

**LE FUTURISME
ENTRE L'ITALIE
ET LA FRANCE**

BARBARA MEAZZI



LABORATOIRE LANGAGES, LITTÉRATURES, SOCIÉTÉS
COLLECTION ÉCRITURE ET REPRÉSENTATION

n° 13

© Université de Savoie
UFR Lettres, Langues, Sciences Humaines
Laboratoire Langages, Littératures, Sociétés
BP 1104
F – 73011 CHAMBERY CEDEX
Tél. 04 79 75 85 14
Fax 04 79 75 91 23
<http://www.lls.univ-savoie.fr>

Réalisation : Catherine Brun
Illustration de couverture : Neri Nannetti, futurista, *Caricature sintetica*,
in *L'Italia futurista*, a. I, n. 12, 15 décembre 1916, détail (reproduction en
fac-sim., Florence, Spes-Salimbeni, 1992).

ISBN : 978-2-915797-62-6

ISSN : 1774-3842

Dépôt légal : juin 2010

DIRECTEUR DU LABORATOIRE

Christian Guilleré

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Jean-Pol Madou,
Jean-Paul Gavard-Perret,
Franca Bruera

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours
de l'Assemblée des Pays de Savoie

MARIA GINANNI

MARINETTI

BRUNO CORRA



Neri Nannetti, futurista, *Caricature sintetiche*,
in *L'Italia futurista*, a. I, n. 12, 15 décembre 1916, détail.

SOMMAIRE

Remerciements.....	7
Liste des abréviations.....	9
Introduction.....	11
Le futurisme italien : les manifestes et la production.....	15
Filippo Tommaso Marinetti.....	16
La fondation du futurisme	21
La caféine d'Europe	23
Le futurisme au-delà des frontières nationales	30
Marinetti et <i>Zang Tumb Tumb</i>	34
Milan-Florence	48
Les futuristes et la Grande Guerre : de la guerre héroïque à la guerre poétique.....	59
Marinetti et la guerre	60
Avant la guerre : la parole comme arme	63
Le héros à la guerre	64
La guerre seule hygiène du monde.....	71
La victoire.....	75
Polémiques entre la France et l'Italie	79
Le futurisme et <i>Lacerba</i>	79
Le cubisme et <i>Lacerba</i>	93
La polémique avec l'orphisme.....	95
Le futurisme italien et le refus de l'intertextualité	105
Labor-intus	107
Le plagiat et l'autoréférentialité	109
L'intertextualité et l'écriture romanesque futuriste	113
Vers l'ex-citation finale	114
Apollinaire et le futurisme.....	116
En marge des avant-gardes : le futurisme et la France	133
Le futurisme en son temps	133
De la manière d'accueillir le futurisme en France : Paul Dermée et le besoin d'être d'avant-garde	141
Dermée et la tentation futuriste	151

Sous le signe d'Apollinaire: <i>L'Esprit nouveau</i>	158
Les <i>Documents Internationaux de l'Esprit nouveau</i> : Dermée, Seuphor, Prampolini	168
Un détour par l'Allemagne: les souterrains du futurisme et de l'ex- pressionnisme.....	172
Vers une conclusion: existe-t-il un futurisme français?.....	189
Bibliographie sélective	197
Index des noms	209
Table des illustrations.....	217

REMERCIEMENTS

Je dois un remerciement ému à Jean Burgos qui, en 1990, sema le doute en moi : « Existe-t-il un futurisme français ? » Je ne pense pas l'avoir convaincu et je ne pense pas avoir trouvé une réponse, mais je continue à chercher.

Je remercie Franca Bruera pour tout ce qu'elle a fait pendant que j'étais occupée à rédiger ce volume, et qui partage la même passion pour les avant-gardes.

Je remercie tout particulièrement Jean-Paul Gavard-Perret, non seulement pour les corrections, l'aide et les encouragements (sans lui, cet ouvrage n'aurait pas une conclusion aboutie), mais également pour ce qu'il est et pour ce qu'il écrit.

Merci également à Matteo D'Ambrosio, pour ses précieuses suggestions.

Merci aux merveilleuses étudiantes, qui ont accepté de me seconder dans ce projet et qui ont lu et relu de fond en comble cet ouvrage, à la recherche de la *coquille égarée* : Ingrid Eugène, Federica Maltese, Amélie Maire, Caroline Rolland, Priscilla Durán-Mulas, Anne-Flore Gobbo, Houda Kebaïer, Valentina Orlando. Je n'ai à leur offrir que ma reconnaissance et mon admiration, et un dîner futuriste.

Et puis, merci de tout cœur à Anne, Paolo, Margot et Sarah Tortonese, Arlette Albert-Birot, Catherine Brun, Cathy Margaillan, Serge Milan, Christian Guilleré et les collègues du LLS, Claude Debon, François Livi, Isabelle Krzywkowski, Jean-Pol Madou, Mario Richter, Pierre Janssen, Sergio Zoppi, Victor Martin-Schmets, Claude Debon, André Guyaux, Elena Galtsova, Emmanuel Mattiato, Danièle Beltran-Vidal, Régis Gayraud, Cécile Millot, mes étudiantes et mes étudiants extraordinaires à qui j'apprends peu et qui m'apprennent beaucoup.

Merci à celles et à ceux que je ne cite pas, mais le cœur y est (alors que la mémoire fait défaut).

Merci aussi à Archivi del Novecento de Rovereto, Centro APICE de Milan, Fondazione Primo Conti de Fiesole, Archives et Musées de la Littérature de Bruxelles, bibliothèque Jacques Doucet à Paris, Fondation Huidrobro à Santiago du Chili.

Une pensée émue pour Michel Décaudin et Marie Louise Lentengre.

Questo libro è dedicato ai miei genitori.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- AL*: *I manifesti futuristi – Arte e Lessico*, S. STEFANELLI (éd.), Livourne, Sillabe, 2001.
- ApMar*: G. APOLLINAIRE, *Lettere a F. T. Marinetti*, P.A. JANNINI (éd.), Milan, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1978.
- Archivi I*: *Archivi del Futurismo*, M. DRUDI GAMBILLO et T. FIORI (éd.), Rome, De Luca, 1958, t. I.
- BIF*: A. SOFFICI, *BIF § ZF + 18*, Florence, Vallecchi, 1915.
- Carteggio II*: G. PAPINI – A. SOFFICI, *Carteggio II*, M. RICHTER (éd.), Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999.
- Carteggio MP*: F.T. MARINETTI – A. PALAZZESCHI, *Carteggio*, P. PRESTIGIACOMO (éd.), Milan, Mondadori, 1978.
- Carteggio PP*: A. PALAZZESCHI – G. PREZZOLINI, *Carteggio*, M. FERRARIO (éd.), Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987.
- Dada*: M. SANOUILLET, *Dada à Paris*, Paris, Flammarion, (1965), 1993.
- FMP*: G. LISTA, *Futurisme. Manifestes, Proclamations, Documents*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- GA1*: *Apollinaire e l'Avanguardia*, Quaderni del Novecento francese I, P.A. JANNINI et S. ZOPPI (éd.), Rome-Paris, Bulzoni-Nizet, 1984.
- GA2*: *Guillaume Apollinaire*, L. BONATO (éd.), Quaderni del Novecento Francese n° 13, Rome, Bulzoni, 1992.
- GA3*: *Guillaume Apollinaire*, F. BRUERA (éd.), Quaderni del Novecento Francese n° 14, Rome, Bulzoni, 1991.
- GA4*: *Guillaume Apollinaire*, S. ZOPPI et M. DÉCAUDIN (éd.), Quaderni del Novecento Francese 17, Rome-Paris, Bulzoni-Nizet, 1997.
- GB*: A. SOFFICI, *Giornale di Bordo*, Florence, Libreria della Voce, 1915.
- L*: *Lacerba*, 1913-1915.
- ME*: C. SALARIS, *Marinetti editore*, Bologne, Il Mulino, 1990.
- MF*: «Marinetti e il futurismo», in *TIF*.
- MLF*: F.T. MARINETTI, *Les mots en liberté futuristes*, Milan, Edizioni futuriste di «Poesia», 1919.
- OPrC II*: G. APOLLINAIRE, *Œuvres en proses complètes*, P. CAIZERGUES et M. DÉCAUDIN (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, t. II.
- OPrC III*: G. APOLLINAIRE, *Œuvres en proses complètes*, P. CAIZERGUES et M. DÉCAUDIN (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, t. III.
- SIE*: F.T. MARINETTI, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, Milan, Mondadori, 1969.
- TCC*: F.T. MARINETTI, *Taccuini 1915-1921*, Bologne, Il Mulino, 1987.
- TIF*: F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, L. DE MARIA ed., Milan, Mondadori, (1968), 1983, 1990, 2005.
- ZTT*: F.T. MARINETTI, *Zang Tumb Tumb* (1914), in *TIF*.

INTRODUCTION

Le futurisme est un mouvement d'avant-garde d'une complexité et d'une hétérogénéité absolument uniques, du point de vue de l'extension artistique, géographique et chronologique: son acte de naissance officiel coïncide avec la publication du manifeste de fondation paru dans *Le Figaro* le 20 février 1909, mais ses dimensions s'étendent bien au-delà de la mort de Marinetti (2 décembre 1944). Dans les années soixante-dix du siècle dernier, Enrico Benedetto revendiquait encore la filiation *marinettienne* et, avec lui, un petit nombre de peintres et de poètes affirmaient leur appartenance au futurisme: faut-il nier la légitimité de ce lien ou au contraire le reconnaître en tant que tel? Que dire des *néofuturistes*, exposant leurs œuvres à San Marin le 7 juillet 1994¹, ou bien du «Manifesto del Mitomodernismo»² qui, loin de revendiquer une parenté avec le futurisme, en utilisait néanmoins les méthodes? Lors des célébrations du Centenaire, nombreux ont d'ailleurs été les colloques consacrés à l'héritage futuriste de nos jours.

Dès sa fondation, le mouvement futuriste se situe tout d'abord à la croisée de France et Italie: le premier manifeste paraît dans *Le Figaro*, mais il semble concerner plutôt l'Italie. Filippo Tommaso Marinetti, Italien francophone, préconise une révolution artistique ainsi que la destruction des musées et des bibliothèques, afin de «délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires»³, toutefois c'est en s'appuyant, entre autres, sur le symbolisme français qu'il élabore les prémisses théoriques de son mouvement.

Personne en Italie ne remarque ce manifeste, paru dans la *Gazzetta dell'Emilia* au début du mois de février 1909, alors que l'opinion publique parisienne est ébranlée par les propos démesurés de ce jeune émule de D'Annunzio, qui rêve de donner à son mouvement des dimensions internationales. Et le premier manifeste sera effectivement suivi d'un nombre très important de textes théoriques, rédigés en français et en italien, puis dans les principales langues européennes: dès lors, les manifestes vont

1 Cf. *Panorama*, 9 juillet 1994, p. 118.

2 Le «Manifesto del Mitomodernismo» fut publié dans *Il Giornale*, le 5 août 1994, et dans *Il Corriere della Sera* le 6 août 1994; ses auteurs, Giuseppe Conte et Stefano Zecchi, affirmaient que l'esthétique est le fondement de toute morale, et que la poésie doit être prioritaire sur la politique.

3 F. T. MARINETTI, «Fondation et Manifeste du futurisme» (1909), *FMP*, p. 87.

se multiplier et le groupe des adhérents au futurisme s'étoffer, en Italie, en Europe et dans le monde.

Ce développement foisonnant favorise les échanges, les influences et les polémiques, notamment en France. La France est d'ailleurs le seul pays où, curieusement, l'on n'ait jamais reconnu l'existence d'une forme de futurisme, ne serait-ce que par autogenèse, comme cela se passera par exemple pour l'expressionnisme en Italie: du coup, alors que l'on recense des futurismes de toutes les nationalités, l'existence d'un futurisme français a toujours été farouchement niée, à l'époque aussi bien que de nos jours:

[...] les initiateurs du Futurisme [...] sont tous des Italiens, il n'y a aucun élément étranger qui vienne se mêler à eux [...].⁴

Certes, il s'agit, dans le cas de René Jullian, d'un ouvrage de divulgation assez médiocre et fort imprécis qu'il ne faut sûrement pas prendre au sérieux:

Un autre caractère très italien, c'est l'outrance même des manifestations futuristes, qui reflètent évidemment la violence de l'âme italienne.⁵

Pourtant la critique française est unanime: même lorsqu'on a considéré le Futurisme avec plus de rigueur, l'existence d'un futurisme français, ou éventuellement d'une forme française du futurisme, a toujours été niée:

Il n'y a pas eu de Futurisme français; les excès mêmes des fondateurs du mouvement freinèrent son expansion dans les cercles parisiens d'avant-garde, où le Cubisme, plus constructif, exerce une influence prépondérante, mais les solutions radicales qu'il apportait aux incertitudes contemporaines étaient aussi une tentation et un appel à l'audace.⁶

Dans cet ouvrage, tiré en partie de ma thèse de doctorat intitulée *Les créations futuristes en Italie et en France: étude comparée de l'imaginaire futuriste*, soutenue à l'Université de Savoie en février 1997 sous la direction de Jean Burgos, je me propose de parcourir l'histoire du futurisme en Italie et en France, afin d'essayer d'analyser les raisons du rejet français à l'encontre du mouvement créé en 1909 par Marinetti. Pour ce faire, une partie importante de ce travail sera fondée sur la présentation et l'analyse des correspondances (certaines encore inédites) et sur l'étude de quelques ouvrages de création. À partir de ces différentes perspectives, je souhaite-

4 R. JULLIAN, *Le Futurisme et la peinture italienne*, Paris, Sedès, 1966, p. 8.

5 *Ibid.*, p. 8-9.

6 M. DÉCAUDIN, *La crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Privat, 1960, p. 474.

rais montrer que, si le futurisme n'invente rien – ou presque –, du moins au début, c'est tout de même grâce aux futuristes que les langages subissent des bouleversements fondamentaux, que ce soit en poésie, en peinture, en musique ou ailleurs. Bien entendu, certaines innovations étaient dans l'air à l'époque, notamment en France ; néanmoins, la créativité, l'enthousiasme quelque peu tapageur, le courage et la perspicacité de Marinetti et des siens ont sans aucun doute contribué de manière décisive à l'essor de toute l'avant-garde européenne.

LE FUTURISME ITALIEN : LES MANIFESTES ET LA PRODUCTION

De nombreux ouvrages et travaux ont été consacrés à l'histoire du futurisme en Italie, par conséquent je n'ai pas la prétention de présenter des éléments inédits et d'être exhaustive. En parcourant à nouveau l'histoire du futurisme de manière parfois plus descriptive qu'analytique, j'ai insisté cependant sur les ouvertures internationales du mouvement lancé par F.T. Marinetti le 20 février 1909 à Paris, afin de montrer – c'est mon ambition – que le futurisme participe bien et contribue de manière fondamentale à la constitution d'une avant-garde européenne aux dimensions variables et aux contours fluctuants. Pour ce faire, je m'appuierai sur un nombre important de documents parus en Italie, en particulier, et sur des correspondances. Car le futurisme n'a pas été, comme encore trop souvent on l'affirme aujourd'hui, qu'un groupuscule sans suite : « le futurisme a été italien [...] peu répandu [...] et n'a pas duré »⁷ ; le futurisme a été un groupe large et hétérogène aux dimensions plutôt vastes et, sans lui (et sans l'expressionnisme) dada, le surréalisme et tous les *-ismes* qui ont suivi, n'auraient jamais été tels.

