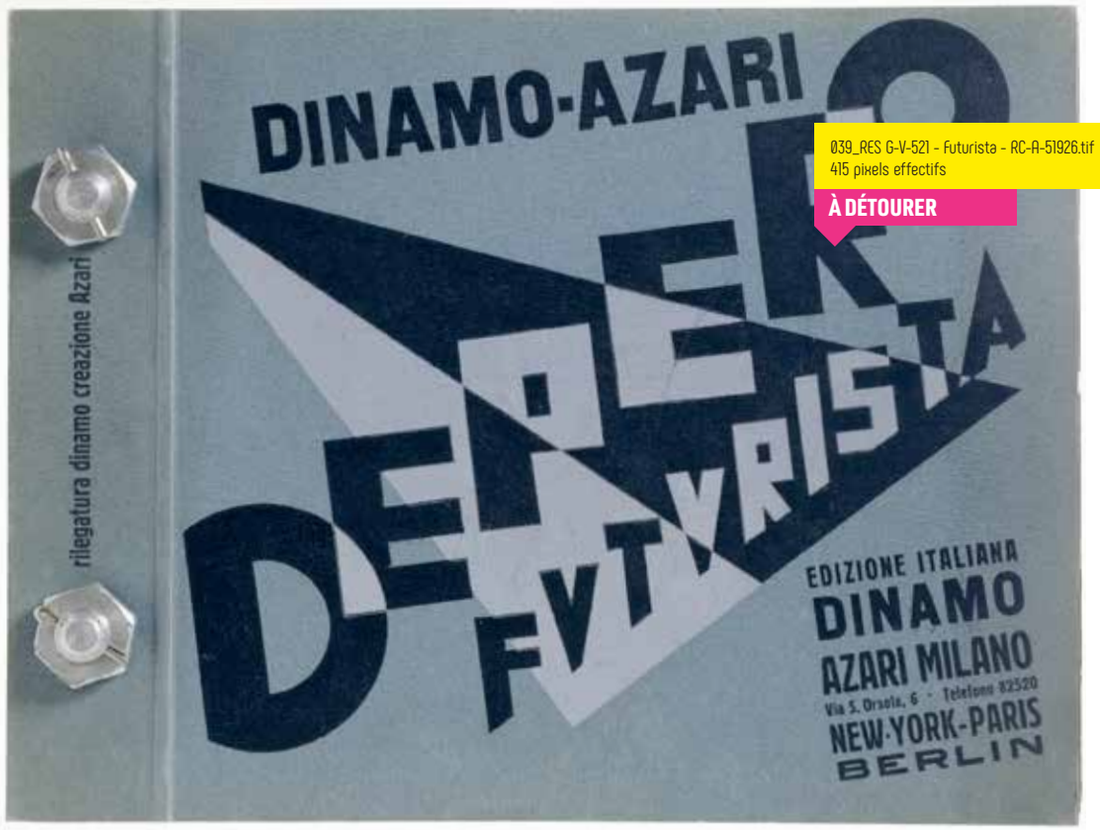
Du point de vue de sa structure, le livre est somme toute classique. Le frontispice reprend, avec des couleurs différentes, la composition graphique de la couverture. S'ensuivent deux planches publicitaires, célébrant les entreprises de Depero et d'Azari, et une dédicace plutôt informelle au fondateur du futurisme (« *Sparo questa creazione futurista in segno di festa a F. T. Marinetti* » ; « Je lance cette création en signe de fête à F. T. Marinetti »), avec le récapitulatif habituel du mouvement et de ses adeptes.

La table des matières est remplacée par une « Table des commutateurs », qui résume en sept sections les créations de Depero. La fabrication du livre est particulièrement soignée : feuilles en couleurs et grammages différents, planches photographiques protégées par du papier de soie, encres de deux couleurs.

Chaque page apparaît comme un espace autonome et fini. Sans sauts de page, chaque feuille se présente dans sa parfaite autosuffisance, explorant de page en page les différentes possibilités d'expression graphique : le panneau

69 Antonella D'Alessandri, « La genesi del libro imbullonato dalle lettere di Fedele Azari e Fortunato Depero », dans *Libri taglienti esplosivi e luminosi. Avanguardie artistiche e libro fra Futurismo e libro d'artista*, sous la direction de R. Antolini, Rovereto, Nicolodi, 2004, p. 115-128.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 78-79 02/12/2019 17:14



039_RES G-V-521 - Futurista - RC-A-51926.tif
415 pixels effectifs

À DÉTOURER

39 à 44. Fortunato Depero, *Depero Futurista 1913-1927*, Milan, Dinamo-Azari, 1927.
Couverture : BNF, Réserve livres rares, RES G-V-521
Pages intérieures : Mart, Archivio del '900, Fondo Depero

040_B_imbullonato p091_Mart.tif
1373 pixels effectifs

40. « Padiglione del libro »

SUPPRIMER LES PERFORATIONS NOIRES

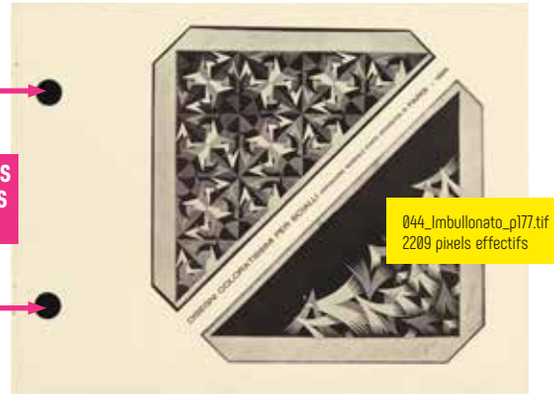
042_Imbullonato p81.tif
1346 pixels effectifs

42. « Glorie Plastiche »

043_imbullonato p085_Mart.tif
1387 pixels effectifs

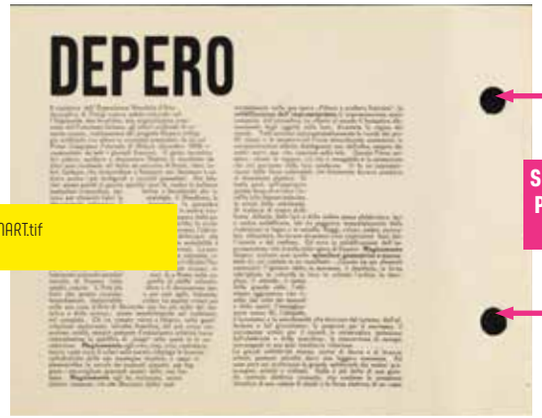
43. « Manifesto agli industriali »

SUPPRIMER LES PERFORATIONS NOIRES



044_Imbullonato_p177.tif
2209 pixels effectifs

44. « Disegni coloratissimi per scialli »



041_A_Imbullonato_p032_MART.tif
2113 pixels effectifs

SUPPRIMER LES PERFORATIONS NOIRES

041_B_Imbullonato_p033_MART.tif
2113 pixels effectifs

041_C_Imbullonato_p033-1_MART.tif
2113 pixels effectifs

41. « Depero glorificato da Marinetti »

41

routier, l'insertion publicitaire, le texte à la composition graphique traditionnelle, la planche photographique, l'illustration, la vignette et, bien évidemment, le manifeste futuriste.

Livre-catalogue par excellence, cette œuvre ne craint ni les louanges ou les
ill. 41 autocélébrations excessives ni un style emphatique. Mais, en comparaison des premiers livres futuristes, le recours à la fragmentation motlibriste y est plutôt mesuré, et relégué aux dernières pages. Depero préféra réunir une série de compositions typographiques aux figures géométriques simples (coins, cercles, losanges, rectangles superposés), travaillant surtout sur les effets de spatialité des blancs et sur la diversification des corps typographiques à bâton, et misant sur leur compacité visuelle plus que sur leur dispersion verbale et visuelle.

Le langage y était plus mûr, moins spontanément expressif mais tout aussi persuasif grâce à la clarté de ses compositions. Se confronter aux besoins en communication des industries milanaises, comme le faisait Depero, signifiait éliminer les traits allégoriques et symbolistes les plus naïfs, afin d'adapter l'esthétique du mouvement futuriste aux spécificités propres à la promotion d'une image d'entreprise.

ill. 42 Dans l'une des pages les plus remarquables du livre, les noms des protagonistes du futurisme étaient énumérés au milieu des firmes d'excellence de la péninsule, grandes industries du plastique, du pneumatique et de la mécanique. L'union entre les classes productives et les créatifs modernes semblait se réaliser. Peu de temps après, sans surprise, suivit un *Manifeste aux industriels*. Devenu style de la modernité industrielle, libéré de toute tentation anarchique et révolutionnaire, le langage du futurisme pouvait se mettre au service de la
ill. 43 croissance économique du pays.

Ainsi, la prophétie de Boccioni s'accomplissait, mais d'une façon plutôt différente de celle qu'il avait souhaitée. En fin de compte, avec son livre, Depero cherchait à se faire connaître de ses clients potentiels. Par son activisme artistique, qui embrassait codes et langages divers, il aspirait à collaborer, grâce à une idéologie machiniste et une grande créativité, avec les professions d'architecte et d'ingénieur, de metteur en scène théâtral et de typographe, voire à les remplacer.

La subtile organisation de ce livre traduit implicitement cet objectif. Il est significatif que les premiers manifestes ne soient rappelés que dans la deuxième section (« Plastica in moto »), tout comme le résumé des différentes activités théâtrales et scénographiques. Puis, évoluant vers une sorte de répertoire illustré – ou même un véritable « catalogue de vente » –, plusieurs dizaines de motifs décoratifs pour tissus (« *cuscini Depero* » – « coussins Depero »), dessins très colorés
*ill. 44 pour châles (« *disegni coloratissimi per scialli* »)*, jouets sont présentés. Enfin, dans cet ensemble se détachait une gamme d'images publicitaires conçues pour la firme Campari de Milan, pour laquelle Depero avait réalisé, en 1931, un
*ill. 45-46 *Numero unico*, un hors-commerce tout aussi inventif*[70]. Dans ce dernier cas, la

70 Fortunato Depero, *Campari 1931. Numero unico futurista*, Milan, Campari, 1931.

45 et 46. Fortunato Depero, *Campari 1931. Numero unico futurista*, Milan, Campari, 1931.
BNF, Réserve livres rares, RES M-V-353

répétition obsessionnelle du message publicitaire ne parvenait pourtant pas à définir un logo et une image uniforme, ce qui indique qu'on était encore très loin de la logique de la réclame moderne. À tous les points de vue, ce *Numero unico futurista* se présentait comme un livre « co-brandé » par la célèbre société de boissons. Par la suite, Depero ne réussit d'ailleurs pas à répéter cet exploit.