Ce qui m'importe, c'est de mettre en évidence les ouvertures, les échanges, les croisements qui ont effectivement eu lieu entre 1909 et 1919, à une période où, comme j'aurais l'occasion de le redire, le parti fasciste n'existe pas encore. Je n'entends pas pour autant nier les accointances que le futurisme aura avec le fascisme, à partir de 1919 : ce n'est pas parce que la plupart des futuristes seront fascistes, que l'on peut se permettre d'ostraciser un mouvement artistique dont l'apport fut important – voire fondamental – dans l'histoire des avant-gardes européennes.

J'insisterai alors tout particulièrement sur le fait que Marinetti et ses compagnons futuristes partagent les mêmes racines culturelles et littéraires que leurs amis – ou antagonistes – en France, et que cela aura des conséquences importantes dans l'évolution des œuvres produites des deux côtés de la frontière.

7 H. MESCHONNIC, *Modernité modernité*, Paris, Gallimard, (1988), 1993, p. 62.

FILIPPO TOMMASO MARINETTI

Le créateur du futurisme naît à Alexandrie en Égypte en décembre 1876⁸. Il fait d'abord ses études dans un collège aristocratique géré par des religieux et, à l'âge de dix-sept ans, il part à Paris où il obtient le baccalauréat ès lettres. Il commence ensuite ses études universitaires à la faculté de droit de Pavie où étudiait déjà son frère Leone. Après le décès de ce dernier, survenu en 1897, il s'inscrit à l'université de Gênes, Pavie étant trop lié au souvenir de Leone. La famille Marinetti est profondément accablée : le retour à Milan du fils cadet ne consolera pas Amalia Marinetti, qui mourra en 1902⁹.

Lors du séjour parisien, pendant les années 90, Marinetti parfait son éducation littéraire ; il aime Rimbaud, Mallarmé, Anatole France, mais c'est surtout Zola qui l'obsède :

Amavo e leggevo il *Contratto Sociale* di Gian Giacomo Rousseau preferivo l'*Emilio* e finivo per leggere *Germinal* di Zola quando non mi abbandonavo alle sognanti passeggiate fumose suggeritemi dal romanzo ferroviario la *Bestia Umana*.

Le locomotive e i treni mi erano diventati consanguinei stilisticamente conducendo la mia fantasia nei problemi sociali e nell'aldilà mistico che il positivismo scientifico tentava corrodere.¹⁰

Cette période est fondamentale pour le jeune aspirant poète : en 1898, avec « Les vieux marins », il gagne le concours de poésie organisé dans le cadre des « Samedis Littéraires » animés par Gustave Kahn et Catulle Mendès. Il se découvre un don pour la poésie, se passionne pour Laforgue, Verhaeren,

8 Sur la formation de Marinetti, cf. S. BRIOSI, *Marinetti*, Florence, Il Castoro, (1969), 1972. In P. BERGMAN, « *Modernolatria* » et « *Simultaneità* », Uppsala, Svenska Bokförlaget, 1962, il y a une partie consacrée à la vie de Marinetti avant la naissance du futurisme. Pour la formation française de Marinetti, je renvoie à l'excellent ouvrage de T. CESCUTTI, *Les origines mythiques du futurisme – Marinetti poète symboliste*, Paris, PUPS, 2008. Pour les biographies : G. AGNESE, *Marinetti, una vita esplosiva*, Milan, Camunia, 1990 ; G. LISTA, *F. T. Marinetti*, Paris, Séguier, 1995 ; C. SALARIS, *Marinetti – Arte e Vita futurista*, Rome, Editori Riuniti, 1997 ; G. E. VIOLA, *Filippo Tomaso Marinetti*, Palerme, L'Epos, 2004 ; cf. également C. SALARIS, *Storia del Futurismo*, Rome, Editori Riuniti, 1985, 1992.

9 Cf. G. B. GUERRI, *Filippo Tommaso Marinetti*, Milan, Mondadori, 2009, p. 30 et p. 40.

10 « J'aimais et je lisais le *Contrat Social* de Jean Jacques Rousseau, je préférais l'*Émile*, et je finissais par lire *Germinal* de Zola, ou bien je m'abandonnais aux rêveuses promenades fumeuses que le roman ferroviaire *La Bête Humaine* me suggérait. Les locomotives et les trains m'étaient devenus stylistiquement consanguins. Ils conduisaient mon imagination vers les problèmes sociaux et l'au-delà mystique que le positivisme scientifique essayait de corroder », *SIE*, p. 218. Sauf indications particulières, j'ai traduit toutes les citations de l'italien au français.

Charles Guérin, Francis James, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé¹¹, et décide de se lancer dans le monde des lettres, après avoir exaucé les vœux de son père qui souhaitait qu'il soit au moins avocat.

Il commence à voyager, en Italie, poussé par le besoin de partager ses émotions et ses créations et, au cours de ses déplacements, il entre en contact entre autres avec Sem Benelli, Marco Praga, Arrigo Boito. En 1902, il publie *La conquête des étoiles* où, dans un débordement lyrique et baroque d'images, la mer triomphe sur les étoiles, après un combat des plus violents. En 1903 il publie *Gabriele D'Annunzio intime* (traduit en italien en 1905 par Lorenzo Perotti, sous le titre *D'Annunzio intimo*) et, en 1904, *La momie sanglante* et *Destruction* : de ces deux « poèmes liriques » [sic] émergent les mésaventures de quelques hommes en quête d'Idéal, de Poètes et de Héros.

L'année 1905 est encore plus dense en événements et en publications : avec Sem Benelli et Vitaliano Ponti, Marinetti crée la revue internationale *Poesia*, qu'il dirigera seul à partir du huitième numéro¹².

La revue lance, dès le premier numéro, une enquête à propos des



Extrait de la revue *Mercure de France*, 15 octobre 1905.

funérailles organisées à l'occasion de la mort de Carducci :

I. Qual è il vostro giudizio sul modo in cui il ministro Orlando ha creduto onorare Giosuè Carducci?

II. In quale modo migliore vi pare che il popolo italiano possa dimostrare

11 U. Piscopo, «Marinetti prefuturista», *op. cit.*, p. 142, rappelle que Marinetti fit une traduction de poèmes de Mallarmé en 1916 (*Versi e prose di Mallarmé*). Il est intéressant de souligner que cette traduction est postérieure au reniement du poète français : dans «Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica» de 1914, Marinetti écrira : «Ainsi par les mots en liberté nous substituons au ciel antérieur où fleurit la beauté de Mallarmé la Splendeur géométrique et mécanique et la Sensibilité numérique», *MLF*, p. 71.

12 *Poesia, 1905-1909*, F. Livi (éd.), Naples, Edizioni scientifiche italiane, 1992.

al suo grande poeta nazionale la fervida ammirazione e il rispetto che ha per lui?¹³

En même temps que cette première enquête, dont les résultats ne furent pas du tout concluants, un concours de poésie italienne est lancé : les organisateurs décident d'attribuer au vainqueur un prix de cinq cent lires et une plaque en argent. C'est à Paolo Buzzi – qui devient rapidement un ami proche de Marinetti – qu'est attribué le premier prix ; la nouvelle est diffusée dans plusieurs revues et journaux et même au *Mercure de France* :

M. F. T. Marinetti, l'un des trois directeurs de *Poesia*, désire que l'on sache, en France, que le lauréat du concours poétique organisé par cette revue, M. Paolo Buzzi, est « un jeune homme d'un talent vraiment extraordinaire et d'une originalité étonnante », – « un jeune, grand poète ». Nous reproduisons bien volontiers l'opinion de Marinetti. Son intelligence entremise a déjà beaucoup fait pour répandre la poésie française en Italie. Il est juste que nul n'ignore, de ce côté des Alpes, que le prix de 500 lire de *Poesia* vient d'échoir à un grand poète. M. Paolo Buzzi va publier prochainement un « roman poétique ».¹⁴

En 1905, des concours de toute sorte sont mis en place, avec des résultats parfois décevants ; l'expérience est renouvelée en 1907, avec le lancement d'un concours pour le meilleur roman italien inédit : aucun manuscrit n'est retenu et, par conséquent, le concours est annulé. Les enquêtes obtiennent en revanche plus de crédits : dans le troisième numéro de la revue, une grande enquête internationale est lancée, réservée exclusivement aux étrangers, sur la beauté de la femme italienne :

Veuillez nous dire en vers ou en prose ce que vous pensez de la beauté inspiratrice de la femme italienne en ajoutant vos impressions inédites et vos souvenirs personnels.¹⁵

13 « I. Comment jugez-vous la manière dont le ministre Orlando a cru honorer Giosuè Carducci ? II. Quelle est la meilleure façon, pour le peuple italien, de montrer, à son grand poète national, la brûlante admiration et le respect qu'il a à son égard ? », *Poesia*, février 1905, ME, p. 56. Plus ou moins au même moment Apollinaire, dans *Le Festin d'Ésope*, lance une « Enquête sur l'orchestre », en posant la question suivante : « Quelle a été l'influence de l'orchestre sur la littérature ? », cf. M. ADÉMA, *Guillaume Apollinaire le mal-aimé*, Paris, Plon, 1952, p. 67.

14 C. H. HIRSCH, « Revue de la Quinzaine », *Mercure de France*, 15 janvier 1906, p. 285 ; c'est Hirsch qui souligne. Le « roman poétique » avait été rédigé probablement entre 1896 et 1901 ; il s'intitulera *L'esilio* et paraîtra en trois volumes dans la deuxième moitié de l'année 1906 aux éditions de « Poesia »

15 *Poesia*, avril 1905, ME, p. 69.

La question peut paraître futile ou superficielle, néanmoins les réponses sont nombreuses, préparant ainsi le terrain pour la grande enquête sur le vers libre :

- 1) Quali sono le vostre idee intorno alle più recenti riforme ritmiche e metriche introdotte nella nostra letteratura poetica?
 - 2) Qualisonolevostreideeprocontroilcosidetto«versolibero»inItalia,derivato dal «vers libre» française que Gustave Kahn ha creato in Francia?
- E perché la discussione sia più vasta e più concludente, *Poesia* rivolge ai maggiori poeti e critici di Francia e d'Europa la seguente domanda :
Que pensez-vous du «vers libre»?¹⁶

Les réponses, venant surtout d'artistes italiens et français¹⁷, animent le débat poétique, et l'enquête se poursuit ainsi pendant plusieurs mois, voire des années, puisqu'en 1908 paraissent encore des articles autour de ce sujet.

En 1905, et toujours parallèlement à l'activité de la revue, Marinetti publie *Le Roi Bombance*, une tragédie satirique en quatre actes où l'on suit les mésaventures du roi des Bordes, temporairement renversé par une révolution. Dans le dernier acte, le roi retrouvera sa place sur le trône, alors qu'autour de lui se produit un vomissement général.

Marinetti illustre ainsi à Giovanni Pascoli le sens de son ouvrage, une métaphore gastronomique aux contours rabelaisiens :

Mon cher Maître et ami – je vous envoie aujourd'hui ma tragédie satirique *Le Roi Bombance* qui vient de paraître au *Mercur de France*.

C'est avec angoisse que je vous prie de lire attentivement cette œuvre. *Le Roi Bombance* est le résultat de deux années de méditations et d'observations sur le mouvement socialiste européen. L'œuvre a été conçue un jour d'été torride dans la vaste salle de L'Orfeo toute empestée de sottise populaire

16 « 1) Quelles sont vos idées sur les plus récentes réformes rythmiques et métriques introduites dans notre littérature poétique? 2) Quelles sont vos idées, pour ou contre, le soi-disant “vers libre” en Italie, dérivé du “vers libre” français que Gustave Kahn a créé en France? Afin que le débat soit plus large et plus concluant, *Poesia* adresse aux poètes et aux critiques les plus importants en France et en Europe la question suivante : Que pensez-vous du “vers libre”? », *Poesia*, octobre 1905, *ME*, p. 70.

17 Claudia Salaris trace un inventaire complet des interventions et des contributions des intellectuels français à *Poesia* : Moréas, Mistral, Saint-Pol-Roux, Catulle Mendès, Camille Mauclair, Fernand Gregh, les poètes de l'Abbaye, les fantaisistes, les femmes-poètes (Anna de Noailles, Rachilde, Madame Aurel, Valentine de Saint-Point, Hélène Picard). Elle rappelle que l'on annonça des vers de Louise Lalanne (pseudonyme choisi par Guillaume Apollinaire pour signer ses articles destinés au journal *Les Marges*), sans oublier les contributions de Paul Claudel et de Jean Cocteau ; *ME*, p. 43 et suivantes. L'auteur rappelle que les collaborations à la revue étaient généreusement rétribuées.

et alcoolisée par la plus rouge des éloquences, durant un de ces duels oratoires que Turati (qui ressemble à mon réformiste Béchamel « cuisinier du Bonheur universel ») et Labriola (qui ressemble avec plus de talent à mon révolutionnaire Estomacreux) donnaient en spectacle à trois mille ouvriers milanais. L'œuvre a été terminée pendant la grève générale milanaise.

Avec un intarissable pessimisme sur l'irréductible imbécillité populaire et sur la férocité de la nature humaine, j'y démontre burlesquement la victoire tragique et fatale de l'individualisme idéaliste sur la masse brutale.

Bref, je conclus avec la faillite du socialisme, la gloire de l'anarchie et la complète ridiculisation des bonimenteurs, réformistes et autres « marmitons du Bonheur universel ».

La tragédie n'a qu'un seul personnage fantastique – Saint Pourriture – fantôme terrifiant, formé par les fumées pestilentiellles qui montent des « Étangs du Passé ». Ce fantôme surgit parmi la buée d'une orgie colossale quand les affamés, enfin à table (troisième acte) rêvent, dans leur ivresse, de dévorer les cadavres du Roi et de tous les courtisans.

Au fond *Le Roi Bombance* n'est autre que la tragédie de la Faim (sous toutes les formes) et la satire cruelle de tous les intermédiaires, tribuns et autres entremetteurs de la foule stupide, éternellement affamée d'impossible bonheur.¹⁸

La lettre coïncide avec ce que publie le *Mercur de France* :

On a écrit, récemment encore, trop d'absurdes commentaires sur Rabelais. J'ai pensé qu'il fallait saisir la présente occasion d'analyser sur le vif la part d'« éso-térisme » contenue en un poème de même famille que le sien :

– « L'œuvre a été conçue, me répond de Milan M. Marinetti, par un jour d'été torride, dans une vaste salle populaire tout empestée de sottise brutale et alcoolisée par la plus rouge des éloquences, durant un de ces duels oratoires que *Turati* (qui ressemble à mon « réformiste » *Béchamel*, cuisinier du Bonheur Universel) et *Labriola*, qui ressemble, avec infiniment plus de talent et de savoir, à mon révolutionnaire *Estomacreux*, donnaient en spectacle à trois mille ouvriers. » – « Au début de la tragédie, m'explique une seconde lettre, c'est des funérailles de *Crispi* qu'il s'agit quand la foule parle du tout puissant cordon-bleu *Ripaïlle*... *Syphon*, cuisinier du Bonheur Universel, ressemble beaucoup à *Ferri*. »¹⁹

En 1908, les publications reprennent, avec *La ville charnelle* et *Les Dieux s'en vont*, *D'Annunzio reste*, inspiré par les funérailles de Carducci, qui avaient eu lieu l'année précédente. Le sujet du livre est par ailleurs directement lié

18 Le texte de la lettre de Marinetti à Pascoli a été transcrit in F. LIVI, « Pascoli e la rivista Poesia », *Lettere italiane*, XXXVII, 3, juillet-septembre 1985, p. 357-381.

19 G. POLTI, « Revue de la Quinzaine », *Mercur de France*, 1^{er} décembre 1905.

à la figure de Carducci, dont Marinetti exalte la supériorité par rapport au poète du Vittoriale, estimé non pas pour ses dons d'aède, mais plutôt pour ses qualités de séducteur.

À cette époque, l'infatigable Marinetti se lance également dans l'activité politique et se déclare dès lors défenseur de la ville de Trieste et des étudiants tués à Vienne : il participe à une manifestation et, pour cela, il est arrêté par la police italienne.

Il est presque certain qu'à la fin de cette année 1908 tout ait été préparé pour le lancement du « Manifeste de fondation du futurisme » : au mois de décembre, néanmoins, un tremblement de terre détruit presque complètement la ville de Messine²⁰. En Italie, le deuil national est proclamé. La publication du manifeste du futurisme doit être reportée de quelques semaines.

LA FONDATION DU FUTURISME

Le 20 février 1909 le manifeste fondateur paraît enfin dans les colonnes centrales de la première page du *Figaro*. Le style du manifeste et surtout de l'introduction, récit du parcours initiatique au bout duquel surgit l'illumination futuriste, est encore lié aux modèles littéraires que Marinetti s'apprête à attaquer :

- Allons, dis-je, mes amis ! Partons ! Enfin la Mythologie et l'Idéal mystique sont surpassés. Nous allons assister à la naissance du Centaure et nous verrons bientôt voler les premiers Anges ! - Il faudra ébranler les portes de la vie pour en essayer les gonds et les verrous ! ... Partons ! Voilà bien le premier soleil levant sur la terre ! ... Rien n'égale la splendeur de son épée rouge qui s'escrime pour la première fois, dans nos ténèbres millénaires.²¹

Le défi aux étoiles est lancé : la version italienne du manifeste, parue auparavant dans *La Gazzetta dell'Emilia* le 5 février 1909²², sera publiée à nouveau dans le numéro de février-mars 1909 de *Poesia*, avec la date du 11 février. Un artifice du poète, qui choisit le numéro onze comme porte-bonheur et l'utilise pour la datation de presque tous les manifestes, ce qui ne manquera

20 L. VINCIGUERRA, « Messina 100 anni dopo: memorie di un nipote del terremoto », *Il Sole 24 Ore*, « Supplemento Cultura e Tempo Libero », 28 décembre 2008.

21 F.T. MARINETTI, « Manifeste du futurisme » (1909), *FMP*, p. 85. Le manifeste et ses sources ont été analysés à maintes reprises ; une sérieuse et détaillée étude sur le manuscrit et surtout sur les épreuves – exposées de manière tout à fait accessoire lors de l'exposition *Le futurisme et la France* (octobre 2008 – janvier 2009) – pourrait certainement compléter ce que nous savons sur le manifeste.

22 In G. LISTA, *F. T. Marinetti, op. cit.*, p. 78.

pas d'engendrer certaines confusions lors de la reconstruction historique du mouvement²³.

Le lancement du futurisme est un succès : Marinetti, dorénavant entièrement voué à la cause futuriste, ne s'accorde plus aucun moment de répit, entre un « Discorso ai Triestini » au Politeama Rossetti de Trieste au mois de mars, la traduction en italien de son livre *D'Annunzio intime* et la rédaction du « Primo manifesto politico futurista per le elezioni generali », qui « [...] lanciato a milioni di esemplari e affisso su tutti i muri di tutte le città d'Italia, rivoluzionò i partiti, i candidati e gli elettori »²⁴.

Peu après, Tamm – ainsi l'appellent ses amis – se rend à Paris pour la représentation de sa pièce *Le Roi Bombance* : ainsi commence-t-il à promouvoir le futurisme à l'étranger ; par ailleurs, il prend des accords avec l'éditeur Sansot pour la publication de *Mafarka le Futuriste*, son « roman africain », « opera che amo più di tutte le altre mie e nella quale sono riuscito ad esprimere il mio gran sogno futurista »²⁵. Lorsque le roman paraît en Italie, Marinetti est accusé d'outrage à la pudeur²⁶.

Il a été désormais montré que le premier manifeste, ainsi que les textes et les ouvrages qui paraîtront par la suite, ont été envoyés à des centaines – voire des milliers – de personnes et à toutes les revues littéraires européennes : c'est ainsi que Marinetti parvient à faire connaître son mouvement à travers l'Europe, et peu importe si les critiques négatives ou les commentaires sarcastiques accompagnent le développement du premier futurisme. En tout cas, la voie est ouverte, et la nouvelle proclamation futuriste « Tuons le clair de lune ! », diffusée en avril 1909, est publiée en français dans le dernier numéro de *Poesia*, « come risposta agl'insulti di cui la vecchia Europa ha

23 Le mystère du choix du numéro onze est expliqué différemment par Calvesi, qui suggère une liaison entre le numéro fétiche de Marinetti et le 11 janvier 1881, date de la première représentation du spectacle *Excelsior*, qui obtint un succès extraordinaire. Toutefois, en 1881 Marinetti n'a que 5 ans et habite en Égypte. Comment et pourquoi le succès de l'*Excelsior* l'aurait frappé à ce point ? Il nous semble bien plus judicieux de considérer le onze tout simplement comme chiffre porte-bonheur. Cf. C. SALARIS, *Storia del Futurismo*, op. cit., p. 34.

24 « [...] tiré à des millions d'exemplaires et affiché sur tous les murs de toutes les villes d'Italie, [le manifeste, n.d.t.] révolutionna les partis, les candidats et les électeurs », *TIF*, p. 584. Le texte du « Primo manifesto politico futurista » est transcrit dans *TIF*, p. 337-338.

25 « L'ouvrage que j'aime plus que tous les autres et dans lequel j'ai réussi à exprimer mon grand rêve futuriste », *I processi al futurismo per oltraggio al pudore – arringhe di Salvatore Barzilai, Luigi Capuana, Innocenzo Cappa, F. T. Marinetti, Cesare Sarfatti, Renato Zavataro*, Rocca San Casciano, Licinio Cappelli, 1918, p. 11.

26 Cf. B. MEAZZI, « Flora Bonheur et l'amour futuriste », *Une traversée du XX^e siècle : arts, littérature, philosophie. Hommage à Jean Burgos*, B. MEAZZI, J.-P. MADOU, J.-P. GAVARD-PERRET (éd.), Chambéry, Université de Savoie, 2008, p. 191-206.

gratificato il Futurismo trionfante»²⁷. Ce même texte paraîtra dans la préface du recueil de *poèmes ailés* de Paolo Buzzi, *Aeroplani* (1909), publié après la fermeture de *Poesia*, c'est-à-dire après octobre 1909. L'on verra apparaître alors un petit noyau de premiers adeptes du futurisme :

- Holà! grands poètes incendiaires, ô mes frères futuristes! ... Holà! Paolo Buzzi, Federico De Maria, Enrico Cavacchioli, Corrado Govoni, Libero Altomare!...²⁸

LA CAFÉINE D'EUROPE

1910 est l'année des scandales et des défis publics. À Paris, on parle plus de Marinetti que de son futurisme : le journaliste Charles-Henry Hirsch publie dans le *Journal* un article où il s'en prend au *Roi Bombance*, mais aussi et surtout aux parents du fondateur du futurisme, qui se doit de le gifler publiquement au Théâtre des Arts, sous les yeux bienveillants de Sarah Bernhard. Apparemment, derrière tout cela, il y avait une histoire d'infidélités conjugales impliquant Catulle Mendès, Marinetti et Hirsch : celui-ci avait épousé la veuve de Mendès²⁹, laquelle ne dédaignait pas se faire consoler – on ne sait pas trop si c'est à cause du veuvage ou du remariage – par Marinetti.

Quoi qu'il en soit, Hirsch doit laver la honte. Le duel est fixé pour le 15 avril, à onze heures : « Ci batteremo alle undici, e undici è il mio numero portafortuna : perciò vincerò io »³⁰. Marinetti gagnera effectivement le duel, ainsi qu'une notoriété inespérée dans la haute société parisienne :

Parigi fu per un mese squassata dalla trucolenza rivoluzionaria di quest'opera (*Le Roi Bombance*, n.d.r.), dalle polemiche pro e contro il « Manifesto del Futurismo » apparso nel *Figaro* e da un mio colpo di spada assestato in

27 « [...] en réponse aux insultes dont la vieille Europe a gratifié le futurisme triomphant », *Poesia*, n° 7-8-9, août/septembre/octobre 1909.

28 F. T. MARINETTI, « Tuons le clair de lune! » (1909), *FMP*, p. 105.

29 La mort de Mendès est racontée in A. SALMON, *Souvenirs sans fin*, Paris, Gallimard, 1955-1961, t. II, p. 20.

30 « Nous nous battons à onze heures et le chiffre onze est mon numéro porte-bonheur : c'est donc moi qui gagnerai », G. AGNESE, *Marinetti, op. cit.*, p. 88. Agnese raconte l'épisode du duel, mais il commet une erreur : le prénom de Hirsch est Charles-Henry, et non pas Georges-Henry.

duello al romanziere Charles-Henry Hirsch. I giornali di Parigi mi chiamarono: La caffeina d'Europa.³¹

D'autres événements importants viennent animer la vie du mouvement futuriste naissant: entre janvier et février 1910, Marinetti fait la connaissance du peintre Boccioni, dont il avait admiré l'œuvre auparavant, lors d'une exposition de peinture³², probablement grâce à l'intermédiaire de Libero Altomare³³. Marinetti introduit Boccioni auprès des peintres Russolo et Carrà, et c'est probablement ensemble qu'ils rédigent le « Manifesto dei pittori futuristi ». Marinetti entend célébrer l'anniversaire du premier manifeste: ainsi, le manifeste sur la peinture, très certainement conçu un soir à la fin du mois de février, porte néanmoins la date du 11 février. Le texte est signé par Boccioni, Carrà, Russolo, Severini puis, dans un deuxième temps, par Balla, Bonzagni, Dalmazzo et Romani; il est lu pour la première fois au Politeama Chiarella de Turin, le 8 mars³⁴.

Pendant la rédaction du manifeste, Boccioni peint *La città sale*. Deux lettres soulignent le changement de l'atmosphère qui entoure Boccioni. La première annonce le début des travaux: « Comincio mercoledì un quadro di 2 metri per 3 e altri due poco meno della metà. Vede che c'è molta carne al fuoco: speriamo bene e morte al passatismo! »³⁵; dans la deuxième lettre est évoquée la transition entre son passé et son entrée dans le mouvement futuriste:

Ho quasi finito tre lavori. Un quadro di metri 3 x 2 dove ho cercato una gran sintesi del lavoro, della luce e del movimento. È forse un lavoro di transizione e credo uno degli ultimi! È fatto completamente senza modello e tutte le abilità del mestiere sono sacrificate alla ragione ultima dell'emozione.³⁶

31 « Paris fut, pendant un mois, bouleversé par l'arrogance révolutionnaire de mon ouvrage [*Le Roi Bombance*], par les polémiques pour ou contre le « Manifeste du futurisme », paru dans *Le Figaro* et par mon coup d'épée lors d'un duel contre le romancier Charles-Henry Hirsch. Les journaux parisiens m'appelèrent: La caféine d'Europe », *MF*, p. 581.

32 G. AGNESE, *Vita di Boccioni*, Florence, Camunia, 1996.

33 L. ALTOMARE, *Incontri con Marinetti e il Futurismo*, Rome, Corsi, 1954.

34 Bonzagni et Romani disparaissent des éditions successives du manifeste; dans « La pittura futurista. Manifesto tecnico » du 11 avril 1910, Dalmazzo ne figure plus parmi les signataires.

35 « Mercredi je commencerai un tableau de deux mètres par trois, et deux autres qui mesurent à peu près la moitié. Comme vous pouvez le voir, j'ai beaucoup de fer au feu: espérons que tout aille bien, et mort au passéisme! », M. CALVESI, E. COEN, *Boccioni*, Milan, Electa, 1983, p. 374.

36 « J'ai presque terminé trois tableaux. Un tableau de 3 mètres par 2, où j'ai recherché une grande synthèse du travail, de la lumière et du mouvement. C'est peut-être une œuvre

Après la parution du « Manifeste technique de la peinture futuriste » apparaissent les premières toiles futuristes : *Rissa in galleria* ou *Retata* de Boccioni, thématiquement proche de *I funerali dell'anarchico Galli* de Carrà ; *La lampada ad arco* de Balla, ou encore *La Musica* de Russolo.

À Trieste, les jeunes artistes regroupés autour de Marinetti inaugurèrent la série des soirées futuristes : au menu de ces soirées, lectures de textes, tirs de légumes et final explosif, débouchant parfois sur une arrestation collective. Voici le récit de la soirée du 10 février 1910 au Théâtre Lyrique de Milan, rédigé par Paolo Buzzi (pour Buzzi c'était le 10, tandis que d'autres sources indiquent le 15 février) :

[...] nel teatro, si sentivano i primi boati della tempesta. In galleria, specie nel settore dei politicanti, doveva già esservi stato qualche scambio di cazzotti. [...] L'atmosfera nella sala doveva essersi fatta panica : come se ognuno si sentisse sotto la minaccia d'un imminente attentato dinamitardo. [...]

- Abbasso la guerra!

L'urlo piovette dall'alto e si propagò pel teatro con impeto d'uragano. Dei pugni si protendevano già verso il palcoscenico. Delle reazioni scoppiarono. Masuche (Marinetti, *n.d.r.*) e compagni contavano dei simpatizzanti disseminati un po' dappertutto. [...] Dei fischi trivellavano l'aria : e una carota solcò lo spazio, andando a finir la sua traiettoria proprio fra gli scarpini da ballo di Masuche.