Quelques années plus tard, une publication intitulée *Liriche radiofoniche* témoignait de la volonté d'adapter la composition lyrique aux règles et aux conditions de l'émission radiophonique*[71]. Mais ce livre ne faisait que proposer, *ill. 47
une fois de plus, une composition motlibriste désormais traditionnelle, où le texte alternait avec les reproductions en noir et blanc des peintures. Il s'agissait d'une oscillation contradictoire et irrésolue entre l'époque de la métropole moderne (ici, New York, ville où Depero avait travaillé en 1928) et les réminiscences d'une Italie rurale. Tout cela était exprimé sur le ton prophétique propre au régime mussolinien : l'« acier », auquel il consacra un poème, était devenu l'attribut par excellence de l'éternité présumée du fascisme.

Depero futurista était en revanche destiné à marquer un tournant. Face à cette opération ambitieuse – à ses coûts d'investissement et à son prix de vente –, les plaquettes naïves que Marinetti distribuait généreusement autour de lui devinrent d'un coup obsolètes. Il était désormais évident que, par certains aspects, le mouvement futuriste se divisait en deux branches : géographiques et, pour ainsi dire, idéologiques.

À Milan, capitale industrielle du pays, une nouvelle génération d'artistes se mettait au service d'une industrie éditoriale conquérante, qui sollicitait graphistes, publicitaires, éditeurs et communicants habitués à la logique d'en-

71 *Idem*, *Liriche radiofoniche*, Milan, G. Morreale, 1934.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 82-83 02/12/2019 17:14

047_RES 8-Z TRUTAT-250-Liriche radiofoniche-1ere de couv.tif
790 pixels effectifs

47. Fortunato Depero, *Liriche radiofoniche*, Milan, G. Morreale, 1934.
BNF, Réserve livres rares, RES 8-Z TRUTAT-250

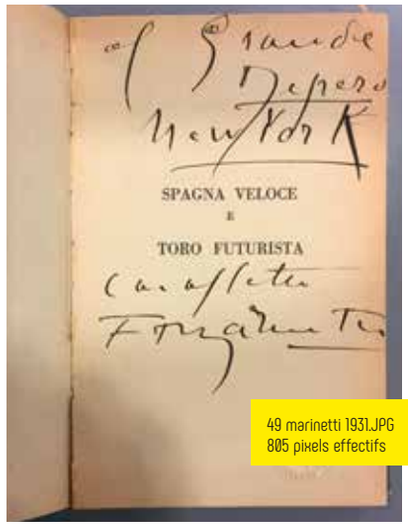
treprise. Dans la Rome gouvernementale, les forces d'avant-garde devaient en revanche coexister avec tout un monde politique gravitant à l'ombre du régime, dénicher des interstices et s'approprier des espaces libres, trouver un point d'équilibre entre culture officielle et expérimentation. L'opuscule que Marinetti publia en 1927 chez Fauno, petite maison romaine d'édition d'art qui avait lancé la collection « Umorismo italiano », témoigne parfaitement de cette nécessité de médiation[72].

Son titre, *Scatole d'amore in conserva* (*Boîtes d'amour en conserve*), mérite quelque considération. Brevetée au début du XIXe siècle et perfectionnée à la fin de ce siècle, la boîte en fer-blanc servant à la conservation des aliments avait accompagné les armées, notamment lors des grandes expéditions coloniales. Cependant, ce fut son usage massif durant la Grande Guerre qui rendit la boîte de conserve familière à tous les Italiens et à tous les Européens. En outre, ce

72 Filippo Tommaso Marinetti, *Scatole d'amore in conserva*, Rome, Edizioni d'arte Il fauno, 1927.

048_Leemage_magi0471.jpg
1150 pixels effectifs

48. F. T. Marinetti, *Scatole d'amore in conserva*, Rome, Edizioni d'arte Fauno, 1927.



49 marinetti 1931.JPG
805 pixels effectifs

49. F. T. Marinetti, *Spagna veloce e toro futurista*, Milan, G. Morreale, 1931, dédicace à Fortunato Depero.
Mart, xxx

produit de l'industrie alimentaire avait eu un rôle important dans l'économie des colonies italiennes en Afrique orientale[73].

La couverture en couleurs du livre de Marinetti exhibait une boîte d'« *estratto d'amore* », « concentré d'amour » – une sorte d'anticipation de la *Campbell's Soup* d'Andy Warhol*. Bien que brillante, cette intuition graphique était contredite par une mise en pages traditionnelle, alourdie de bordures et de lettrines, et gâchée par le texte de Marinetti, énième variation autobiographique à sa gloire, que même les dessins humoristiques au trait d'Ivo Pannaggi ne réussissaient pas à égayer. *ill. 48

Un peu partout, en fin de compte, les limites d'une édition futuriste promue par des hommes de lettres et des écrivains plutôt que par des artistes visuels, tel Depero, se faisaient sentir. Toutefois, Marinetti tenait tellement à réaffirmer sa supériorité créative qu'il termina un de ses poèmes motslibristes de 1931 par une section récapitulative sur la théorie des mots en liberté, proposant de nouveau des textes comme *Révolution typographique*, qui dataient d'une vingtaine d'années[74]. La dédicace de l'exemplaire qu'il offrit à Fortunato Depero peut être interprétée comme un défi amical*, car Marinetti avait fini par prendre conscience de ces limites et se préparait à les dépasser. *ill. 49

Après tout, si sur la couverture de son livre une boîte en fer-blanc accompagnait ses réflexions, pourquoi ne pas réaliser un livre entier en métal ? Il fallut quelques années avant de trouver une solution technique, et, en cette même année 1931, un autre incunable du modernisme futuriste fut livré.

73 Massimo Zaccaria, « Canned Meat: A Short History of the Food Canning Industry in Eritrea (1913-1960s) », *Proceedings of the International Conference on Eritrean Studies 20-22 July 2016*, Asmara, National Higher Education and Research Institute, 2018, p. 177-211. **74** Filippo Tommaso Marinetti, *Spagna veloce e toro futurista*, Milan, G. Morreale, 1931.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 84-85 02/12/2019 17:14

50

050_Marinetti_Parole in libertà_litolatta01_Mart_BD.jpg
286 pixels effectifs
BASSE DÉF

51

051_2013-91280_Paroléinlibertàfuturisteolfattive-page3BD.jpg
404 pixels effectifs

50 à 53. F. T. Marinetti, *Parole in libertà futuriste. Tattili-termiche olfattive*, Rome, Edizioni futuriste di *Poesia* ; Savone, Lito-latta, 1932 : couverture (ill. 50), illustration de Nicolay Diulgheroff (ill. 51), folio 8 r. (ill. 52), folio 8 v. (ill. 53). Mart, XXX

052_2013-91280_Paroléinlibertàfuturisteolfattive-page15_BD.jpg
270 pixels effectifs
BASSE DÉF

52

053_2013-91280_Paroléinlibertàfuturisteolfattive-page16_BD.jpg
269 pixels effectifs
BASSE DÉF

53

Les *litolatte*

Techniquement parlant, il s'agissait de savoir s'il était possible de réaliser une impression en couleurs de bonne qualité et de bonne tenue sur des supports métalliques. Le mérite revient à Tullio D'Albisola (Tullio Mazzotti), artiste ligurien issu d'une famille de céramistes, d'avoir joué le rôle d'intermédiaire avec la Lito-Latta, une petite entreprise de Savone, fabricante de boîtes de conserve. Vincenzo Nosenzo, son volcanique propriétaire, accepta d'imprimer des livres sur des feuilles en fer-blanc, avec un procédé lithographique en couleurs[75].

75 Silvia Bottaro, *Vincenzo Nosenzo. Prestidigitatore e Re della latta*, Turin, Omega, 2009.

Paru le 4 novembre 1931 (journée de commémoration de la victoire italienne de la Première Guerre mondiale) dans une coédition Edizioni futuriste di *Poesia* et Lito-Latta Savona, *Parole in libertà futuriste. Tattili termiche olfattive* (*Paroles en liberté futuristes. Tactiles thermiques olfactives*) se compose de quinze feuilles en fer-blanc lithographiées recto verso et reliées par un cylindre métallique*[76]. *ill. 50

Sur la couverture, le nom de famille de l'auteur, avec sa qualité d'académicien d'Italie, et le titre sur un aplat rectangulaire jaune. À la place du frontispice, l'illustration synthétique d'une rotative en rouge et noir surgissait, dans un style d'inspiration résolument constructiviste*. Son auteur, le peintre, graphiste et architecte d'origine bulgare Nicolay Diulgheroff, avait étudié au Bauhaus de Weimar. Une fois établi en Italie, il était devenu un représentant de premier plan du second futurisme. *ill. 51

La planche de Diulgheroff est suivie d'un portrait photographique de Marinetti en train de déclamer, puis d'une dédicace à Tullio D'Albisola. À partir de la quatrième feuille, la composition s'articule selon un schéma précis. Au recto, les compositions poétiques motslibristes, au verso la reprise de certaines locutions du texte de la page précédente, disposées en partitions colorées. La tentative consistait à renforcer le signe verbal de la composition poétique en le restituant dans une déclinaison synthétique capable d'en développer la portée synesthésique, à travers les sensations promises dans le titre. On trouvait ainsi, par exemple, une « navigation tactile » et une « lyrique thermodynamique ». Dans la feuille 8, la sensation thermique du nageur est rendue, au verso, par une représentation graphique qui évoque les couloirs d'une piscine*. *ill. 52-53

Cet ensemble faisait l'effet d'une récapitulation de thèmes déjà bien établis. La nouvelle mise en pages de *Bombardamento di Adrianopoli* (*Bombardement d'Andrinople*), l'une des toutes premières compositions motslibristes marinettiennes, confirme la vocation de cet ouvrage : constituer une anthologie du futurisme. La réinterprétation graphique de *Zang Tumb Tumb* s'inscrit parfaitement dans cet esprit.

La nouveauté du livre ne résidait pas dans une poétique désormais plus que prévisible, mais bien dans sa technique de fabrication, qui avait été, pour la première fois, protégée par un copyright spécifique.

La seconde *litolatta*, publiée en 1934, est *L'anguria lirica* (*La Pastèque lyrique*), de Tullio D'Albisola[77]. Elle est formée de vingt et une feuilles de fer-blanc émaillé lithographiées en couleurs, avec une reliure en métal à dos cylindrique d'environ sept cents grammes*. Les cent un exemplaires de cette version métallique avaient été précédés de quelques mois par une version sur papier artisanal au tirage bien plus important (cinq cents exemplaires déclarés), mais dont la structure était fondamentalement semblable : de brèves compositions motslibristes alter- *ill. 54

76 Filippo Tommaso Marinetti, *Parole in libertà futuriste. Tattili termiche olfattive* (*Paroles en liberté futuristes. Tactiles thermiques olfactives*), Rome, Edizioni futuriste di *Poesia* ; Savone, Lito-Latta, 1932. **77** Tullio D'Albisola, *L'anguria lirica (Lungo poema passionale)*, Rome, Edizioni futuriste di *Poesia* ; Savone, Lito-Latta, 1934.