[...] Ma la deflagrazione si ebbe quando [...] Masuche lanciò le parole « Disprezzo della donna ». Fu la tempesta. [...]; Masuche – imperterrito – sul suo piedistallo di ortaggi lanciati, riuscì a portar fino in fondo il programma.³⁷

Le texte s'achève sur le retrait des futuristes : Marinetti est arrêté, probablement le soir même, pendant une manifestation d'étudiants : « [...] vengo

de transition, une des dernières, je crois. J'ai peint ce tableau complètement sans modèle, et toutes les habiletés du métier sont sacrifiées à la raison dernière de l'émotion », *ibid.*

37 « [...] dans le théâtre, on entendait les premiers grondements du tonnerre. Dans la galerie, surtout dans le secteur des politicards, quelques échanges de gifles avaient déjà dû avoir lieu. [...] Une sorte de fièvre panique avait dû se diffuser dans la salle : comme si chacun sentait la menace d'un imminent attentat à la dynamite. [...]

- À bas la guerre!

Le cri venu d'en haut se propagea violemment dans le théâtre, avec la puissance d'un ouragan. Des poings se levaient déjà en direction de la scène. Des réactions éclatèrent. Masuche et ses camarades comptaient des acolytes éparpillés dans la salle. [...] Des sifflements perçaient l'air : une carotte traversa l'espace, et termina son vol entre les chaussures de danse de Masuche. [...] Mais la déflagration se vérifia lorsque [...] Masuche prononça les paroles "Mépris de la femme". Ce fut la tempête. [...] Masuche – imperturbable – sur son piédestal de légumes, réussit pourtant à terminer son programme », P. BUZZI, *Futurismo – Scritti Carteggi Testimonianze*, M. MORINI et G. PIGNATARI (éd.), Milan, Palazzo Sormani, 1982, t. II, p. 207-209. Cf. aussi S. BERTINI, *Marinetti e le eroiche serate*, Novare, Interlinea, 2002.

arrestato in una violenta dimostrazione studentesca che agita tutta Milano notturna»³⁸.

Au mois de mars, Tomm se rend à Londres pour tenir une conférence sur le futurisme au Lyceum Club. C'est en Italie, cependant, que lui et ses amis travaillent le plus, en multipliant les soirées littéraires et politiques, les affiches, les éclats. La plus grande opération de diffusion du futurisme est celle effectuée à Venise le 8 juillet 1910, lorsqu'on lance 300 000 exemplaires du manifeste « Contro Venezia passatista » du haut de la Tour de l'Horloge. Tout de suite après, Marinetti improvise un discours contre les Vénitiens, assisté et encouragé par les peintres Boccioni, Russolo, Carrà : seule l'intervention de la police permettra d'arrêter la bagarre qui s'ensuit.

Le 11 novembre 1910 l'adhésion au futurisme de la part du musicien Francesco Balilla Pratella est officialisée à travers la publication du « Manifesto dei musicisti futuristi ». Le texte est structuré comme le manifeste fondateur et comme beaucoup de manifestes futuristes, d'ailleurs : il contient une introduction sur la situation de l'activité musicale à la fin du XIX^e siècle et une conclusion, articulée en onze points. Ce manifeste sera suivi de « La musica futurista. Manifesto tecnico », publié le 29 mars 1911 mais avec la date du 11 mars³⁹.

« La volontà d'esser fischiati », autrement appelé « Manifesto dei Drammaturghi futuristi », est le premier document futuriste de l'année 1911 et concerne le théâtre. Il est articulé en onze points et daté du 11 janvier ; un nombre important d'artistes souscrit le manifeste : les poètes Lucini, Buzzi, Cavacchioli, Palazzeschi, Govoni, Libero Altomare, Folgore, Carrieri, Bétuda, Manzella-Frontini, Cardile, Armando Mazza, Auro D'Alba ; les peintres Boccioni, Carrà, Russolo, Balla et Severini ; le musicien Pratella. Le groupe ainsi renforcé débute à La Scala de Milan, pendant la première représentation du *Chevalier à la Rose* de Richard Strauss, avec le lancement de milliers de tracts ; une semaine plus tard, Marinetti est à Paris pour une conférence à la Maison des Étudiants.

À son retour en Italie, avec Boccioni, Russolo, Carrà et Pratella, Marinetti organise une série de manifestations futuristes dans plusieurs villes : Ferrare, Mantoue, Côme, Palerme, Venise. À Parme, le groupe présente le « Manifesto futurista ai cittadini di Parma » du 11 mai,

38 « On m'arrête au cours d'une violente manifestation d'étudiants qui agite tout le Milan nocturne », *MF*, p. 581.

39 Comme nous le remarquons auparavant, l'une des difficultés principales dans l'établissement d'une chronologie précise du futurisme est essentiellement due à cette obsession du numéro onze : le cas de « La musica futurista. Manifesto tecnico » est exemplaire de la confusion que le changement des dates peut créer. Cf. F. B. PRATELLA, *Il futurismo in musica*, G. CANGINI (éd.), Santa Sofia di Romagna, STC Itinerari, 1981, p. 76-79.

devant «più di duemila operai»⁴⁰; à Florence, les futuristes organisent une expédition punitive, dans le but de «cazzottare i critici della *Voce*»⁴¹ et Soffici en particulier, auteur d'un article plutôt critique vis-à-vis de la peinture futuriste :

Carissimo Prezzolini,

Tu che conosci l'immensità e la perfezione del mio disprezzo per giornali e giornalisti, non ti meraviglierei se ho lasciato senza rettifica tutte [...] le malignità che a molti è parso bene pubblicare circa l'aggressione da me patita venerdì notte. Tuttavia, poiché abbiamo pure degli amici che ci seguono amorosamente da lontano, credo utile mettere per essi soli le cose a posto e raccontare i fatti nella loro genuinità. E difatti sono questi : venerdì sera dunque, dopo averti lasciato, mi recai in compagnia del nostro Rosso al caffè delle Giubbe Rosse, ed eravamo seduti a un tavolino [...] quando un giovane sconosciuto mi si presentò d'improvviso domandandomi se ero il Soffici. Risposi naturalmente di sì ed egli senza aggiungere una sola parola mi colpì con la mano, facendomi cadere insieme alla seggiola e, credo al tavolino. Fu un attimo, ma mi bastò per indovinare la ragione...⁴²

Le récit de Soffici est confirmé par Carrà :

Ben presto infatti ci fu indicato Soffici, e Boccioni lo apostrofò : «È lei Ardengo Soffici?». Alla risposta affermativa volò uno schiaffo, Soffici reagì energicamente. [...] In breve il pandemonio fu infernale [...] e arrivò anche un commissario di polizia, che si interpose facendo cessare la mischia.⁴³

40 «Plus de deux mille ouvriers», *MF*, p. 589.

41 «Flanquer une raclée aux critiques de *La Voce*», *ibid.*, p. 588.

42 «Mon cher Prezzolini, toi qui connais l'immensité et la perfection de mon mépris pour les journaux et les journalistes, tu ne t'étonneras guère si j'ai laissé sans rectificatif toutes [...] les malignités que certains ont cru pouvoir publier à propos de l'agression que j'ai subie vendredi soir. Toutefois, comme nous avons des amis qui nous suivent de loin avec affection, je crois que, pour eux et pour le respect que nous leur portons, il est nécessaire de raconter les événements dans l'ordre, tels qu'ils se sont produits. Voici les faits : vendredi soir, donc, je t'ai quitté et je suis allé avec Rosso au Café des Giubbe Rosse. Nous étions assis à une table [...] lorsqu'un jeune inconnu m'approcha soudainement, en me demandant si j'étais bien Soffici. Évidemment je répondis que oui et lui, sans rien ajouter, il me frappa de la main, en me faisant tomber avec la chaise et, je crois, avec la table. Ce fut bref, mais cela me suffit pour deviner la raison d'un tel geste... », lettre d'A. SOFFICI à G. PREZZOLINI, Poggio a Caiano, 21-30 juin 1911. Cette lettre a été transcrite lors d'une exposition consacrée au futurisme que j'eus l'occasion de visiter à Florence, en janvier 1994.

43 «On nous indiqua en effet Soffici, et Boccioni l'interpella : «Êtes-vous bien Ardengo Soffici?» Dès qu'il répondit, une gifle vola. Soffici réagit énergiquement [...] En peu de temps, le tumulte devint infernal [...] ; un commissaire de police dut intervenir et fit cesser la bagarre», in C. SALARIS, *Storia del Futurismo*, op. cit., p. 37. Malheureusement l'auteur ne donne pas d'indications plus précises sur cette lettre.

La rixe se poursuit le lendemain, et même Prezolini y est impliqué :

Carissimo Pratella,
furono infatti due spaventose cazzottature dalle quali siamo usciti incolumi [...]
Soffici e Prezolini dovettero andare alla guardia medica e hanno la faccia completamente deformata. [...] Il ceffone di Boccioni fu davvero colossale. Soffici cadde a terra come un sacco.⁴⁴

Au-delà des bagarres et des coups, les contacts sont pris et une entente paraît envisageable entre le groupe de Milan et celui de Florence. Auparavant, le groupe futuriste avait déjà envoyé un télégramme à Soffici, pour le féliciter de la campagne menée en faveur de Medardo Rosso ; le texte du télégramme paraît dans *La Voce* :

Malgrado note ostilità vostri amici *Voce* contro Futurismo noi conoscendo vostra coraggiosa campagna per grande Medardo Rosso e per risveglio arte italiana avendo letto vostro interessantissimo articolo impressionismo sentiamo bisogno esprimervi nostra fraterna ammirazione. Boccioni, Russolo, Carrà e poeti Marinetti, Paolo Buzzi⁴⁵

Sur le front international, toujours au mois de juin, Marinetti lance un « Proclama futurista agli spagnoli », publié dans la revue madrilène *Prometeo*⁴⁶.

Avant de partir en Libye, au mois d'octobre, comme correspondant de guerre pour *L'Intransigeant*, Marinetti trouve le temps de déménager de Via del Senato au 61 de Corso Venezia, toujours à Milan, et d'écrire le deuxième manifeste politique, intitulé « Tripoli italiana ». C'est un chant de gloire à l'expédition italienne, un hymne à la guerre, au pan-italianisme et à l'Italie : « Sia

44 « Très cher Pratella, il y eut deux épouvantables bagarres, mais nous en sommes sortis indemnes [...] Soffici et Prezolini durent aller au service de garde, et ils ont le visage complètement déformé [...] La gifle de Boccioni fut vraiment phénoménale. Soffici tomba par terre comme un sac », lettre de F. T. MARINETTI à F. B. PRATELLA, Milan, 4 juillet 1911. Cette lettre a été transcrite lors de l'exposition consacrée au futurisme de Florence.

45 « Malgré l'hostilité notoire de vos amis de *La Voce* contre le futurisme, nous connaissons votre courageuse campagne en faveur du grand Medardo Rosso et du réveil de l'art italien. Ayant lu votre article très intéressant sur l'impressionnisme. Nous ressentons le besoin de vous exprimer notre admiration fraternelle. Boccioni Russolo Carrà et les poètes Marinetti, Paolo Buzzi », télégramme d'U. BOCCIONI, L. RUSSOLO, C. CARRÀ, F. T. MARINETTI, P. BUZZI à A. SOFFICI, avant le 19 mai 1910, in U. BOCCIONI, *Gli scritti editi e inediti*, Z. BIROLI (éd.), Milan, Feltrinelli, 1971, p. 339.

46 Cf. *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento*, S. STEFANELLI ed., Pisa, Edizioni della Normale, 2007.

proclamato che la parola ITALIA deve dominare sulla parola LIBERTÀ»⁴⁷, écrit Marinetti ; puis, au mois de novembre, il parviendra à achever – dans les tranchées – *Le monoplan du Pape*, qui ne sera publié qu'en 1912.

En son absence, l'exposition de peinture futuriste qui devait se tenir à Paris en octobre 1911 est annulée, bien que tout ait été prévu, même le texte pour la préface du catalogue dont Boccioni avait déjà présenté quelques extraits, lors de sa conférence sur la peinture tenue à Rome le 29 mai 1911 au Circolo Internazionale Artistico. Les tableaux avaient été choisis et Boccioni, tout particulièrement, avait travaillé avec un certain acharnement dès le printemps 1911 pour préparer l'exposition, en essayant de prendre du recul par rapport aux attaques de la presse et des spectateurs : l'un d'eux avait même déchiré au rasoir *La Risata*, exposé pour la première fois à Milan au mois de mai à la Mostra d'Arte Libera. L'œuvre, toutefois, ne porte aujourd'hui aucune trace de la fente car Boccioni l'aurait probablement peint à nouveau à la fin de 1911⁴⁸, à son retour de Paris, où il s'était rendu avec Carrà et Russolo, comme nous le verrons dans un instant. Boccioni est accusé d'avoir refait le tableau à la manière des cubistes : si cela est éventuellement contestable, de toute évidence *La Risata* marque la prise de distance de Boccioni par rapport au son passé et à son apprentissage – songeons à *Idolo moderno* – mais aussi par rapport à son présent d'expressionniste *sui generis*, je pense notamment à *Notturmo* ou à *Il Lutto*. Dans *La Risata*, Boccioni peint des figures humaines dans un cabaret ; parmi lesquelles, sur la gauche, une femme au chapeau, nouvelle Olympia futuriste. Au milieu des tables et des verres, les faisceaux de lumière décomposent les images et l'espace, alors que la véritable protagoniste de la scène, la femme blonde assise de dos, déclenche les rires auprès de son auditoire.

Pendant que Marinetti est en Libye, Boccioni, Carrà et Russolo se rendent donc à Paris, « sponsorizzati da Marinetti »⁴⁹ ; ils sont reçus par Severini, qui les introduit dans le milieu artistique parisien :

En 1911, je lui [à Apollinaire, *n.d.r.*] avais présenté mes amis Boccioni, Carrà et Russolo, qui étaient venus à Paris pour une vingtaine de jours, sans que des rapports de particulière sympathie puissent s'établir avec aucun d'eux.⁵⁰

47 « Que l'on proclame la priorité du mot ITALIA sur le mot LIBERTÉ », F. T. MARINETTI, « Guerra sola igiene del mondo » (1915), *TIF*, p. 339.

48 G. BRUNO, *L'opera completa di Umberto Boccioni*, Milan, Rizzoli, 1969, p. 104. Carrà, Russolo et Boccioni publient à cette occasion un petit tract intitulé « Un quadro futurista sfregiato dai Passatisti ».

49 « sponsorisés par Marinetti », C. SALARIS, *Storia del Futurismo*, op. cit., p. 37.

50 G. SEVERINI, « 1960, Souvenirs sur Apollinaire », *Écrits sur l'art*, S. FAUCHEREAU (éd.), Paris, Diagonales, 1987, p. 354.

Effectivement Apollinaire ne se montre pas très bienveillant vis-à-vis de ces Italiens-là : il leur préfère sans aucun doute Soffici, « peintre de talent, [c'est] l'un des écrivains d'art les plus distingués de l'Italie »⁵¹. Apollinaire n'a pas apprécié l'expédition punitive du groupe milanais à Florence et, de surcroît, il semble assez sceptique quant à leurs résultats artistiques :

J'ai rencontré deux peintres futuristes : MM. Boccioni et Severini. [...] Ils se préoccupent avant tout d'exprimer des sentiments, presque des états d'âme [...] et de les exprimer de la façon la plus forte possible. [...] Cette peinture, qui [...] paraît avant tout sentimentale et un peu puérile, les futuristes la défendent, le cas échéant, à coups de bâton.⁵²

Ce sont les chaussettes de Severini qui l'impressionnent davantage, l'une couleur framboise et l'autre couleur vert bouteille, tandis que Boccioni ne parvient pas à le convaincre avec ses explications théoriques sur la peinture. Toujours est-il que la rencontre avec les peintres cubistes a eu lieu et que les contacts ont enfin été pris.

Le bilan de l'année est sans doute positif pour le futurisme, qui voit à son actif – en plus de ce qui a été rapidement évoqué jusqu'ici – le volume *Le futurisme*, écrit par Marinetti, dont la version italienne sera publiée en 1915 sous le titre *Guerra – sola igiene del mondo* ; paraît également la version italienne du poème *Destruction* écrit par Marinetti en 1904 et traduit par Decio Cinti. Viennent enrichir la production futuriste de cette année les *Poesie elettriche* de Govoni et *Il Codice di Perelà* de Palazzeschi.

LE FUTURISME AU-DELÀ DES FRONTIÈRES NATIONALES

Le 5 février 1912 est enfin inaugurée à Paris la première exposition des peintres futuristes italiens, chez MM. Bernheim-Jeune & Cie⁵³, avec des tableaux de Boccioni, Carrà, Russolo et Severini. Les peintres futuristes ont beaucoup de mal à trouver l'argent pour acheter leur billet de train ; Carrà raconte que Russolo voulait vendre son violon et que lui-même aurait dû renoncer au voyage si un ami ne lui avait pas rendu de l'argent prêté auparavant. Ce sera Marinetti, toutefois, qui achètera les billets pour tout le monde⁵⁴.

51 G. APOLLINAIRE, « Peintres futuristes », *La Vie anecdotique*, 16 novembre 1911, *OPrC III*, p. 89.

52 *Ibid.*

53 Pour les expositions futuristes, cf. *Esposizioni futuriste 1912-1918, 26 cataloghi originali riprodotti*, P. PACINI (éd.), Florence, Spes-Salimbeni, 1977.

54 C. CARRÀ, *Rievocazione del futurismo*, Rome, F. Campitelli Editore, s.d., p. 23.

Les tableaux futuristes font beaucoup parler d'eux à Paris⁵⁵, en bien et en mal :

E venne il giorno dell'inaugurazione (5 febbraio), la quale si svolse con il concorso di un grandissimo pubblico; cosa questa certamente dovuta alla sapiente *réclame* che Félix Fénéon, direttore artistico della galleria Bernheim, aveva saputo fare intorno all'avvenimento. Anche Marinetti si rivelò un maestro del genere e contribuì vivamente a creare nel circolo dei suoi amici e presso la stampa un forte interesse per la Mostra.⁵⁶

Même quelqu'un comme Gertrude Stein, qui n'eut pourtant pas beaucoup de sympathie pour les futuristes, souligne l'importance de l'événement :

C'est vers cette époque que les futuristes, les futuristes italiens, eurent à Paris leur grande exposition, qui fit tant de bruit. Tout le monde était surexcité, et, comme l'exposition se tenait dans une galerie de tableaux fort connue, tout le monde y alla [...] Les futuristes, menés par Severini, se pressèrent autour de Picasso; il nous les amena tous. Marinetti vint aussi, seul, plus tard, je me rappelle; mais en somme tout le monde trouva les futuristes ennuyeux.⁵⁷

Au mois de mars les tableaux seront accueillis par la Sackville Gallery de Londres, puis ce sera le tour de Berlin, entre le 12 avril et le 31 mai, et de Bruxelles du 20 mai au 1^{er} juin, à la Galerie Georges Giroux. Une exposition futuriste aura lieu à Hambourg, au mois de juillet; à Den Haag entre août et septembre; à Amsterdam le 9 septembre, à Munich en octobre, à Budapest en novembre, puis à nouveau à Paris, lors du Salon d'Automne. Pour Marinetti, le succès du futurisme est extraordinaire :

55 Cf. N. NOVELLI, « Contributo alla bibliografia della fortuna del Futurismo in Francia (1909-1920) », P.A. JANNINI, *La fortuna del futurismo in Francia*, Rome, Bulzoni, 1979. Par ailleurs, des liens d'amitié s'établissent entre les Français et les Italiens : Claudia Salaris note que lors d'une conférence, Gleizes, Metzinger et Severini apportent leur secours à Marinetti menacé par un public particulièrement virulent. Cf. C. SALARIS, *Storia del Futurismo*, *op. cit.*, p. 38.

56 « Le jour de l'inauguration (5 février) vint; il y eut beaucoup de monde, sans doute grâce à l'efficace *réclame* que Félix Fénéon, directeur artistique de la galerie, avait su faire de l'événement. Marinetti se révéla également un maître du genre et contribua fortement à créer dans le cercle de ses amis et auprès de la presse un grand intérêt pour l'exposition », C. CARRÀ, *Rievocazione del futurismo*, *op. cit.*, p. 25.

57 G. STEIN, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Gallimard, 1934, 1995, p. 134.

Le esposizioni dei pittori futuristi Boccioni, Carrà, Russolo e Severini a Parigi, Londra, Berlino e Bruxelles, ottennero un clamoroso successo e un risultato finanziario eccezionale.⁵⁸

L'entrée aux expositions était payante, mais le flux des spectateurs fut si élevé, si l'on en croit Marinetti, que les peintres futuristes purent se permettre de prendre des chambres dans des hôtels de luxe, là où Marinetti descendait d'habitude. Ces détails sont peut-être secondaires ; il n'en demeure pas moins que les expositions de 1912 valent au futurisme une renommée certaine : « Al carissimo amico F. T. Marinetti e ai combattenti futuristi con grande simpatia »⁵⁹, lui écrit Walden le 17 avril 1912.

Le moment est propice et les peintres futuristes poursuivent leurs recherches avec élan. Leurs productions s'enrichissent considérablement : Balla, avec *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, *La Mano del violinista*, *Bambina che corre sul balcone* et Russolo, dans *Sintesi plastica dei movimenti di una donna*, étudient le mouvement et sa décomposition ; avec ses *Compenetrazioni iridescenti* Balla travaille sur le dynamisme de la lumière. Severini, dans la *Danzatrice blu* et *Dinamismo di una danzatrice*, commence à utiliser différents matériaux et à pratiquer la technique du collage ; Carrà fait exploser l'espace de la *Galleria di Milano*, et à travers la monochromie, ou le jaillissement de lettres ou de mots, il explore les différentes voies du langage pictural.

Boccioni travaille beaucoup, non seulement à la peinture, (*Natura morta con sifone per seltz*, *Donna al caffè* – *Compenetrazioni di luci e piani*, *Costruzione orizzontale*, *Materia*, *l'Antigrazioso* et *Elasticità* datent de cette année-là) ; il commence également à pratiquer la sculpture : « La scultura italiana. Manifesto tecnico » est du 11 avril 1912. Giovanni Lista signale que ce manifeste, qui ne sera traduit en français qu'au mois d'octobre, entre la mi-septembre et la fin de l'année est cité dans vingt-neuf revues et journaux français⁶⁰ : les efforts accomplis par Marinetti pour faire connaître le futurisme se poursuivent de façon active.

En cette année 1912 les arts plastiques semblent occuper la scène futuriste, et cela sans doute à cause des nombreuses expositions futuristes organisées à travers l'Europe. C'est à Marinetti de relancer et consolider la

58 « Les expositions des peintres futuristes Boccioni, Carrà, Russolo et Severini à Paris, Londres, Berlin et Bruxelles, obtinrent un succès sensationnel et un résultat financier exceptionnel », *MF*, p. 592.

59 « Au très cher F. T. Marinetti et aux combattants futuristes, avec la plus grande sympathie », dédicace d'H. WALDEN à F. T. MARINETTI, Berlin, 17 avril 1912, reproduit in L. CLERICI, *L'Oracle – Dictionnaire Sophiste – Lyre l'âme futuriste de l'avant-garde*, Bruxelles, Bibliotheca Wittockiana, 1994, p. 252.

60 Cf. *FMP*, p. 177.

production littéraire et poétique, d'abord en publiant *La battaglia di Tripoli* (26 ottobre 1911) *vissuta e cantata da F. T. Marinetti* : la première édition était dédiée aux familles des morts et des blessés, alors que la deuxième contient le manifeste « Per la guerra, sola igiene del mondo e sola morale educatrice »⁶¹.

Dans l'introduction à l'anthologie *I poeti futuristi*, tirée à 35 000 exemplaires, paraît le « Manifesto tecnico della letteratura futurista » ; lorsque le manifeste, daté du 11 mai, est traduit en français, de petites maladroresses – désormais bien connues – passent inaperçues : « Il faut employer le verbe à l'**infini** pour qu'il s'adapte élastiquement au substantif »⁶² est la traduction de la phrase italienne « Si deve usare il verbo **all'infinito**, perché si adatti elasticamente al sostantivo »⁶³.

Ce manifeste et le « Supplemento al manifesto tecnico della letteratura futurista » (11 août) sont fondamentaux pour la poésie du début du xx^e siècle, quoi qu'en disent les détracteurs du mouvement : Marinetti a lancé une véritable révolution poétique en proclamant – entre autres – la suppression de la ponctuation et la mort du vers libre, désormais remplacé par les mots en liberté : nous verrons par la suite qu'à partir de ce moment certains poètes en apparence hostiles au futurisme, en France notamment, changeront pourtant assez radicalement leur mode d'expression.

Le futurisme s'enrichit ultérieurement grâce à l'adhésion et aux apports de Valentine de Saint-Point, déjà collaboratrice à *Poesia*, compagne de Ricciotto Canudo, probable maîtresse de Marinetti et improbable petite fille de Lamartine⁶⁴. Le 25 mars, Valentine de Saint-Point avait signé toute seule – elle sera d'ailleurs la seule futuriste à avoir ce privilège – un manifeste consacré à la femme futuriste, paru en italien et en français, et traduit en allemand au mois de mai ; par la suite, Marinetti nommera Valentine de Saint-Point directrice de la section de l'Action Féminine du futurisme⁶⁵.

61 « Pour la guerre, seule hygiène du monde et seule morale éducatrice ».

62 F. T. MARINETTI, « Manifesto tecnico della letteratura futurista » (1912), *TIF*, p. 46. C'est nous qui soulignons.

63 « Il faut employer le verbe à l'infinitif pour qu'il s'adapte élastiquement au substantif », F. T. MARINETTI, « Manifeste technique de la littérature futuriste » (1912), *FMP*, p. 133. C'est nous qui soulignons.

64 H. LE BRET, *Essai sur Valentine de Saint-Point*, Nice, Éditions de l'Aloès, 1923 ; F. ZOUARI, *La Caravane des chimères*, Paris, O. Orban, 1990 ; V. LA FUENTE, *Valentine de Saint Point : une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, Cérét, Éd. des Albères, 2003 ; B. BALLARDIN, *Valentine de Saint-Point*, Milan, Edizioni Selene, 2007.

65 C'est ainsi que Severini décrit Valentine de Saint-Point : « [...] elegante e bella donna, non più giovanissima, ma ancora in gamba, capace di mettere in pratica il suo manifesto con una notte di lussuria, e fare un'ora di scherma la mattina » (élégante et belle femme, plus très jeune mais encore gaillarde, capable de mettre en pratique son manifeste au cours d'une nuit de luxure, et de faire une heure d'escrime le lendemain matin), C. SALARIS, *Storia del Futurismo*, op. cit., p. 52. On a toujours ou souvent critiqué Marinetti pour sa misogynie, et

Les six premiers mois de l'année 1912 se concluent avec *Il canto dei motori* écrit par Folgore, alors que Pratella contribue au développement du futurisme musical avec « La distruzione della quadratura », auquel succéderont *Musica futurista per orchestra. Inno alla vita* et le poème tragique en trois actes *L'aviatore Dro*.

Lorsque la première guerre balkanique éclate, Marinetti n'hésite pas à partir comme journaliste correspondant⁶⁶ : il rêvait d'une guerre dynamique et futuriste, seule hygiène du monde, mais il dut sûrement être déçu par l'immobilisme du siège d'Andrinople. Il n'empêche : le fondateur du futurisme s'inspirera de cette réalité de guerre pour rédiger son recueil de mots en liberté futuristes *Zang Tumb Tumb*, qui paraîtra en 1914.

MARINETTI ET *ZANG TUMB TUMB*⁶⁷

En 1911, nous l'avons vu, pendant la guerre en Libye, Marinetti avait été correspondant de guerre pour l'*Intransigeant*, dont il était le commanditaire. André Salmon, journaliste et poète, commentait de la sorte les reportages que Marinetti publiait dans le journal :

[...] jamais journal n'eut correspondant de guerre plus régulier, plus abondant, bien qu'assumant les frais des télégrammes. Et froidement, bien qu'à penser la mort dans l'âme, Léon Balby insérait dans son cher *Intran*, au jour le jour, des textes de ce ton : « Turcs tirent : Tac, tac, tac, tac, tac, tac... Savoïa répond : Brrrrmoum... Zin... Drrrrdag... Vrrrruitt... Trrrraradzahoum... Rrrrrra.

- Alerte!... Canon turc : Zzzzzzzzvrrrrtt Jiii!... Savoïa réplique : Djijjiou... Atadzrrrrring... Vrrrrr! »

Et ainsi de suite, sur deux colonnes de « notre envoyé spécial ». L'homme de la rue a dû en baver.⁶⁸

on lui a reproché, entre autres idées, d'avoir voulu exalter le viol. Que les choses soient dites une fois pour toutes : ces images violentes à l'encontre des femmes existent et veulent, de toute évidence, être une provocation en parfait style futuriste. Certes, les choses sont plus complexes : pour cela nous renvoyons à S. CONTARINI, *La Femme futuriste – Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1909-1919)*, Paris, Presses Universitaires de Paris X, 2006.

66 De Maria situe erronément le départ de Marinetti en 1913. Cela est impossible, puisque, tout au long de 1913, il déclamera des mots en liberté faisant partie de *Zang Tumb Tumb*. Voir *ME*, p. 157.

67 Ce texte a été partiellement présenté à Londres en juillet 2009, lors du colloque « Back to the Futurists : Avant-gardes 1909-2009 ».