054_Tullio D'Albisola_anguria lirica_copertina_Mart.tif
1129 pixels effectifs

54.
Tullio D'Albisola, *L'Anguria lirica*, Rome, Edizioni futuriste di *Poesia*; Savone, Lito-latta, 1934, couverture.
Page de droite, double-page avec l'illustration de Bruno Munari (ill. 55).
BNF, Réserve livres rares, XXX

naient avec des illustrations de Nino Strada d'un goût Art déco raffiné. Outre la stupéfiante impression sur métal, l'aspect remarquable de cette version *litolatta* était la composition typographique réalisée avec une impeccable police Futura (présentée par Paul Renner un an auparavant à la Triennale de Milan). Les lithographies pleine page de Bruno Munari constituaient un véritable contrepoint visuel au texte, joué avec élégance et ironie*. Des sensations tactiles-olfactives d'origine clairement érotique (de même que l'association pastèque ouverte et couteau, montrée dès la couverture) s'entrelaçaient avec des images oniriques ineffables. Par sa composition inventive et épurée, ce livre préfigure la période d'or du graphisme italien du second après-guerre.

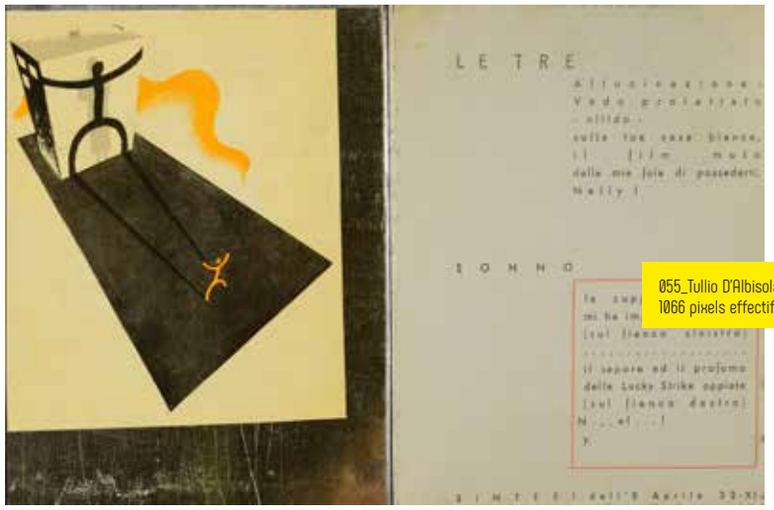
*ill. 55

Dans l'ensemble, ces deux livres-objets métalliques sont marquants par leurs éléments non textuels. Énumérons-en quelques-uns : tout d'abord le poids, qui, tout en dépassant bien évidemment celui d'un volume en papier d'égal format, ne rend pas l'ouvrage moins maniable. La sensation tactile des pages en métal, froides et lisses, par rapport à la texture chaude du grain du papier. Le bruit que l'on produit lorsqu'on tourne les feuilles métalliques. L'effet réfléchissant de certaines pages, notamment le verso de la première, qui préfigure le *Gold Book* de Warhol (1957).

L'odeur, aussi. Cette odeur métallique étonnante qui fait davantage penser à une usine qu'à une bibliothèque et qui, pour quelques exemplaires, résiste au temps, et plus fortement que du papier fraîchement imprimé. Le sous-titre du livre (*Tattili termiche olfattive* – «Tactiles thermiques olfactives») se référait aussi bien aux mots qu'au support sur lequel ils furent imprimés. Toutes les promesses annoncées ici étaient tenues : une intensité qui renforçait la représentation verbale, avec l'évidence palpable de la matière.

Enfin, et c'est l'élément le plus important, la densité différente qu'on ressent en tournant les pages. C'est une action plus lente, plus consciente. Cette manipulation possède sa propre temporalité, qui interrompt fatalement la continuité des mots d'une page à l'autre.

55



055_Tullio D'Albisola_anguria lirica_pagine_Mart.tif
1066 pixels effectifs

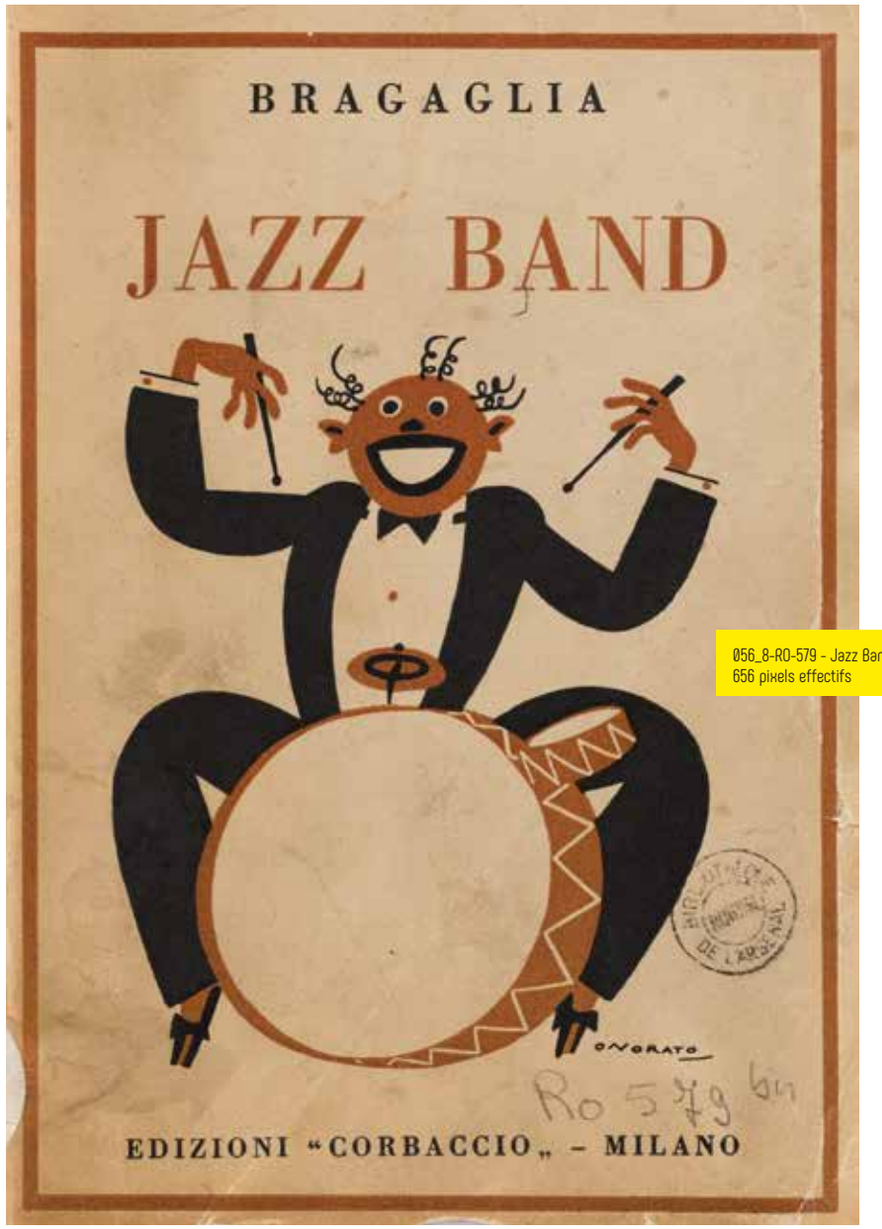
La lecture du livre traditionnel s'était fondée sur la possibilité de mettre fin à la discontinuité entre les pages grâce au flux textuel, qui se déroulait avec la plus grande transparence du début à la fin. Le livre-objet, dans sa matérialité, obligeait en revanche à percevoir chaque page comme un objet en soi. Il fut d'ailleurs opportunément décidé que les droits de propriété littéraire porteraient aussi sur chaque partie détachable. Marinetti et D'Albisola avaient bien compris que cet ouvrage avait pour destin possible d'être démembré, de devenir objet parmi les objets ; ou même de se transformer : de page en tableau, de livre en sculpture.

Dans leur ensemble, ces particularités semblent se rapprocher davantage du manuscrit enluminé que du livre imprimé classique. Il est difficile de ne pas penser à cet admirable passage où Ivan Illich explique ce que pouvait représenter l'éclat de la page d'un codex médiéval[78]. Grâce à cet ouvrage métallique, «souvenir lyrique de l'aile d'un aéroplane», se réalisait le «codex» de la bourgeoisie industrielle moderne[79]. Dans ces pages métalliques, l'épiphanie de la lumière n'avait plus rien de divin : elle était technologie et idéologie.

En définitive, une idée de livre capable de côtoyer l'éthique du capitalisme, puis, en perspective, du postcapitalisme. Comme contre-exemple, nous pourrions faire appel à un autre livre «métallique» : le catalogue de l'exposition *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, conçue par Pontus Hultén au musée de New York, en 1968.

78 Ivan Illich, *Du visible au lisible. La Naissance d'un texte. Un commentaire du «Didascalicon» de Hugues de Saint-Victor*, trad. de l'anglais par Jacques Mignon, Paris, Cerf, 1991, p. 27-30. **79** Tullio D'Albisola, «L'edizione in latta delle liriche di F. T. Marinetti», *Futurismo*, 22 janvier 1933.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 88-89 02/12/2019 17:14



056_8-RO-579 - Jazz Band - 02.tif
656 pixels effectifs

56. Anton Giulio Bragaglia, *Jazz band*, Milan, Edizioni Corbaccio, 1929.
BNF, Arts du spectacle, 8-RO-579 < Ex. 1 >

Idéologie et modernité

Livres dans l'espace

Au cours des années 1920, le langage du futurisme s'était corrompu au contact des variations élégantes et décoratives du goût Art déco dominant. Un livre comme *Jazz Band*, d'Anton Giulio Bragaglia (1929,)*, témoigne du tout premier succès de la musique populaire afro-américaine et de la présence en Italie de danseuses telles que Valeska Gert, Jia Ruskaïa et Lucy Kieselhausen[80]. Mais il atteste aussi de la convergence entre la recherche d'avant-garde et certains phénomènes de mode, qui débouchait sur un style plaisant et convivial, fruit d'une normalisation objective du futurisme, de sa transformation commerciale, à certains égards inévitable. *ill. 56

L'écriture motlibriste s'était, quant à elle, fixée sur des formes de plus en plus lassantes et répétitives. L'édition des *Tavole parolibere* de Pino Masnata (1932) frappa plus par l'usage du papier glacé que par ses qualités poétiques ; en réalité il ne s'agissait de rien de plus que d'une pochade pseudo-érotique dans le ton des films populaires mélodramatiques ou d'évasion petite-bourgeoise – comme on dit en Italie : le cinéma des « téléphones blancs ».