68 A. SALMON, *Souvenirs sans fin*, op. cit., t. II, p. 38.

Comme auparavant la guerre en Libye avait été l'arrière-plan de *La battaglia di Tripoli* (1911), le siège d'Andrinople, auquel Marinetti assiste en tant que correspondant de guerre pour le compte de *Gil Blas*, sert de scénario pour *Zang Tumb Tumb*, le premier véritable recueil poétique de mots en liberté de Marinetti et du futurisme.

L'ouvrage n'est pas sans poser un certain nombre de questions quant à son élaboration et à sa publication ; le *terminus ad quem* et même le *terminus a quo* sont plutôt vagues :

La guerra dei bulgari serbi greci montenegrini contro i turchi mi calamita al punto che lascio il mio appartamento in via Senato 2, faccio tre mesi da corrispondente fra Sofia Mustafà Pascià Kirkilisse scrivo e declamo le mie parole in libertà *Bombardamento di Adrianopoli* e torno a Milano.⁶⁹

Marinetti affirme avoir passé trois mois à Andrinople, alors que selon De Maria et Lista, il n'y serait resté qu'un mois ; selon Claudia Salaris, l'ouvrage aurait été rédigé tout de suite au retour⁷⁰, puis achevé complètement en novembre 1913.

En mars 1913 apparaissent les premiers textes tirés de cette expérience, notamment « Bombardamento », en partie transcrit dans « L'arte dei rumori » de Russolo et publié en italien dans *Lacerba* le 15 mars. Quatre autres chapitres de *Zang Tumb Tumb* paraîtront d'ailleurs dans *Lacerba* : « Bombardamento » (15 mars) déjà cité, « Contrabbando di guerra » (1^{er} juillet), « Battaglia sotto vetro-vento » (15 septembre), « Correzione di bozze + desideri in libertà » (1^{er} décembre) et « Ponte » (1^{er} janvier 1914). Nous remarquerons au passage que dans le numéro du 15 septembre paraît également la version italienne du « Manifeste de l'Antitradition futuriste » ; de plus, sur les dix-neuf textes que Marinetti publie dans *Lacerba*, il n'y a que six poèmes : les cinq chapitres de *Zang Tumb Tumb* et *Dune* (15 février 1914), ce qui prouve que *Zang Tumb Tumb* représente le cœur du travail poétique de cette année 1913.

« Bombardamento » et « Treno di soldati ammalati » paraissent en français, le premier dans le *Paris Journal* le 1^{er} avril – plus ou moins en même temps que la parution en italien – et le second dans la revue de Paul Fort, *Vers et Prose*.

69 « La guerre des bulgares serbes grecs monténégrins contre les Turcs m'attire au point que je quitte mon appartement Via Senato et je travaille pendant trois mois en tant que correspondant entre Sofia Mustafà Pascià Kirkilisse j'écris et déclame mes mots en liberté Bombardement d'Andrinople et je rentre à Milan », F.T. MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista*, op. cit., p. 113.

70 C. SALARIS, *Marinetti – Arte e vita futurista*, op. cit., p. 137.

Il est légitime de penser que Marinetti ait publié ces textes pendant les six premiers mois de 1913 aussi pour relater poétiquement une actualité très violente qui attire l'attention de l'opinion publique pendant l'hiver 1912-1913. La première guerre balkanique avait en effet commencé le 8 octobre 1912 ; le 16 octobre avait eu lieu le premier bombardement aérien de l'histoire (vraisemblablement le sujet de « Carta sincrona ») ; l'armistice sera signé le 3 décembre, mais les hostilités reprendront tout de suite, au mois de janvier 1913.

Dans le numéro du 23 février 1913 *Le Petit Journal* publie un dessin, de ce bombardement :



Le Petit Journal, supplément
illustré, 23 février 1913

Selon les comptes rendus publiés dans *L'Illustration*, aucun correspondant n'est en mesure de couvrir l'événement, en dehors de Ludovic Nau-deau du *Journal* et de Luigi Barzini du *Corriere della Sera*.

Lorsque le correspondant de *L'Illustration* arrive sur place, les reportages sont plus précis ; des croquis publiés dans le journal, il ressort une très forte violence.

En mai 1913, l'accord de paix signé entre la Turquie et la Ligue Balkanique prévoyait la cession d'Andrinople à la Bulgarie ; la deuxième guerre balkanique éclate à la fin du mois de juin : un siège est à nouveau posé sur la ville d'Andrinople qui repasse à la Turquie après les accords de paix signés le 10 août 1913.

La publication des différents poèmes alterne avec les déclamations : certains textes de *Zang Tumb Tumb* – vraisemblablement « Bombardement d'Andrinople », « Pont » et « Train de soldats turcs malades »⁷¹ – seront en effet déclamés en français à Paris (22 juin et 8 novembre), ainsi qu'à Bruxelles (11 et 13 novembre) : comme nous le verrons, l'année 1913 est très significative pour Marinetti ; c'est aussi une année charnière pour le futurisme et pour les avant-gardes, ainsi que pour la diffusion du futurisme en France, notamment après la publication du « Manifeste de l'Antitradition futuriste » de Guillaume Apollinaire.

Zang Tumb Tumb paraît enfin en italien en février 1914, lorsque Marinetti revient de Russie⁷². L'ouvrage ne manque pas de soulever quelques doutes auprès des futuristes eux-mêmes :

Carissimo Marinetti,

Ricevo col più grande piacere il tuo stranissimo sconcertante e affascinante libro che ti pone fuori e al di sopra di tutte le letterature. È innegabile che tu porti nella poesia dei valori nuovissimi, inaspettati e che apri con impareggiabile audacia all'arte nostra e ai nostri sensi un meraviglioso orizzonte inesplorato che noi oscuramente presentivamo ma non avevamo la forza di conquistare.

Auguri sinceri e saluti affettuosi

Tuo

C. Govoni⁷³

71 Selon Antonio Latanza, ils existeraient cinq enregistrements de déclamations en français de Marinetti. Les disques, de la marque « Diploma », auraient été enregistrés au Royaume Uni en 1914. Cf. le livret de *Futurismo musicale – Archivi Sonori del Futurismo*, A. LATANZA et D. LOMBARDI (éd.), Florence, Fonotipia, Cd n° 1, 1995, p. 4 et 7.

72 Marinetti est en Russie du 25 janvier au 14 février 1914.

73 « Très cher Marinetti, je reçois avec le plus grand plaisir ton livre très étrange, à la fois fascinant et déconcertant, qui te situe en dehors et au-dessus de toutes les littératures. Tu apportes dans la poésie des valeurs extrêmement nouvelles, on ne peut pas le nier, et tu

Tandis qu'Eva Kuhn affirme avoir été irritée par certaines pages de *Zang Tumb Tumb*, « che non ho potuto capire »⁷⁴, Buzzi semble avoir mieux saisi la signification poétique de l'ouvrage de Marinetti qui doit être entendu, avant même que d'être lu :

Poiché le parole in libertà sono l'espressione totale dell'io, i temperamenti eloquenti e declamatori si esprimono totalmente in una forma specialmente auditiva, cioè rumoristica e ricorrono alla verbalizzazione astratta. Questi temperamenti risultano in tutto il loro valore e con chiarezza nella declamazione, mentre non risultano altrettanto chiari ed efficaci alla lettura muta (così Marinetti nel *Zang Tumb Tumb*).⁷⁵

En me fondant sur les études ponctuelles consacrées aux versions manuscrites⁷⁶, notamment, les versions françaises inédites conservées à la Beinecke Library⁷⁷ – un manuscrit et des épreuves corrigées –, je voudrais à présent analyser quelques variantes, évaluer les versions françaises par rapport aux versions italiennes publiées dans *Lacerba* ainsi que dans l'édition de *Zang Tumb Tumb* publiée par Luciano De Maria en 1968, et essayer d'émettre quelques hypothèses quant aux raisons pour lesquelles le texte originel français n'a jamais été publié en tant que tel, ainsi que le rappelle Claudia Salaris :

Di *Zang Tumb Tuuum* Marinetti preparò l'edizione in francese, arrivandone a correggere le bozze, ma, per motivi che non è possibile accertare, non gli riuscì infine di farla stampare.⁷⁸

ouvrés à notre art et à nos sens, avec une audace sans égale, un merveilleux horizon inexploré, que nous pressentions obscurément, sans avoir la force de le conquérir. Meilleurs vœux et salutations sincères, Bien à toi, C. Govoni », carte postale de C. GOVONI à F. T. MARINETTI, Vintimille, 10 mai 1914, in C. GOVONI, *Lettere a F. T. Marinetti*, M. DILLON WANKE (éd.), Milan, Libri Scheiwiller, 1990, p. 70.

74 « que je n'ai pas pu comprendre », lettre d'E. KUHN AMENDOLA à P. BUZZI, Rome, 29 avril 1915, in P. BUZZI, *Futurismo – scritti carteggi testimonianze*, op. cit., vol. III, p. 291.

75 « Puisque les mots en liberté sont l'expression totale du 'je', les tempéraments éloquents et déclamateurs s'expriment totalement dans une forme tout spécialement auditive, c'est-à-dire bruitiste ; ils ont recours à la verbalisation abstraite. C'est par la déclamation que la valeur et la clarté de ces tempéraments ressortent le mieux, tandis que la lecture silencieuse ne permet pas autant de clarté et d'efficacité (ainsi F. T. Marinetti dans son *Zang Tumb Tumb*) », P. BUZZI, « I giovani poeti e la guerra », *L'Italia futurista*, 1^{er} mai 1916.

76 Cf. par exemple C. E. ORBAN, *The culture of fragments. Words and Images in Futurism and Surrealism*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.

77 Le microfilm de la version française de *Zang Tumb Tumb* est conservé dans Filippo Tommaso Marinetti Papers, General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

78 « Marinetti prépara l'édition française de *Zang Tumb Tuuum* et il en corrigea les épreuves. Pour des raisons inexplicables, il ne put faire imprimer cette version », *ME*, p. 164.

Il faut néanmoins signaler l'existence de textes inédits tirés de *Zang Tumb Tumb*, rédigés peut-être en même temps que la version italienne. L'un de ces textes, une table de mots en liberté intitulé « Bombardement d'Andrinople », a été exposé par la Fondazione Stelline de Milan en 2009⁷⁹.

Je me demande si Marinetti n'avait pas songé à imiter la version de la « Prose du Transsibérien » commentée picturalement par Sonia Delaunay-Teck, ou bien – et je penche plutôt pour cette hypothèse – s'il avait renoncé à publier la version française *longue* de *Zang Tumb Tumb*, préférant plutôt se consacrer à la création de tables motslibristes à recueillir ensuite en volume...

Revenons au manuscrit de *Zang Tumb Tumb* : tous les exégètes de l'ouvrage sont unanimes pour souligner l'habileté du typographe Cesare Cavanna dans l'interprétation précise des souhaits de Marinetti ; l'on retrouve parfois dans le manuscrit français des indications destinées au typographe, en italien, en marge : « corpo 7 », « poco interlineato, giustezza più piccola ». Le double souligné correspond au gras ; les blancs sont systématiquement respectés.

Dans la forme imprimée française l'on voit apparaître quelques variantes, par rapport au manuscrit : dans « Mobilisation », « pour et contre » devient « POUR ET CONTRE » ; apparaissent des tirés servant à accélérer le rythme : « voix pédérastiques des diplomates aux ongles roses » est transcrit ainsi : « voix pédérastiques des diplomates-aux-ongles-roses ». Dans la version italienne, le passage du pluriel au singulier des « voix » décale le sens général de la phrase, comme si les cris des diplomates provenaient d'un chœur ordonné et homogène :

Times articles POUR ET CONTRE la guerre vacarme de la basse-cour pacifiste voix pédérastiques des diplomates-aux-ongles-roses

Times articoli pro contro la guerra gridiio del pollaio pacifista voce pederastica dei diplomatici dalle unghie rose⁸⁰

Il faut remarquer également que « vacarme » [*vakarm*] est traduit par « gridiio » [*gri'diio*] : le traducteur (Marinetti ?) a gardé en italien deux voyelles fermées antérieures non arrondies, mais l'*onomatopéisation* en « i » du substantif laisse surgir une sonorité plus stridente par rapport à la gravité du son français. Une comparaison phonétique approfondie donnerait certainement

79 F.T. MARINETTI, *Bombardement d'Andrinople*, 1913-1914, encre sur papier, 23 x 116 cm., Harold Monroe Papers coll. 745, Los Angeles, UCLA University, Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, in F. T. Marinetti = *Futurismo*, L. SANSONE (éd.), Milan, Federico Motta Editore, 2009, p. 162.

80 F.T. MARINETTI, « Mobilitazione », *ZTT*, p. 636.

des résultats concluants; en observant les différentes versions et en effectuant des comparaisons sur des échantillons, il apparaît au premier abord que la version imprimée italienne correspond davantage au manuscrit français qu'à la version imprimée française, comme si la version italienne avait été tirée directement du manuscrit français et non pas d'un texte manuscrit italien intermédiaire qui, à l'heure où je rédige ce texte, m'est au demeurant inconnu.

Ce léger clivage entre les différentes versions émerge à d'autres endroits: toujours dans «Mobilisation», le substantif «assombrissement» contenu dans le manuscrit devient «assooooombrissement» dans la forme imprimée française; en italien le terme est traduit par «ottenebrarsi», c'est-à-dire par une forme verbale nominalisée, ce qui permet de conférer au verbe plus de dynamisme par rapport au substantif. Cela se produit souvent: «dégringolade» devient en italien «ruzzolare», et «ruissellement» est rendu par «straripare», dont la signification, plus incisive, diverge subtilement du français originel.

J'ai ensuite juxtaposé les quatre versions imprimées de «Correzione di bozze + desideri in velocità», en français et en italien: la seule variante – peu significative – apparaît au niveau des onomatopées, là où «tong tungzang-CHAACK panache» devient en italien «tung tung zang panache».

Peu de différences significatives émergent de la traduction italienne du chapitre «Bataille sous vent-verre»; en observant toutefois la version imprimée française et la version publiée dans *Lacerba*, il apparaît que la disposition du texte est quasiment la même, alors que dans les éditions italiennes de 1914 et de 1968, les dimensions du texte sont considérablement réduites.