C'était donc ailleurs qu'il fallait chercher les nouveautés. Les meilleurs livres futuristes des années 1930 prirent en effet un autre chemin, tracé une fois de plus par Marinetti, dont le prodigieux instinct parvenait toujours à capter l'esprit du temps.

L'art mécanique, la perception synesthésique, l'idéologie de la vitesse et le mépris du danger trouvaient un nouvel espace, celui des aéroplanes modernes, avec leurs pilotes pour héros. C'était un éventail de suggestions à même de transformer le répertoire des métaphores et des images exploitées jusqu'alors : le défi face à l'inconnu, les records de vitesse et l'attrait pour des matériaux et des engins flambant neufs. Quelques dates éclairent bien cette évolution : en 1925, le ministère de l'Aéronautique était créé, libéré de la tutelle du Commandement militaire. Mussolini, s'autoproclamant « premier aviateur d'Italie », voulut le diriger pendant cinq ans. Lorsque Marinetti publia, en 1929, ses premières pages sur l'« aéropoésie », Italo Balbo était à la tête de ce ministère. Ce puissant dignitaire fasciste sut, en quelques années, exploiter les potentialités de l'aviation comme moyen de propagande[81]. En 1930, la première liaison aérienne entre l'Italie et le Brésil fut inaugurée. Trois ans plus tard, la croisière aérienne célébrant le dixième anniversaire de la marche sur Rome (*Decennale*) conduisit l'escadrille de Balbo à une glorieuse tournée aux États-Unis. Le ministre vit son propre portrait en couverture du *Times*.

80 Anton Giulio Bragaglia, *Jazz Band*, Milan, Edizioni Corbaccio, 1929. **81** Claudio G. Segrè, *Italo Balbo. Una vita fascista*, Bologne, Il mulino, 2010.

Comme vingt ans auparavant avec son « automobile rugissante », Marinetti avait vu dans l'aviation la transformation naturelle du mythe de la voiture. Le 30 octobre 1931, le manifeste « aux poètes et aux aviateurs », *L'aeropoesia* (*L'Aéropoésie*), actualisait les possibilités lyriques engendrées par l'expérience du vol. Évoquant une poésie à l'« élastique mais solide légèreté d'aluminium », Marinetti invitait à « prêter une oreille attentive à toutes les parties de l'appareil : voix profondes des différents bois ou contre-plaqués, températures, tensions, couleurs des métaux, des vernis et des toiles, etc. ».

Voilà une clé de lecture pour l'opération des *litolatte* et pour une bonne partie de la littérature futuriste de cette décennie-là. Remplacer le papier par un support métallique ne signifiait pas transformer le livre en un quelconque engin mais visait plutôt à suggérer, à travers sa consistance même, la plus séduisante, la plus puissante et la plus rapide des machines : l'aéromobile. La parole poétique et l'image fixées sur la feuille en fer-blanc ou en aluminium célébraient la primauté de l'aviation.

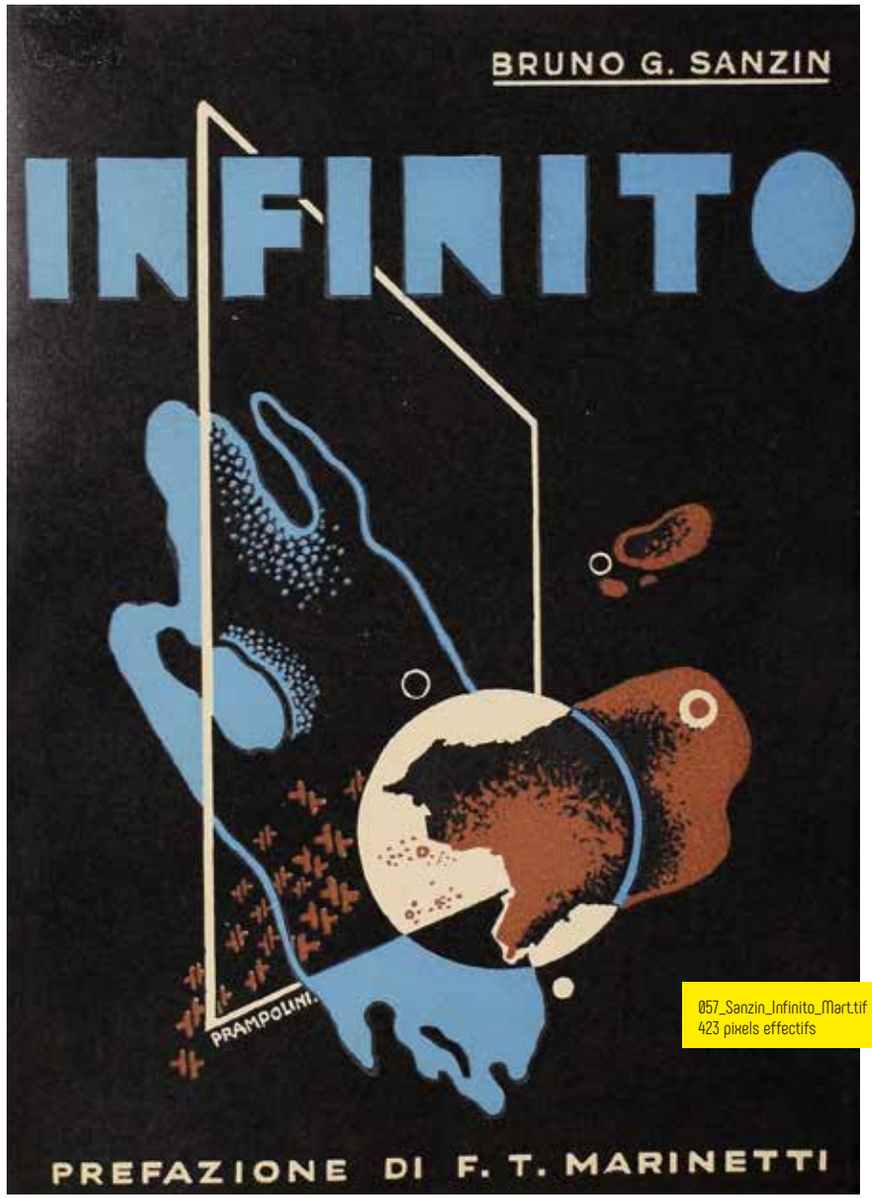
Mais il y a plus. Dans la partie finale du manifeste de 1932, Marinetti affirma que « les aéropoésies trouvent dans la Radio leur véhicule naturel ». Dans ces années où Walter Benjamin commençait son activité comme auteur radiophonique et entamait sa réflexion sur la nature de ce médium, la nécessité de la déclamation prônée par les futuristes trouvait son débouché naturel dans l'émission radiophonique[82].

Les vieilles « soirées futuristes » bâclées des théâtres et des cabarets pouvaient, enfin, potentiellement toucher un public de masse. En 1927, l'Ente italiano audizioni radiofoniche (EIAR), la radiodiffusion de service public, avait été créée, et placée sous le contrôle du ministère de la Propagande. En trois ans (1926-1928), les abonnements triplèrent. Depero, nous l'avons vu, fut le plus rapide à s'en saisir, imprimant ses *Liriche radiofoniche* dès 1934*. Deux ans plus tard, Marinetti et Masnata se sentirent en devoir de produire un *Manifeste de la radio*. Ils y proposèrent « l'élimination du concept de public et de son prestige, qui a toujours, comme pour le livre, exercé une influence déformante et aggravante ». À la mort de Guglielmo Marconi, en 1927, dans un geste qui apparaissait désormais comme parfaitement naturel, le futuriste turinois Farfa intitula sa plaquette *Marconia*.

*ill. 47

Mais cette phase du futurisme ne manqua pas non plus de contradictions. D'un côté perdurait l'inépuisable célébration de l'esthétique de la machine, déclinée en termes d'exactitude, de vitesse, de précision et de rationalité. De l'autre, la figure métaphorique du vol aérien suggérait des raréfactions cosmiques, des échappées dans des « états d'âme » transcendants. Ce renversement métaphysique donnait forme et expression à un imaginaire de science-

82 Gianni Isola, *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Scandicci, La Nuova Italia, 1990 ; Barbara Meazzi, « Le futurisme et la mise en espace du mot : de la page au medium radiophonique », dans Isabelle Chol, Serge Linarès, Bénédicte Mathios (éd.), *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 335-359.



057_Sanzin_Infinito_Mart.tif
423 pixels effectifs

57. Bruno Sanzin, *Infinito*, Rome, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1933.
Mart, Archivio del '900, ANS

fiction dont témoignent les peintures de Fillìa et de Prampolini et nombre de publications des années 1930.

La machine n'était pas seulement l'expression de l'industrie et de la rationalité. Elle pouvait aussi devenir un dispositif de projection visionnaire vers des mondes « autres ». La mystique du fascisme, le mythe de la révolution et l'affirmation de l'homme nouveau reliaient ainsi l'idéologie totalitaire dominante à la dernière période du futurisme italien. Les traces en sont nombreuses. Il suffit ici d'indiquer celles qu'a laissées un écrivain peu connu : le Triestin
*ill. 57 Bruno Sanzin, auteur d'*Infinito** et surtout d'*Accenti e quote* (*Accents et altitudes*)
ill. 58 (1935). Ce sont de loin les meilleures productions de cette période : point d'équilibre difficilement dépassable, entre apologie du régime et graphisme au style impeccable, vivifié par les enseignements du Bauhaus et le modernisme de style danubien[83].

Édition et idéologie

Les expérimentations des *litolatte* s'arrêtèrent après deux éditions en raison des difficultés techniques qu'elles comportaient.

Marinetti ne cessa toutefois de chercher des possibilités inédites de fabrication des livres. Ainsi, il expérimenta l'impression de *Il poema del vestito di latte* (*Le Poème du vêtement de lait*) (1937), un recueil de mots en liberté accompagnés des collages de Bruno Munari, sur feuilles de Lanital. Il s'agissait d'une fibre fabriquée à partir de la caséine du lait – d'où le titre –, réalisée dans le cadre du programme d'autarcie mis en place par le fascisme en réponse aux sanctions économiques décidées par les Nations unies après l'invasion italienne en Abyssinie (1935)[84]. Le déclin créatif de Marinetti et des futuristes allait véritablement de pair avec l'escalade idéologique et une compromission de plus en plus flagrante avec les instances industrielles et patronales des grandes entreprises du régime.

Dans le restant des années 1930, on assista à la prolifération des livres d'« aéropoésie », aussi répétitifs quant aux contenus que traditionnels quant à leur fabrication. Le frontispice d'un de ces livres (*L'aeropoema del golfo della*
*ill. 59 *Spezia*, 1935) est un exemple éloquent de la régression stylistique en cours*. De toutes parts, le livre futuriste était aux prises avec de grandes difficultés. Jamais on n'avait tant publié, et jamais le discours de l'avant-garde n'avait été aussi docile ou insignifiant.