Pour «Bombardamento», il existe la possibilité de confronter les variantes aux enregistrements des déclamations en italien de 1924 et de 1935⁸¹. La version sonore est très proche de la version imprimée en italien, hormis quelques oublis de mots (étrangement, il s'agit des mêmes mots, comme si la *partition* de la déclamation était la même dans les deux cas). En revanche, le texte français, dont il existe deux versions imprimées, est assez différent du texte italien, ne serait-ce que graphiquement:

1 2 3 4 5 secondes canons de siège
éventrer le silence par un accord **tam zang**
toumb aussitôt échos échos tous les
échos s'en emparer vite l'émettre l'éparpiller
au loin infini au diable Dans
le centre de ces **tam-zang-toumb**
aplatis ampleur 50 kilomètres carrés bondir

81 Les deux enregistrements sont contenus dans *Futurismo musicale – Archivi Sonori del Futurismo*, op. cit., Cd n° 1.

2 3 6 8 éclats massues coups de poing
coups de tête batteries à tir rapide Vio-
lence férocité régularité jeu de pendule fa-
talité cette basse grave lenteur apparente
scander les étranges fous très jeunes très
fous fous fous très agités altos de la ba-
taille Furie angoisse hors d'haleine oreilles
Mes oreilles mes
yeux narines ouvertes
attention quelle joie que la vôtre ô mon
peuple de sens voir ouïr flairer boire tout
tout tout taratatatata les mitrailleuses
crier se tordre sous 1 000 morsures gifles
traak-traak coups de trinque [...]

*1 2 3 4 5 secondes les canons de siège éventrer le silence par un accord **tam-toumb**
Aussitôt échos échos tous les échos s'en emparer vite l'émettre l'éparpiller
au loin infini au diable*

*Dans le centre de ces **tam-toumb** aplatis ampleur 50 kilomètres carrés bondir
2 3 6 8 éclats massues coups de poing coups de tête batte-
ries à tir rapide Violence férocité
régularité jeu de pendule fatalité cette basse grave lenteur apparente scander
les étranges fous très
jeunes très fous fous fous très agités altos de la bataille Furie angoisse
hors d'haleine oreilles
Mes oreilles mes yeux narines ouvertes! attention! quelle joie que la vôtre
ô mon peuple de sens
voir ouïr flairer boire tout tout tout taratatatata les mitrailleuses crier se
tordre sous 1000 mor-
sures gifles traak-traak coups de trique [...]*

Ce deuxième texte français est plus long, moins synthétique et, du reste, des paragraphes entiers seront supprimés en italien ; la syntaxe est traditionnelle et les adjectifs possessifs personnalisent l'ensemble : « Mes oreilles, mes yeux narines ouvertes, attention quelle joie que la vôtre ».

Quelques considérations doivent être faites autour des ratures : Marinetti est un écrivain à structuration rédactionnelle, travaillant par conséquent sur un manuscrit unique et sur des épreuves. Il recourt essentiellement à des ratures de suppression ou, de manière plus générale, à des ratures de substitution pour ellipse, c'est-à-dire que le segment substitutif est généralement plus court.

La nature des biffures est assez saisissante, tout étant parfaitement effacé : du coup, il est pratiquement impossible de reconstituer le texte initial, ce qui nous laisse penser que le poète, faisant parfaitement confiance à son

typographe, ne recopie que rarement son propre texte corrigé. L'important c'est que les biffures couvrent complètement les parties supprimées, pour qu'il n'y ait pas de confusions possibles: c'est pour cette raison qu'apparaissent parfois des ratures en *filet* effaçant plusieurs lignes.



Plus généralement, et comme nous l'avons déjà observé à plusieurs reprises, le texte italien est incontestablement plus synthétique, plus *moderne*, les constructions syntaxiques étant réduites à l'essentiel. Un exemple parmi tant d'autres: des formes comme «pas d'illettrés» ou «plus de chandelle» deviennent en italien «neanche un analfabeta» et «neanche una candela». La correcte traduction de «plus de chandelle» aurait dû être: «non ci sono più candele», alors que l'introduction de l'adverbe «neanche» permet plus de synthèse et d'immédiateté.

Les onomatopées ont été toutes transformées afin de respecter la phonétique italienne: «hue hue» devient en italien «hi hi», «toub» devient «tumb», «chaaaa» «sciaaa», et «dang dang» est rendu en italien par «dan dan».

Comme nous l'avons évoqué auparavant, l'*onomatopéisation* des mots est appliquée – ou pas – tant en français qu'en italien, ou bien elle disparaît d'une version à l'autre de manière assez imprévisible. Voici quelques exemples:

bleu > azzzurrrro
glissade > glissade
bondés > zeppppi
rembourrés > imbotttiti

poutrrrrrre > trave
barrrrrrre > sbarra
rrrrrrroues > ruote

À plusieurs reprises, des mots orthographiés normalement, par exemple «épaisseur», sont transformés dans la version française dactylographiée, «épppaisseur», alors que la version italienne finale propose une orthographe normale, «spessore»: nous avons déjà relevé ailleurs l'existence de cette variante et c'est justement cela qui nous laisse supposer que la traduction en italien aurait pu être tirée directement de la version manuscrite française, sans passer par une version manuscrite intermédiaire en italien.

Sans doute au nom du modernisme et du progrès, le «monoplan» est transformé en «biplan» puis en «biplano»; moins explicable est le remplace-

ment de la ville de Nervi par celle de San Remo, dans « Battaglia sotto vetro-vento » : « agonies élégantes Nice Menton Nervi » devient « agonie elegante Nizza Menton San Remo »⁸², peut-être parce que San Remo est plus connu et plus passéiste et symboliste que Nervi...

À partir de ces différentes variantes et de ces transformations, il faut à présent se demander pourquoi Marinetti ne publie-t-il pas le texte français d'autant que, comme le rappellent les exégètes⁸³ de *Zang Tumb Tumb*, c'est ici que Marinetti met en pratique les idées contenues dans le manifeste « Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà ». La publication de l'ouvrage en français lui aurait permis de diffuser en France des idées qui ne circulent pas aussi facilement que les futuristes le souhaitent :

Londra, 19 aprile 1913
34 Duke Street
St James
London S. W.

Carissimo Marinetti

Ti ho mandato ieri l'ultimo numero di Mayori che tu conosci forse. Nell'articolo del Salon [?] nationale Apollinaire ci sotte.

L'articolo di Boccioni l'ha punto sul vivo. Tanto meglio.

Però alla Closerie nessuno conosce questo articolo perché *Lacerba* è in mano soltanto di qualche italiano, e Apollinaire si guarderà bene dal parlarne. Però appena a Parigi, aggiusterò io le cose con lui e con gli altri. Potete fidarvi di me, del resto comunicheremo spesso, perché credo che cominceranno polemiche che bisogna sostenere con forza aggressiva [...].⁸⁴

82 F. T. MARINETTI, « Battaglia sotto vetro-vento », *ZTT*, p. 686.

83 M. D'AMBROSIO, *Futurismo e altre avanguardie*, Naples, Liguori, 1999.

84 « Mon cher Marinetti, je t'ai envoyé hier le dernier numéro de Mayori, que tu connais peut-être. Dans l'article du Salon [?] national, Apollinaire se moque de nous. L'article de Boccioni l'a touché dans le vif. Tant mieux. Toutefois, personne ne connaît cet article à la Closerie, parce que seuls quelques Italiens ont dans leurs mains *Lacerba*; Apollinaire se gardera bien d'en parler. Toutefois, de retour à Paris, j'arrangerai les choses avec lui et avec les autres. Vous pouvez me faire confiance, du reste, nous communiquerons souvent, parce que je crois que des polémiques commenceront bientôt et il faudra les soutenir avec une force agressive. [...] », lettre inédite de G. SEVERINI à F. T. MARINETTI, Londres, 19 avril 1913, transcription de F. Usberti, *Marinetti e il Futurismo. Marinetti e la Francia*, mémoire de maîtrise franco-italienne, Université de Turin-Université de Savoie, sous la direction de F. Bruera, 1998. M^{lle} Usberti a transcrit un certain nombre de correspondances provenant de la Binecke Rare Books and Manuscripts Library de la Yale University. Severini se réfère ici à la polémique avec Delmarle.

Avant de parler de stratégies, cependant, il faut garder à l'esprit le fait que Marinetti est encore, à cette époque, plus francophone qu'italophone; de plus, si les textes devaient être rédigés pour le *Gil Blas*, il fallait qu'ils le soient en français.

Pierre Van Bever, dans un article consacré à la « Rhétorique du premier manifeste futuriste », affirme qu'en général le choix du français entre 1898 et 1912 « ne s'explique pas seulement par le rôle pilote de la France à cette époque, il s'inscrit dans le cadre de la politique de rapprochement de la France et de l'Italie souhaité tant par Rome, qui convoite la Libye, que par Paris, menacé par les empires centraux »⁸⁵. Il me semble que les choses ici sont bien différentes et un peu plus complexes : si Marinetti utilise d'abord le français pour rédiger les différents chapitres de son recueil, c'est que sa stratégie de diffusion du futurisme n'a pas encore changé à son retour d'Andrinople à la fin de 1912. Apollinaire et la France, nous le verrons plus loin, sont une source intarissable de polémiques, mais surtout Paris est un *territoire de chasse* :

Parigi, 9 dicembre 1912

Carissimo Marinetti,

Ti mando un numero des *Annales* con un articolo dei cubisti e riproduzioni di quadri futuristi. Metzinger e gli altri ne sono furiosi e credo che hanno indirizzato una protesta al giornale. Volevano che io mi unissi a loro, ho rifiutato. Ho detto che soltanto tu t'incarichi di queste cose e che in ogni modo non era il mio parere a dare importanza a certe cose...

Metzinger vuole chiamare in giustizia di pace il direttore del giornale perché ha pubblicato i suoi quadri senza domandare il permesso.

È il vero tipo dell'azzeccagarbugli, Metzinger, ma non è meno vero che in questo momento i Cubisti sono all'apice della gloria, che hanno conquistato Parigi non meno, anzi, più profondamente di noi e che vendono a rotta di collo... Tutto ciò si vede (lo fanno abbastanza capire dal loro modo di fare) dall'aria di conquistatori che prendono, dopo aver lasciato l'espressione malinconica che conservarono per lungo tempo dopo la nostra esposizione [...].⁸⁶

85 P. VAN BEVER, « Rhétorique du premier manifeste futuriste », *Les avant-gardes et la Tour de Babel*, J. WEISGERBER (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000, p. 167.

86 « Mon cher Marinetti, je t'envoie un numéro des *Annales*, avec un article des cubistes et des reproductions de tableaux futuristes. Metzinger et les autres sont furieux, je crois qu'ils ont adressé une lettre de protestation au journal. Ils voulaient que je me joigne à eux, j'ai refusé. J'ai dit que c'est à toi de t'occuper de ces choses-là et que, de toute manière, mon opinion ne pouvait certainement pas servir à quelque chose de plus. Metzinger veut porter plainte contre le directeur du journal parce qu'il a publié [des photos de, n.d.t.] ses tableaux sans lui en demander l'autorisation. Quel intrigant, ce Metzinger; il n'en demeure pas moins qu'en ce moment les Cubistes sont au sommet de la gloire: ils ont conquis Paris

En 1913, et notamment après la rédaction du crucial «Manifeste de l'Antitradition futuriste», la France est désormais acquise à la cause futuriste, du moins pour Marinetti. Dorénavant, il ne faudra plus *coloniser* la France autrement que par les manifestes, tous traduits systématiquement en français; pour les autres ouvrages, les traductions se font plus rares (alors que toutes les œuvres de Marinetti jusque-là sont en deux langues), d'autant que les principaux représentants du monde des avant-gardes lisent l'italien, parfois l'écrivent et le parlent: *Pittura scultura futurista* de Boccioni, qui paraîtra en 1914, ne sera au demeurant jamais traduit en français.

Côté italien, nous assistons en cette année 1913 à une prolifération de textes théoriques, et non des moindres; de plus, comme le rappelle Emilio Gentile dans *Futuristi in politica*, la saison du futurisme politique s'ouvre précisément à cette époque: le projet est ambitieux et anticipateur de la *reconstruction futuriste de l'univers*; Marinetti lance dès lors un programme, puis un parti politique par le biais duquel il entend déclencher une révolution *anthropologique* italienne: dans une nouvelle Italie futuriste, naîtra l'Italien nouveau⁸⁷. Pour cela, il faut que tous les efforts aillent dans une même direction, futuriste et italienne, et sûrement pas française: voilà pourquoi il ne me paraît pas incongru d'imaginer que Marinetti ait choisi de concentrer désormais ses efforts ailleurs qu'en France.

Compte tenu de tous ces éléments, il faut se demander si la version française est parfaitement équivalente à la version italienne. Clara E. Orban, dans son important ouvrage sur la culture du fragment, pose comme postulat l'équivalence des deux versions:

Therefore, since Marinetti wrote equally well in French and Italian, we will consider the French manuscript and proof the functional equivalents of the Italian versions, the only difference being they were destined for different audiences, with only the Italian manuscript being eventually published.⁸⁸

J'ai, en ce qui me concerne, quelques doutes (et d'ailleurs Clara E. Orban soulignera plus loin quelques spécificités du manuscrit français): nous l'avons déjà observé, Marinetti est à cette époque encore un francophone parfaite-

autant et même plus profondément que nous et ils vendent énormément... Tout cela se voit clairement (ils le font assez bien comprendre avec leur comportement), ils ont tous un air de triomphateurs, après avoir quitté l'expression mélancolique qu'ils gardèrent pendant longtemps après notre exposition. [...]», lettre inédite de G. SEVERINI à F. T. MARINETTI, Paris, 9 décembre 1912, transcription de F. Usberti, *Marinetti e il Futurismo*, op. cit.

87 E. GENTILE, *Futuristi in politica*, Bari, Laterza, 2009, p. 6.

88 C. E. ORBAN, *The culture of fragments. Words and Images in Futurism and Surrealism*, op. cit., p. 39.

ment italoophone. Cela dit, au-delà des connaissances linguistiques du chef du futurisme, il ne faut pas être des spécialistes en matière de diglossie et de bilinguisme pour savoir que la mise en mots d'un imaginaire change suivant la langue d'expression ; qui plus est, toute auto-traduction remet en mouvement le processus de création. Après quoi, Marinetti peut décider – et nous après lui – que la version française n'a pas existé et que la version italienne est la seule valable, surtout qu'elle est plus moderne, plus synthétique et, somme toute, plus « futuriste » par convention et non pas par création.