À l'occasion de l'exposition célébrant les dix ans de la révolution fasciste (1932), les futuristes avaient été de fait marginalisés. Ce furent les « grands

83 Bruno Sanzin, *Infinito*, Rome, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1933 ; *idem*, *Accenti e quote*, Rome, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1935. **84** Filippo Tommaso Marinetti, *Il poema del vestito di latte. Parole in libertà futuriste*, Milan, Snia Viscosa, 1937.

058_AR III SAN 3.tif
712 pixels effectifs

58. Bruno Sanzin, *Accenti e quote*, Rome, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1935. Mart, Archivio del '900, ANS

059_ANSf 579.tif
734 pixels effectifs

59. Filippo Tommaso Marinetti, *L'Aeropoema del Golfo della Spezia*, Milan, Mondadori, 1935. Mart, Archivio del '900, ANS

commis » du régime, tels le peintre Mario Sironi et l'architecte Marcello Piacentini, qui en organisèrent la spectaculaire mise en scène. L'inauguration des studios de Cinecittà en 1937, avec pour devise « La cinématographie est l'arme la plus forte », entérina une dernière fracture entre fascisme et futurisme. La production cinématographique répondait à des logiques industrielles qui échappaient complètement au futurisme et au contrôle de son fondateur.

Tandis que le livre se trouvait assiégé par les instruments les plus modernes et sophistiqués de fabrique du consensus, l'édition avait été soumise de différentes façons au contrôle politique, notamment en ce qui concerne l'école[85].

En janvier 1929, le gouvernement avait introduit le « livre unique d'État ». Ainsi, pour l'école primaire, la loi prévoyait un seul manuel scolaire pour chacune des deux premières années et deux manuels séparés pour les trois classes restantes. Une commission nommée par le ministère de l'Instruction publique – appelé plus tard « ministère de l'Éducation nationale » – avait la charge de la préparation du texte. Le slogan forgé pour la jeunesse, « Livre et mousquet, fasciste parfait » (« *Libro e moschetto, fascista perfetto* »), se concrétisa en 1934, par l'introduction de la culture militaire comme matière obligatoire pour les jeunes de huit à vingt et un ans.

85 Monica Galfré, *Il regime degli editori. Libri, scuola e fascismo*, Rome, Laterza, 2005.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 94-95 02/12/2019 17:14

Ces éléments nous intéressent pour au moins deux bonnes raisons.

La première a trait à l'acte de lire. Dans les « années rugissantes », Papini pouvait sans difficulté invoquer une contre-pédagogie liée à la suppression du livre et de la lecture, considérés comme des appareils idéologiques d'État – pour reprendre l'expression d'Althusser. Il fallait les abolir au nom d'un activisme individualiste : « Liberté d'apprendre véritablement quelque chose, car rien d'important ne s'apprend des livres (l'école n'étant que lecture et répétition des livres) mais seulement du contact personnel avec la réalité[86]. » Dans *Il teatro futurista sintetico* (Le *Théâtre futuriste synthétique*) (janvier 1915), Marinetti, Settimelli et Corradini avaient brandi : « La guerre, futurisme intensifié, nous impose de marcher et de ne pas pourrir dans les bibliothèques et les salles de lecture. » Une seule année de guerre, et le livre était devenu l'aiguillon de la propagande : « Nos amis soldats – écrivit Settimelli – nous demandent des livres et des journaux. Nous leur envoyons les fruits de notre cerveau, de nos nerfs, de notre âme. Nous Italiens, nous tirons avec plus de précision après avoir chanté un couplet ou après la lecture d'un poème[87]. » La lecture du livre futuriste, à l'instar de sa production, apparaissait comme un acte idéologique. Une idéologie qui ne semblait pas être en contradiction avec une hypothèse de rationalisme moderniste.

Après avoir feuilleté la première *litolatta*, Nicolay Diulgheroff écrivit ses impressions à D'Albisola : « Je vois le futur lecteur de ton livre bien assis sur une chaise en acier chromé et tout concentré feuilletant les pages en fer-blanc coloré sur le plan poli du verre infrangible entièrement projeté dans l'axonométrie et réfléchi dans le rectangle du plancher marqueté du linoléum des 50 mètres cubes rationnels de l'environnement plein de lyrisme et ultralumineux[88]. » C'est précisément ce scientisme hypermoderniste naïf qui était écrasé par le contrôle gouvernemental. Le livre entrait dans un espace différent : non plus dans la maison « futurible » en verre, en béton et en acier, mais dans les écoles, dans les colonies de vacances et dans les institutions destinées à forger les jeunes Italiens, à qui on réservait l'acte consolatoire d'un infantilisme inoffensif : une tolérance répressive.

Et c'est là un autre motif d'intérêt. En effet, sans un cadre historique d'ensemble, il serait difficile de comprendre le rayonnement extraordinaire de ce « futurisme » potache et farceur, qui sert d'écran à une propagande aussi zélée que grotesque. Pour le jeune public imberbe nourri des mythes mussoliniens et de rêves de domination, ce qui demeurait des codes modernistes du futurisme était plus que suffisant comme alibi.

Dans le *Futurmanifesto contro le barbe visibili e invisibili* (*Futurmanifeste contre les barbes visibles et invisibles*) (1933), rédigé par Fernando Cervelli, on lisait : « Comme symbole de notre conscience italienne renouvelée, le livre et

86 Giovanni Papini, « Chiudiamo le scuole », *Lacerba*, 1er juin 1914. **87** Emilio Settimelli, « L'Italia futurista », *L'Italia futurista*, no 1, 1er juin 1916, p. 1. **88** Cité dans Claudia Salaris, *Marinetti editore, op. cit.*, p. 315.

BASSE DÉF
60.Celso Maria Garatti (a cura di), Italiani di Mussolini in A.O., Bologna, Cappelli, 1937.jpg
128 pixels effectifs
À DÉTOURER

60. Celso Maria Garatti, *Italiani di Mussolini in A.O.*, Bologne, Cappelli, 1937. Bologne, Istituto storico Parri

le mousquet, étroitement unis, salués par la foule debout délirante d'enthousiasme, criant d'interminables "Vive Mussolini !" "Vive le Fascisme !" »

Et encore plus explicitement, dans le *Manifesto agli studenti d'Italia e del mondo* (*Manifeste aux étudiants d'Italie et du monde*), imprimé en cette sinistre année 1938 : « La philosophie de Croce dévouée au livre et ennemie de la place ignora négligea méprisa souvent mais elle ne poussa jamais les gens jeunes vers l'élan novateur de l'interventionnisme de la grande guerre de la révolution fasciste de la rapide guerre africaine. »

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 96-97 02/12/2019 17:14

Le fait de ne pas pouvoir accuser le futurisme d'avoir réalisé des autodafés nazis, ou Marinetti d'avoir partagé les positions racistes du gouvernement italien, ne rend pas moins graves ces affirmations.

Pendant les années de guerre, le processus de déshumanisation accomplit son inéluctable destin d'antihumanisme. Une inoffensive théorie esthétique issue des visions social-progressistes du premier après-guerre s'était transformée, à l'heure des totalitarismes, en apologie d'une nouvelle guerre. La joyeuse utopie « aérienne » des livres métalliques se déclina en apologie de l'impérialisme. *Italiani di Mussolini in A. O. [Africa orientale]* (*Les Italiens de Mussolini en Afrique orientale*), de Celso Maria Garatti, transformait l'ingénue litolatta en livre agressif, relié par un faisceau de licteur en cuivre et un éperon d'acier plaqué sur la silhouette menaçante d'un aigle*[89].

*ill. 60

Marinetti revendiqua ouvertement cet aboutissement dans un livre intitulé *Il poema non umano dei tecnicismi* (*Le Poème non humain des technicismes*). Un livre totalement dépassé, sorti chez l'éditeur Mondadori en 1940, rassemblant en fait des textes datant des cinq années précédentes : un recueil dont le fil rouge était l'adhésion la plus ignoble aux thèmes de propagande, au nom d'une raison utilitaire qui s'alignait sur la prétendue « suprématie » italienne, désormais exclusivement tournée vers l'industrie guerrière, avec les conséquences qu'on ne tarderait pas à voir[90].

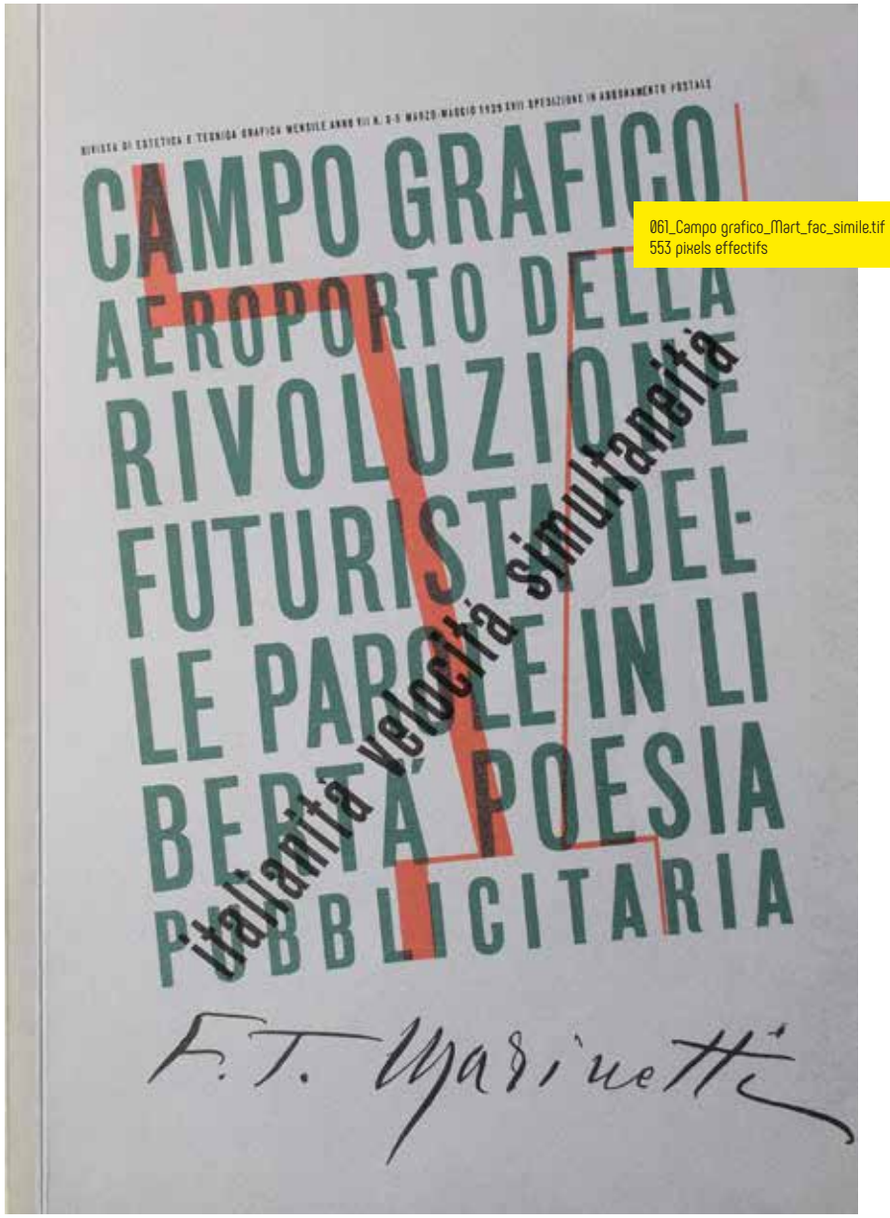
Vers le graphisme moderne italien

Pour l'édition et le graphisme futuristes, le temps du bilan était venu. En juillet 1939, *Campo grafico*, revue d'esthétique et de technique graphique fondée en 1933 à Milan, parut dans un numéro triple consacré au futurisme*. Cette entreprise fut menée à bien malgré de nombreuses difficultés de financement et bénéficia de l'*imprimatur* de Marinetti, heureux de pouvoir ainsi célébrer les vingt ans de son mouvement. Le titre de l'éditorial est le récit de cette parabole : « Rivoluzione futurista delle parole in libertà e tavole sinottiche di poesia pubblicitaria » (« Révolution futuriste des mots en liberté et tables synoptiques de poésie publicitaire »). Marinetti y reprit un peu tous les concepts clés de sa poétique et de ses idées éditoriales ainsi que les choix graphiques qui en étaient issus, en émaillant son texte des exemples les plus pertinents : couverture de *Zang Tumb Tumb*, calligrammes, tables motslibristes[91].

*ill. 61

Outre ses propres œuvres, il mentionna celles de Cangiullo, Depero, D'Albisola. Les cinq livres futuristes les plus importants y étaient donc documentés.

89 Celso Maria Garatti, *Italiani di Mussolini in A. O.*, Bologne, Cappelli, 1937. **90** Filippo Tommaso Marinetti, *Il poema non umano dei tecnicismi*, Milan, Mondadori, 1940. **91** « Aeroporto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria », *Campo grafico*, n° 3-5, 1939.



061_Campo grafico_Mart_fac_simile.tif
553 pixels effectifs

61. *Campo grafico*, VII, n° 3-5, mars-mai 1939 (fac-similé ?).
Mart, Biblioteca

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 98-99 02/12/2019 17:14

Pour celui qui avait toujours conjugué au futur, un tel regard ne pouvait être, à ce point, qu'orgueilleusement rétrospectif. S'il n'écrivait rien de nouveau, le public auquel il s'adressait l'était assurément : professionnels du graphisme, de la typographie et de la publicité, tous désormais très peu intéressés par la mystique irrationnelle de la vitesse ou par l'apologie du progrès exprimée sous les formes esthétisantes du symbolisme du XIXe siècle. Les répercussions concrètes des glorieuses expérimentations futuristes dans les formes innovantes de la communication d'entreprise et de la publicité comptaient bien plus pour eux.

Dans ce fascicule, les éloges que le peintre et graphiste Cesare Andreoni et le concepteur Enrico Bona adressèrent au chef du futurisme sonnaient comme un hommage obligé aux précurseurs. En vingt ans, l'intuition poétique motlibriste de départ était devenue une esthétique publicitaire accomplie, se faisant « style » pour l'industrie et le commerce. Les textes aux évocations lyriques et confuses s'étaient définitivement transmués en graphisme épuré et en message efficace de la publicité moderne. C'est ainsi que les livres futuristes, aux inventives couvertures illustrées, vieillirent d'un coup.

Comment interpréter alors « L'arte tipografica di guerra e dopoguerra » (« L'art typographique de guerre et d'après-guerre »), sinon comme le dernier coup de patte d'un vieux lion ? Ce texte de Marinetti parut en mai 1942, dans un numéro de *Graphicus*, mensuel romain de technique et d'esthétique graphique*. Il se lit comme le résumé de vingt ans de créativité flamboyante et inépuisable, et comme un répertoire, désormais canonique, d'auteurs entrés au panthéon du modernisme italien. Mais ce fut surtout l'occasion de rédiger un dernier décalogue résolu : « Étant donné les exigences d'immédiateté dramatique d'urgence de champ de bataille les pages de nos romans synthétiques futuristes et surtout les pages des quotidiens en lien ou dialoguant avec la radio seront comparables aux urbanismes futuristes dont les enseignes lumineuses aux frontons des immeubles poussent le lecteur vers d'autres places-pages d'autres livres d'autres actions d'autres vols au-dessus des mers et par-delà la stratosphère[92]. »

*ill. 62

Ici, il y avait un peu tout ce qu'il valait la peine de rappeler de cette expérience. L'écriture aux néons des enseignes dans la ville, la page du livre comme une place, la lecture comme une action, mieux comme un vol.

Mais l'ombre sinistre de la guerre planait de nouveau sur toute chose. L'histoire du livre futuriste avait commencé en 1911 avec la guerre en Libye. Elle se terminait, en 1943, sous le bombardement des forces alliées.

C'est en temps de paix, au cours du long après-guerre italien, qu'il reviendra à une nouvelle génération de graphistes et d'artistes de recueillir cet héritage. En parcourant aujourd'hui les dernières pages de *Graphicus*, on y tombe avec émotion sur les réclames des machines à écrire Olivetti, du papier Fabriano, des

92 Filippo Tommaso Marinetti, Alfredo Trimarco, Luigi Scrivo, Piero Bellanova, « L'arte tipografica di guerra e dopoguerra », *Graphicus*, nº 5, 1942, p. 7.

62_RES G-R-130-Graphicus, Année XXXII, n°5, mai 1942 - 1ere de couv.tif
865 pixels effectifs
À DÉTOURER

62. *Graphicus*, XXXII, n° 5, mai 1942.
BNF, Réserve livres rares, RES G-R-130

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 100-101 02/12/2019 17:14

beaux caractères de la fonderie Nebiolo : tous les protagonistes du renouveau graphique national étaient déjà là.

Au fil du temps, les meilleures traces expérimentales du livre d'avant-garde futuriste se retrouveront dans les lieux les plus disparates. Les « livres illisibles » que Bruno Munari publiera dans les années 1950. Les *Variations* composées par Emilio Villa avec les planches d'Alberto Burri (1955). Les découpages de Lucio Fontana sur des feuilles en aluminium avec les poèmes de Salvatore Quasimodo (1966). Le *Meccano ou l'Analyse matricielle du langage* d'Enrico Baj avec le texte de Raymond Queneau. Ou encore *Stripsody*, d'Eugenio Carmi, avec les vocalisations périlleuses de Cathy Berberian gravées sur vinyle[93].

Dans les années 1950, l'expérience du livre futuriste convergera avec l'aventure éclatante du livre d'art italien. Nous la retrouverons intriquée avec les néo-avant-gardes de la poésie visuelle, le *narrative art*, les festivals Fluxus et les happenings. Autrement dit, avec toutes ces opérations où le message verbal s'associait au message visuel, musical et performatif. Des outils d'abord, avant même d'être des œuvres, pour mettre en œuvre une stratégie communicationnelle immédiate et surprenante, capable d'alimenter les tensions idéologiques et les guérillas sémiologiques de toute une contre-culture.

Les mouvements italiens de 1968 et de 1977 firent le reste. Par un acte radical et créatif d'inversion idéologique, la revendication d'une sorte de continuité entre la lointaine subversion futuriste et les nouvelles subjectivités de la jeunesse fut la conséquence la plus naturelle[94].

Imaginer le futur, écrire futuriste

Globalement, les problématiques posées par l'analyse du livre futuriste vont bien au-delà de leur importance bibliographique. Outre le projet éditorial, ces questions concernent les formes de transmission, le rapport avec le public des lecteurs et les modalités tout aussi complexes de leur rencontre[95].

Le langage du livre futuriste, à l'instar de tout langage, a fonctionné comme un système de règles, exprimées souvent – nous l'avons observé dans les manifestes – sous la forme dogmatique d'énoncés énumératifs, et de licences. Dans sa forme de manifeste ou de livre, le langage futuriste a été perçu pour soi, et pas seulement comme le véhicule, transparent et transitif, de quelque chose d'autre.

Comme l'affirma Roman Jakobson, la poésie est présente lorsqu'un mot est perçu comme tel, et non comme une simple représentation de l'objet désigné ni

93 *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel' 900. Dal futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart*, Milan, Skira, 2007 ; Matteo D'Ambrosio, « From Word-in Freedom to Electronic Literature: Futurism and the Neo-Avantgarde », dans *Futurism and the Technological Imagination*, sous la direction de Günter Berghaus, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, p. 263-286. **94** Claudia Salaris, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Bologne, Il mulino, 2002, p. 204. **95** Robert Darnton, « What Is the History of Books? », *Daedalus*, 111, nº 3, 1982, p. 65-83.

comme un exutoire d'émotions. On peut parler de poésie quand les mots, leur composition, leur signification ainsi que la forme interne et externe acquièrent un poids et une valeur en soi, au lieu de se référer de manière indifférenciée à la réalité. Le mot n'est pas neutre : il n'a pas seulement une valeur référentielle, ni utilitaire ou fonctionnelle. La poésie apparaît plutôt comme un patron de formes, de couleurs, de textes et de matériaux agencés d'une certaine manière. Elle n'est pas la « reproduction » d'une chose, mais le fruit d'un processus régi par une valeur esthétique consciente de sa propre production (ce que les formalistes et les constructivistes russes appelaient « faktura »)[96].

Ainsi, le langage écrit n'est pas considéré comme un médium transparent qui véhicule simplement un signifié. La matérialité du signe est plus qu'un simple véhicule. Aussi bien dans les tables motslibristes futuristes que dans la poésie « zaoum » ou dada, les sons et les formes touchaient l'inconscient et étaient plus importants que la signification elle-même. Cela explique, d'ailleurs, l'usage modéré du calligramme, puis son abandon, car il n'était précisément qu'un gracieux travestissement de la figure référentielle. Un visuel débridé et une sonorité brutale participaient à la subversion des significations originelles, engendrant une dimension émotionnelle à laquelle on prêtait une portée universelle[97].

Les livres-objets produits par les futuristes entre 1927 et 1933 avaient la prétention d'exister en soi. Ils représentèrent la volonté de créer un équivalent du monde réel, en mesure de transcender, dans sa nature matérielle (le boulon, la feuille de fer-blanc) et dans son statut ontologique même, toute relation entre forme et expression, matière et contenu.

Dans la partie rédigée de ces livres, la tentative de forcer le mot écrit, en l'émancipant de sa fonction de simple représentation littéraire, apparaît évidente. En d'autres termes, il s'agissait de compenser l'« absence » du signe verbal (la signification comme représentation), en la transformant en « présence » (la signification comme présentation).

Le travail typographique considérable sur le texte et son élaboration graphique constante visaient à mettre le mot écrit sur un pied d'égalité avec l'autosuffisance et la plénitude de l'image dans le champ visuel. Ce n'était pas à l'image d'illustrer le texte – Marinetti l'avait très bien compris –, c'était le texte qui devait tendre vers l'état d'image. L'expérimentation typographique et la manipulation de l'écriture défièrent ainsi la division traditionnelle entre texte et image. Ce fut un défi, certainement pas une victoire. D'ailleurs, le plus important était d'imaginer un possible, non d'en garantir le résultat.

La poésie et la prose futuristes gardèrent aussi une fonction représentative et référentielle, en continuant à déléguer à l'image tout ce qui n'était pas repré-

96 Roman Jakobson, « Co je poesie? », *Volné Směry*, nº 30, 1933-1934, p. 229-239 (« Qu'est-ce que la poésie ? », dans *Huit questions de poétique*, Paris, Le Seuil, p. 31-49). **97** Johanna Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 102-103 02/12/2019 17:14

sentable, qui échappait à la définition et à l'appropriation par le langage écrit. Les graphismes traduisant les états d'âme qui se rencontrent dans *Stati d'animo disegnati,* de Giuseppe Steiner (1923), ou dans *Viaggio di Gararà*, de Benedetta (1932), en sont un exemple.

Le texte pouvait certes contribuer à augmenter la référentialité de l'image (sous la forme de didascalies, de commentaires ou de simples juxtapositions aux collages, par exemple) – notamment quand cette dernière était ramenée aux tracés « psychiques » qui caractérisent les publications des années 1920. C'est un trait typique de cette terreur sémantique qui conduisit à élaborer un lexique abstrait, signe le plus évident du rapport paradoxal entre le « je » futuriste et le monde du présent.

La fuite loin de la réalité mesquine du présent, commencée en 1909 avec cette furieuse course automobile, avait mené à des formes de déraillement et d'incohérence. La déconstruction créative de la langue déboucha sur la neutralisation des rôles traditionnels et des fonctions intellectuelles, laissant souvent la place à des états oniroïdes.

Tout, dans les livres futuristes, parle d'un processus d'hyperdétermination : conception exubérante du langage, intensification de la réalité, percussion rythmique de la diction, surabondance des successions phoniques. Il suffit de reprendre entre les mains la *litolatta* de Marinetti : les « mots en liberté » y sont déclarés tactiles, thermiques, olfactifs. Le signe verbal, d'abord transformé en image par un processus d'iconisation (comme les calligrammes et les compositions typographiques formant des figures), fait ensuite l'objet d'une restitution indexicale, s'approchant de toutes les possibilités d'une « réelle présence » corporelle.

Mots, écritures et images obsessionnelles donnèrent ainsi vie à une rhétorique aux fins persuasives. C'était la notification d'une présence dans le monde, la tentative de reconstituer ce rapport entre le « je » et le monde que l'intellectuel moderne ressentait comme inachevé et rompu.

Derrière l'aspect comiquement volontariste des affirmations apodictiques, derrière l'optimisme de la volonté, le délire futuriste apparaît pour ce qu'il est : une forme possible de plénitude de soi. Une tentative d'être reconnu par le biais d'une bruyante manifestation de soi.

À la fois victime et thérapeute de la modernité, le poète ou le peintre futuriste *se devait* de croire à son délire écrit ou parlé. En effet, vaciller devant ce qui maintenait en vie, en tant que poète ou artiste, n'était pas possible. Et dans le même temps – conséquence dramatique – émergeait la pleine conscience que tout, en réalité, n'était que fiction. Une fiction nécessaire.

De son côté, l'image pouvait contribuer à l'autosuffisance du mot par un coup de force visuel du texte, considéré comme élément graphique, absolu, non référentiel. En somme, par une force d'immanence, rendue encore plus explicite par les figures sonores, par les rappels phoniques, par la nécessité de la déclamation et de l'action théâtrale qui lui était liée.

En définitive, que fut l'expérience du livre futuriste ? Comment interpréter cet ensemble de mensurations, de restitutions symboliques d'un monde possible, d'expressions algébriques d'états d'âme ? Subordonnés à un processus de pondération, de condensation verbale et visuelle, de théâtralisation, ces éléments firent-ils vraiment voir un monde, ou n'en montrèrent-ils que la surface insaisissable ?

Il est difficile de déterminer si la poétique futuriste est réellement parvenue à accomplir le passage de la vision d'une réalité à sa reconnaissance effective. Autrement dit, si son hypernaturalisme ostentatoire a véritablement constitué une forme accomplie de distanciation poétique face au miracle du moderne. Ou bien s'il n'a été rien d'autre qu'une forme différente de cette automatisation qui, pour reprendre les mots de Chklovski, « avale les objets[98] » et fait disparaître la vie.

Entendu comme un recueil d'images, de textes et de supports divers, le livre futuriste à son sommet n'est pas représentation, mais présentation de quelque chose, dans les termes conflictuels que nous avons montrés. Une présence flagrante, une conflagration.

De ce point de vue, les intuitions les plus fines furent exprimées, de façon embryonnaire, dans les pages de Marinetti sur le « tactilisme ». Pour aller plus loin, il serait indispensable aujourd'hui de s'interroger sur la corporéité explicite de tant d'ouvrages futuristes – un aspect complètement méconnu par les commentateurs de l'époque, mais repris de nos jours dans une perspective de genre[99].

Ce qui reste

Toute époque a son propre *laudator temporis acti*. Dans ses *Études sur les machines à composer et l'esthétique du livre*, Pierre Cuchet décrivait l'émerveillement provoqué par les mécanismes et les mouvements harmonieux des machines typographiques. Il n'en admettait pas moins que « l'attraction qu'elles exercent n'[en] est que plus dangereuse[100] ».

On était en 1908 : Cuchet s'érigeait en défenseur de la composition traditionnelle face à l'essor de la Monotype et de la Linotype. Il en arriva à considérer que la liberté de la presse, en alimentant l'improvisation et la superficialité, appauvrissait la qualité typographique. La perspective était décourageante : « Mais, à l'heure présente, ceci détruisant cela, la mécanique, la chimie viennent peu à peu à bout de l'art et, depuis 20 ou 25 ans, nous assistons à la lente et graduelle décadence du livre. »

98 Victor Chklovski, « L'art comme procédé » (1917), dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 83. **99** Christine Poggi, « Dreams of Metallized Flesh: Futurism and the Masculine Body », *dans Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism,* Princeton University Press, 2009, p. 150-180. **100** Pierre Cuchet, *Études sur les machines à composer et l'esthétique du livre*, Paris, La Fonderie typographique, 1908, p. 49, 104-107.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 104-105 02/12/2019 17:14

Certes, ce problème ne concernait pas seulement l'édition de masse et la presse triviale, avec ses revues bon marché et leur diffusion trop étendue. Le mal avait atteint également la grande tradition : « La prose libidineuse, ou seulement sotte, infligée aux lecteurs, ne mérite bien souvent que cette présentation ; mais, chose plus grande, les chefs-d'œuvre de nos gloires françaises sont traités de même. »

Ainsi, Cuchet s'en prit un peu à tout : à la crise du dessin et de l'impression à la main, à la mode des déplorables caractères anglais Baskerville par rapport aux glorieux français Didot ; à la froideur de l'impression en similigravure : « Des dessins à la plume sèchement mis en relief par la gravure chimique, donnent des images figées, d'où la pensée créatrice est absente. C'est l'exhibition du musée Grévin comparée à la réalité. »

On ne pouvait que pleurer sur la désintégration du métier – cette répétition adroite et savante de gestes séculaires qui unissait l'auteur au typographe :

> Le geste du typographe assemblant les mots, des phrases jaillies du caveau des penseurs des apôtres de l'Idée en qui est toute la noblesse de l'espèce, ce geste que tous les grands esprits, d'hommes éminents, n'ont pas craint de répéter au printemps de leur vie, qu'ils rappelaient avec orgueil quand la plume leur fit abandonner le composteur, ce geste raisonné, conscient du typographe, on le voudrait supprimer aujourd'hui[101].

Bien des années après, on demanda à Eugenio Montale de commenter la poésie de son temps. Ainsi s'exprima le grand poète : « Les frontières entre le vers et la prose se sont rapprochées : de nos jours, le vers est souvent une illusion optique. Dans une certaine mesure, il l'a toujours été ; une mise en pages erronée peut abîmer un poème ; les "Fleuves" d'Ungaretti ne sont pas compréhensibles sans le suintement vertical des syllabes. Une grande partie de la poésie moderne ne peut être écoutée que par celui qui l'a vue[102]. »

Montale disait cela en 1962, et il connaissait bien, pour les avoir vécus, les événements qui s'étaient déroulés entre-temps. Tout en appartenant à leur génération, il n'avait jamais été futuriste ni caché ses aversions pour les astuces et la facilité de la prose et de la poésie écrites par Marinetti et ses adeptes. Pour autant, il était conscient que les développements récents de la littérature et des arts expérimentaux, que ce soient un poème de Nanni Balestrini ou une performance de Giuseppe Chiari, constituaient l'évolution naturelle de cette époque-là. Poésie ou musique à voir.

Quelques années après ces mots de Montale, la première édition italienne de la *Phénoménologie de la perception* parut. L'éditeur n'aurait pu choisir un moment plus propice. Un peu partout, les pratiques des néo-avant-gardes, telles que la poésie visuelle, l'art cinétique et optique, la sculpture minimaliste

101 *Ibidem*, p. 113. **102** Eugenio Montale, « Sette domande sulla poesia », dans *Il secondo mestiere. Arte musica società*, Milan, Mondadori, 1996, p. 1557.

ou l'installation, confirment les thèses de Merleau-Ponty. Tout le corps est le siège de la perception naturelle et ouvre à un monde plurisensoriel. Le corps est l'instrument général de la compréhension de l'individu et la perception synesthésique est la règle : « Dans cette couche originaire du sentir que l'on retrouve à condition de coïncider vraiment avec l'acte de perception et de quitter l'attitude critique, je vis l'unité du sujet et l'unité intersensorielle de la chose[103]. »

Marinetti n'était pas en mesure de s'exprimer aussi bien. Mais à sa manière, il avait pourtant essayé, y compris avec le livre futuriste.

Si l'invention de l'écriture modifia la relation de l'homme au passé, il est également vrai que la création de nouveaux médias en a préfiguré le futur. L'explosion des nouveaux moyens de communication électronique a été aussi révolutionnaire que l'invention de l'imprimerie à caractères mobiles[104].

Aujourd'hui, la « galaxie Gutenberg » est traversée par la Toile, mais elle n'a pas disparu. Le village global actuel a redéfini le rôle de l'écriture (de plus en plus ouverte et immédiate, dans des formes paratextuelles diverses) et celui de la lecture (toujours moins liée à la linéarité typographique et à la cohérence). C'est précisément dans ce décor qu'on peut pleinement appréhender aujourd'hui certaines des dimensions prophétiques de l'écriture et de l'édition futuristes[105].

La crase verbale et la condensation obsessionnelle en cent quarante caractères « synthétiques » du tweet évoquent les lointains appels marinettiens à adapter l'écriture à la vitesse du télégraphe.

L'acte de lire est de plus un plus un défilement visuel à travers des fenêtres et des champs qui bousculent les divisions traditionnelles du livre (index, paragraphes, chapitres). La logique du lien hypertextuel devient la forme même d'organisation et de réorganisation des savoirs. Nous nous déplaçons, sans trop de difficultés, entre codes visuels et verbaux, dans les failles de la construction du sens. Cette évolution n'est pas due au « texte », mais à la nature de son support. Et, à présent, on se tourne vers la neurologie pour en comprendre les enjeux[106].

Le *New Criticism*, la pratique du *close reading*, le déconstructionnisme et l'histoire sociale ont été des moments importants de la critique au XXe siècle. Mais ils ont amené à considérer les textes comme détachés de l'objet qui les véhicule. Le fait de rapprocher le texte de la matérialité de son support et de pouvoir penser l'expérience de l'écriture et de la lecture dans le cadre d'une anthropologie globale est une part non négligeable de l'héritage des avant-gardes historiques et des livres réalisés en leur nom.

103 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1945, p. 286. **104** Robert Darnton, *Apologie du livre. Demain, aujourd'hui, hier*, traduit de l'anglais, Paris, Gallimard, 2012, p. 20. **105** Nina Parish, « From Radio to Internet: Italian Futurism, New Technologies and the Persistence of the Book », dans *Futurism and the Technological Imagination*, *op. cit.*, p. 378-396. **106** Stanislas Dehaene, *Les Neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, 2007.

BNF_FUTURISTE_MP_02.indd 106-107 02/12/2019 17:14

Index

A

Althusser, Louis, 96
Andreoni, Cesare, 100
Apollinaire, Guillaume, 10, 30, 39, 41, 46
Arp, Jean, 60, 61
Azari, Fedele, 78, 79

B

Baj, Enrico, 102
Balbo, Italo, 91
Balestrini, Nanni, 106
Balla, Giacomo, 17, 58, 74
Beardsley, Aubrey, 9
Benedetta (Cappa Marinetti, Benedetta, dite), 104
Benjamin, Walter, 69, 92
Benuzzi, Valerio, 30
Berberian, Cathy, 102
Beuys, Joseph, 58
Birot, Pierre-Albert, 19, 59
Boccioni, Umberto, 11, 20, 38, 39, 41, 45, 46, 49, 55, 63, 68, 73, 74, 76, 82
Bona, Enrico, 100
Bonnard, Pierre, 10
Bragaglia, Anton Giulio, 30, 32, 33, 74, 91
Breton, André, 63
Bruno, Antonio, 56
Burne-Jones, Edward, 9
Burri, Alberto, 102
Buzzi, Paolo, 48, 49

C

Cambellotti, Duilio, 17
Cangiullo, Francesco, 30, 55, 56, 98
Carducci, Giosuè, 11, 17
Carli, Mario, 61, 67
Carmi, Eugenio, 102
Carrà, Carlo, 38, 39, 45, 46, 47, 49, 61
Carrà, Carlo Dalmazzo, 11
Cavacchioli, Enrico, 32
Cavanna, Cesare, 35, 38
Cendrars, Blaise, 10
Cervelli, Fernando, 96
Chaucer, Geoffrey, 9
Chiari, Giuseppe, 106
Chini, Galileo, 17
Chklovski, Victor, 105
Cocteau, Jean, 61
Contini, Gianfranco, 28, 30
Copeau, Jacques, 18, 19
Coquiot, Gustave, 45
Corot, Camille, 61
Corra, Bruno (Bruno Ginanni Corradini, dit), 59, 60, 61
Corradini. Voir Corra, Bruno; Voir Corra, Bruno
Croce, Benedetto, 17, 63, 97
Cuchet, Pierre, 105, 106

D

D'Alba, Auro (Bottone, Umberto, dit), 47, 48
D'Albisola, Tullio (Mazzotti, Tullio, dit), 15, 86, 87, 89, 96, 98
D'Annunzio, Gabriele, 11, 17, 19, 67, 102
De Chirico, Giorgio, 61
Delaunay, Sonia, 10
Depero, Fortunato, 28, 52, 58, 74, 78, 79, 82, 83, 85, 92, 98
Derain, André, 10, 61
Dermée, Paul, 60
Diulgheroff, Nicolay, 87, 96
Doucet, Jacques, 19

F

Farfa (Tommasini, Vittorio Osvaldo, dit), 92
Fillìa (Colombo, Luigi, dit), 94
Folgore, Luciano, 30, 33, 35
Fontana, Lucio, 102
Frassinelli, Carlo, 73
Funi, Achille, 66

G

Garatti, Celso Maria, 98
Geffroy, Gustave, 9
Genette, Gérard, 7
Gert, Valeska, 91
Gioberti, Vincenzo, 14
Giolitti, Giovanni, 20
Govoni, Corrado, 30, 47, 48, 49
Gramsci, Antonio, 71
Grandi, Terenzio, 73
Grey, Roch (Œttingen, Hélène de, dite), 19
Guilbert, Yvette, 9

H

Huidobro, Vicente, 19
Hultén, Pontus, 89

I

Illich, Ivan, 89

J

Jacob, Max, 10
Jakobson, Roman, 102, 103
Janco, Marcel, 60
Jarry, Alfred, 9, 16, 18
Joyce, James, 37

K

Kahnweiler, Daniel-Henry, 10
Kandinsky, Vassily, 78
Kaprow, Allan, 58
Kieselhausen, Lucy, 91
Kirchner, Ernst Ludwig, 25
Kraus, Karl, 32

L

Laforgue, Jules, 18
Léger, Fernand, 10
Levi, Giulio Augusto, 56
Lissitzky, El, 38
Longhi, Roberto, 61
Lucini, Gian Pietro, 20

M

Magnelli, Alberto, 38
Mallarmé, Stéphane, 10
Marconi, Guglielmo, 92
Marey, Étienne-Jules, 30
Marinetti, Filippo Tommaso, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 45, 46, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 83, 84, 85, 87, 89, 91, 92, 94, 96, 98, 100, 103, 104, 105, 106, 107
Martini, Alberto, 17

Masnata, Pino, 91, 92
Mazzini, Giuseppe, 70
McCutcheon, Wallace, 25
Meriano, Francesco, 48, 49
Moholy-Nagy, László, 78
Montale, Eugenio, 106
Morris, William, 9
Moser, Kolo, 20
Munari, Bruno, 88, 94, 102
Mussolini, Benito, 17, 67, 68, 70, 79, 91, 97, 98
Muybridge, Eadweard, 30

N

Nosenzo, Vincenzo, 86

O

Orlando, Vittorio Emanuele, 71

P

Paladini, Vinicio, 77, 78
Palazzeschi, Aldo, 21, 23, 56
Pannaggi, Ivo, 77, 78, 85
Papini, Giovanni, 14, 56, 61, 96
Piacentini, Marcello, 95
Picasso, Pablo, 10, 39, 52, 61
Pitigrilli (Segre, Dino, dit), 75
Podrecca, Vittorio, 74
Porter, Edwin S., 25
Prampolini, Enrico, 61, 94
Pratella, Francesco Balilla, 23
Prezzolini, Giuseppe, 17

Q

Quasimodo, Salvatore, 102
Queneau, Raymond, 102

R

Rasi, Luigi, 57
Renner, Paul, 88
Robert, Enif (Angiolini-Robert, Enif, dite), 66, 102, 107
Rozanova, Olga, 60
Ruskaïa, Jia, 91
Russolo, Luigi, 38

S

Sacchetti, Enrico, 17
Sansot, Edward, 11
Sant'Elia, Antonio, 33, 68
Sanzin, Bruno, 94
Schwitters, Kurt, 60, 79
Settimelli, Emilio, 56, 59, 67, 96
Severini, Gino, 11
Simmel, Georg, 24, 25
Sironi, Mario, 95
Soffici, Ardengo, 17, 18, 30, 32, 39, 41, 49, 52, 56, 61, 63
Soupault, Philippe, 63
Steiner, Giuseppe, 104
Strada, Nino, 88
Suarès, André, 19
Sullivan, Louis H., 59

T

Tailhade, Laurent, 18
Tavolato, Italo, 32, 33
Tschichold, Jan, 79
Tzara, Tristan, 60, 61

U

Ungaretti, Giuseppe, 106

V

Valeri, Ugo, 17
Venna, Lucio, 66
Ventura, Renzo, 66
Verlaine, Paul, 10
Vielé-Griffin, Francis, 18
Villa, Emilio, 102
Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de, 13
Vollard, Ambroise, 10

W

Warhol, Andy, 85, 88
Weininger, Otto, 32
Wilde, Oscar, 9

Crédits photographiques

Sauf mention contraire, les illustrations de ce volume sont issues des collections de la Bibliothèque nationale de France et les clichés en ont été réalisés par son département de la Reproduction.
L'iconographie provenant des collections de la BNF est disponible à la consultation sur ses banques d'images (https://images.bnf.fr et https://gallica.bnf.fr) et à la vente auprès du département de la Reproduction (reproduction@bnf.fr).

Ill. ..... : Source
Ill. ..... : Source

SOURCES ICONO À COMPLÉTER

Direction éditoriale
Benjamin Arranger

Cheffe du service des éditions
Marie-Caroline Dufayet

Suivi éditorial
Catherine Coupard
François Férole

Correctrice
Marion Bello

Suivi iconographique
Franck Bougamont
Gwennina Lussot

Mise en pages
Hokus Pokus Créations

Maquette originale
Ursula Held

Cheffe de fabrication
Sandra Lalanne

Traduction
Ida Giordano

Note de l'éditeur :
Les citations des textes et manifeste futuristes, quand ils n'ont pas été directement écrits en français par Marinetti, sont publiés dans la traduction du *Futurisme. Textes et Manifestes 1909-1944* (Giovanni Lista dir., Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015). Les extraits correspondants aux appels de note nº 10, 13, 22, 87, 88 et la citation de F. Cervelli p. XX ont été traduits pour la présente édition.

FOLIO À COMPLÉTER

Typographie : Plantin et Corporate S
Photogravure : IGS-CP, L'Isle-d'Espagnac
Achevé d'imprimer en janvier 2020
sur les presses de Geers Offset à Gand
sur papier Olin Regular Natural White 120 g
issu de forêts gérées durablement

Dépôt légal : février 2020
Imprimé en Belgique