Il y a tout de même des écarts entre les différentes phases, celle du manuscrit français, celle du tapuscrit français, celle du texte imprimé en italien – est-ce qu'il y a une version manuscrite italienne ? – et celle de la déclamation. Chaque nouvelle phase implique une mise en mouvement du processus de création, entraîne un changement de medium ; du reste, une version finale, achevée et *officielle*, ne peut pas exister puisque chaque déclamation comporte une ultérieure réécriture et une réinterprétation du texte et, donc, un déplacement du sens. Voici d'ailleurs comment pouvait se passer une déclamation de *Zang Tumb Tumb* :

Declamai [...] parecchi brani del mio *Zang tumb tumb* [...]. Sulla tavola davanti a me erano posti un apparecchio telefonico, delle assicelle e dei martelli apposti, che mi permettevano d'imitare gli ordini del generale turco e i rumori della fucileria e delle mitragliatrici. In tre punti della sala erano preparate tre lavagne alle quali mi avvicinavo alternativamente, camminando e correndo, per disegnarvi in modo effimero, col gesso, un'analogia. Gli ascoltatori, voltandosi continuamente per seguirmi in tutte le mie evoluzioni, partecipavano con tutto il corpo acceso di emozione [...]. In una sala lontana erano disposti due grandi tamburi, dai quali il pittore Nevinson, che mi coadiuvava, traeva il rombo del cannone.⁸⁹

Et puis il suffit de lire ce qu'écrivait encore à ce propos Marinetti à Somenzi, dans une lettre publiée dans la revue *Futurismo*, le 25 décembre 1932⁹⁰ :

89 « Je déclamai [...] plusieurs extraits de mon *Zang tumb tumb* [...]. Sur la table devant moi, il y avait un téléphone, des bâtonnets et des marteaux, ce qui me permettait d'imiter les ordres du général turc et les bruits des coups de fusil et des mitrailleuses. Trois tableaux noirs avaient été disposés à trois endroits différents de la salle, et je m'approchais tantôt de l'un tantôt de l'autre, en marchant ou en courant, afin d'y dessiner de manière éphémère une analogie, avec une craie. Les spectateurs, devant se tourner pour me suivre, participaient à mes évolutions avec tout leur corps tendu par l'émotion [...]. Dans une salle éloignée on avait mis deux grands tambours grâce auxquels le peintre Nevinson, qui m'aidait, reproduisait le bruit du canon », in C. SALARIS, *F. T. Marinetti*, Florence, La Nuova Italia, 1988, p. 128.

90 « Cher Somenzi, j'offre à ton Futurisme la forme presque définitive de mon célèbre poème de mots en liberté 'Bombardement d'Andrinople'. De mon œuvre littéraire d'hier je préfère 'Bombardement d'Andrinople', mots en liberté qui mécanisent parfaitement

Caro Somenzi,

Mando in dono al tuo " Futurismo ", la forma quasi definitiva della mia famosa poesia parolibera il Bombardamento di Adrianopoli.

Della mia opera letteraria di ieri preferisco il " Bombardamento di Adrianopoli ", parole in libertà che meccanizzano perfettamente l'immensa furia simultanea di una città forte assediata da due eserciti, bombardata e bombardante. Questa poesia totalitaria, multanime, rumorista, olfattiva, termica e tattile esige alcuni eccezionali declamatori come i futuristi: Armando Mazza, Escodamè, Alberto Vianello, Somenzi, Burrasca, Depero, Guglielmo Iannelli.

Sono questi capaci di mettere in azione l'intera orchestra delle parole in libertà, poichè hanno una vocale familiarità con le macchine di guerra ed i loro rumori distinti.

Il Bombardamento di Adrianopoli declamato da me fu fischiatissimo nelle prime serate futuriste. Ora è dovunque applauditissimo in Italia e nelle maggiori città del mondo.

A Rio de Janeiro e a San Paolo il mio " Bombardamento ", fu proclamato inno nazionale. Lo preferisco, perchè mi permise di imporre dovunque l'assoluto primato novatore della mia razza.

Ogni padre fascista lo declami ai suoi pupi come strenna antipacifista di Natale.

Tuo

F. T. MARINETTI

Même la relecture farceuse du texte faite par des non-futuristes va attribuer un sens nouveau à *Zang Tumb Tumb* : à la Fondazione Primo Conti, il existe un communiqué de presse daté de 1914, concernant un soi-disant film futuriste intitulé *Mondo Baldoria* ; les auteurs de la supercherie demandaient aux directeurs des journaux de publier leur communiqué en entier et, en échange, ils promettaient d'envoyer gratuitement un exemplaire de *Zang Tumb Tumb*⁹¹.

l'immense furie simultanée d'une ville fortifiée assiégée par deux armées, bombardée et bombardant. Ce poème totalitaire, à la fois bruitiste olfactif thermique et tactile, exige des déclamateurs d'exceptions, à savoir les futuristes Armando Mazza, Escodamè, Alberto Vianello, Somenzi, Burrasca, Depero, Guglielmo Iannelli. Eux, ils sont capables de mettre en action tout l'orchestre des mots en liberté, puisqu'ils ont une familiarité vocale avec les machines de guerre et leurs bruits distinctifs. 'Bombardement d'Andrinople' a été beaucoup sifflé lors de mes déclamations, pendant les premières soirées futuristes. Maintenant le poème est ovationné partout, en Italie et dans les plus grandes villes du monde. À Rio de Janeiro et à Sao Paolo, mon 'Bombardement' a été proclamé hymne national. Je le préfère, parce qu'il m'a permis d'imposer partout la primauté absolue et novatrice de ma race. Que tous les pères fascistes le déclament à leurs enfants comme des étrennes anti-pacifistes de Noël. Ton F. T. Marinetti », in *Futurismo*, 25 décembre 1932, a. I, n° 16.

91 Fondazione Primo Conti 144-Misc.Fut ; il s'agit sans doute d'une réaction parodique à une proposition faite aux journaux par Marinetti, pour qu'ils publient un article sur les succès de Marinetti en Russie : cf. C. G. DE MICHELIS, *L'avanguardia trasversale*, Milan, Marsilio, 2009, p. 14.

C'est précisément ce glissement continu qui me semble important, d'abord et avant tout, et c'est bien là que se situe la démarche créatrice et créative du poète Marinetti, démarche que l'on oublie bien souvent à cause de la surabondance de la production théorique. Dans son cas, plus que de politique du fragment, il faudrait parler de politique du collage : car, en analysant de près sa démarche, nous nous apercevons que, comme dans les manuscrits de *Zang Tumb Tumb*, chaque biffure, chaque variante et chaque version contiennent une double, voire une triple portée. L'auteur ne renie pas les ratures, mais il s'agit chez lui d'un perpétuel jaillissement, un rayonnement continu, préfigurations d'une écriture de l'imaginaire qui reprend, réécrit, réutilise et superpose sans cesse des matériaux qu'elle n'efface jamais. C'est de toute évidence ici que se forge le Marinetti créateur et écrivain de textes en prose, voire de romans : mais là, ce sera une autre stratégie et aussi une autre époque pour le futurisme.

MILAN-FLORENCE

L'analyse des versions manuscrites de *Zang Tumb Tumb* nous a quelque peu éloignée du parcours historiographique entrepris auparavant : revenons alors à nouveau à l'année 1912 et au travail effectué par Severini pour rapprocher les futuristes milanais du groupe de Florence, et en particulier de Giovanni Papini et Ardengo Soffici. Celui-ci avait écrit dans *La Voce* de juillet un article sur la peinture futuriste, et le ton s'était beaucoup assoupli par rapport au texte qui, auparavant, avait provoqué l'expédition punitive :

Prima di scriverti questo ho voluto interrogare Carrà e Russolo (Marinetti è nei Balcani) ed essi sono del mio parere. E non sono solo del mio parere, ma affermano che se le tue relazioni con l'amico non concludono ad un riavvicinamento collettivo del gruppo, esse devono completamente cessare [...]. Che tu parli con lui può interessare te, ma non trasforma lo stato di tensione che esiste tra noi e il gruppo di Firenze che stimiamo, pur essendo profondamente diversi. [...] [occorre] creare se è possibile in Italia un'atmosfera più favorevole alle opere che faremo.⁹²

92 « Avant de t'écrire ceci, j'ai voulu interroger Carrà et Russolo (Marinetti est dans les Balkans), et ils sont d'accord avec moi. Et non seulement ils sont d'accord avec moi mais, qui plus est, ils affirment que si tes rapports avec l'ami ne se concrétisent pas en un rapprochement collectif du groupe, ils doivent cesser complètement [...]. Le fait que tu parles avec lui peut être intéressant pour toi, mais cela ne transforme pas l'état de tension qui existe entre nous et le groupe de Florence, que nous estimons, malgré nos différences. [...] [il faut] créer si possible en Italie une atmosphère plus favorable aux œuvres que nous ferons », lettre de L. RUSSOLO, C. CARRÀ et U. BOCCIONI à G. SEVERINI, octobre 1912, *Archivi I*, p. 251.

À Florence, Papini et Soffici projettent de créer une revue nouvelle, *Lacerba*, pour laquelle tout est déjà prêt (ou presque) au début du mois de décembre 1912 – il ne manque plus que le typographe⁹³ – et qui doit être davantage ouverte aux nouveautés littéraires, éventuellement en collaboration avec les futuristes :

È l'unico movimento al quale possiamo associarci. Lavorando con gli altri si può renderlo più serio e più efficace-fecondo. Ai futuristi per esser qualcosa d'importante e di fattivo mancano le qualità che noi possediamo [...].⁹⁴

Le rapprochement semble inévitable et il est ressenti comme nécessaire, voire indispensable. Le 7 janvier 1913, Soffici parle de l'imminente rencontre avec Marinetti, et il note : « Vedrò Marinetti. Purché non porti con sé l'odioso Carrà. [...] »⁹⁵ ; un an plus tard, dans un billet écrit à Papini qui doit rencontrer Carrà et Palazzeschi, le ton de Soffici a beaucoup changé, et c'est avec enthousiasme qu'il conclut : « Saluti a Carrà e Palazzeschi, veri amici nostri »⁹⁶.

Anecdotes mises à part, les futuristes milanais jouent un rôle important dans le développement de *Lacerba* ; l'apport financier de Marinetti est d'ailleurs fondamental : une lettre de Papini nous informe que *Lacerba* tire à huit mille exemplaires, dont trois mille sont achetés directement par Marinetti qui les distribue ensuite gratuitement⁹⁷. C'est sans doute grâce à lui et à la structure même du mouvement futuriste que *Lacerba* peut se développer et devenir en très peu de temps l'une des revues les plus importantes de l'avant-garde européenne⁹⁸.

Le 11 janvier 1913, Valentine de Saint-Point fait paraître – en versions française et italienne – le « Manifesto futurista della lussuria » et, probable-

93 Dans une lettre du 10 décembre 1912 [lettre 473], Soffici écrit à Papini de voir rapidement le typographe et de trouver avec lui un accord. Cf. *Carteggio II*, p. 322.

94 « C'est le seul mouvement auquel nous pouvons nous associer. Si on travaille avec les autres, on peut le rendre plus sérieux et plus fécond. Pour être quelque chose d'important et de productif, aux futuristes manquent les qualités que nous avons [...] », lettre d'A. SOFFICI à G. PAPINI, Poggio a Caiano, janvier-février 1913, transcrite par G. MINGHETTI, « Indagine negli archivi del futurismo fiorentino », CALVESI-SCHEIWILLER, *Futurismo a Firenze, 1910-1920*, Florence, Sansoni, 1984, p. 24-25.

95 « Je verrai Marinetti. Pourvu qu'il ne vienne pas avec l'odieux Carrà », lettre d'A. SOFFICI à G. PAPINI, Poggio a Caiano, 7 janvier 1913, *Carteggio II*, lettre 482, p. 331-332.

96 « Salutations à Carrà et à Palazzeschi, nos vrais amis », billet d'A. SOFFICI à G. PAPINI, Poggio a Caiano, s.d. mais 1914, fonds Papini, Fondazione Primo Conti, Fiesole, transcription de B. Meazzi.

97 Lettre de G. PAPINI à A. PALAZZESCHI, 24 mars 1913, *ME*, p. 143.

98 Cf. la partie consacrée à *Lacerba*.

ment inspiré par ce texte, Tavolato écrit un «Elogio della prostituzione», publié dans le numéro de *Lacerba* du 1^{er} mars, qui lui coûtera un procès pour attentat aux mœurs.

À la fin du mois, les expositions de peinture et de sculpture reprennent leur cours : à Berlin d'abord, fin janvier ; puis le 11 février à Rome. En avril s'ouvre à Londres l'exposition personnelle de Severini ; Soffici se joint au groupe des peintres futuristes et avec eux, il participe à l'exposition de Rotterdam du 18 mai au 15 juin. Le 20 juin s'ouvre l'exposition personnelle de peinture et sculpture de Boccioni, à la Galerie La Boétie, à Paris. Severini expose seul à Berlin entre juin et octobre ; puis, toujours à Berlin, les peintres futuristes participent au Erster deutscher Herbstsalon, ouvert le 20 septembre et organisé par *Der Sturm*. Les expositions se poursuivent encore, à Londres en octobre puis à Florence entre novembre et janvier ; le 6 décembre on inaugure à Rome la Galleria Sprovieri, futuriste et permanente.

Pour Boccioni commence une nouvelle période caractérisée par des recherches sur le dynamisme et ses applications sur le corps humain : en sculpture, avec *Forme-forze di una bottiglia*, *Espansione spiraleica di muscoli in movimento*, *Sintesi del dinamismo umano*, *Forme uniche della continuità nello spazio* et *Muscoli in movimento*. En peinture : *Dinamismo di un corpo umano I* et *Dinamismo di un corpo umano II*, ensuite *Dinamismo di un ciclista* (précédé d'un grand nombre d'études préparatoires) et *Dinamismo di un foot-baller*. Pour Calvesi, la phase futuriste de Boccioni se terminerait avec cet ouvrage :

Qui Boccioni per attuare più profondamente il concetto della continuità dinamica come forma unica, scompone i corpi e gli oggetti nello spazio, toccando il suo più spinto limite d'astrazione. È la conclusione della sua esperienza futurista, e qualitativamente rappresenta il suo momento più eletto, di più controllata coscienza formale.⁹⁹

Je n'en suis pas tout à fait convaincue, car *Natura morta. Cocomero* de 1913-1914, ainsi que tous les tableaux peints entre 1913 et 1914, comme *Forme plastiche di un cavallo*, *Costruzione spiraleica*, *Cavallo + Cavaliere + Caseggiato*, et jusqu'à *I selciatori* de 1914, me semblent être des œuvres futuristes à part entière.

99 « Afin de réaliser plus profondément le concept de continuité dynamique comme forme unique, Boccioni décompose ici les corps et les objets dans l'espace, atteignant sa limite la plus poussée de l'abstraction. C'est la conclusion de son expérience futuriste, et d'un point de vue qualitatif, cette toile représente son apogée, là où sa conscience formelle est le mieux maîtrisée », M. CALVESI, E. COEN, *Boccioni, op. cit.*, p. 494.

Les apports théoriques ne sont plus le seul apanage de Marinetti qui veille au contenu des ouvrages de ses camarades, vraisemblablement dans le but d'assurer une certaine homogénéité à l'appareil théorique du mouvement ; néanmoins, Marinetti encourage sans cesse les uns et les autres à théoriser davantage et à explorer les différents domaines de l'art : c'est ainsi que le 11 mars 1913, Russolo propose dans le manifeste « L'arte dei rumori. Manifesto futurista » une révolution de la sensibilité musicale, tout en poursuivant par ailleurs son activité picturale.

Carrà donne également sa contribution théorique au futurisme, notamment avec « La pittura dei Suoni, Rumori, Odori. Manifesto futurista », publié dans *Lacerba* le 1^{er} septembre 1913 (mais daté du 11 août 1913). Outre Russolo et Carrà, Bragaglia travaille sur le photodynamisme et expose ses travaux entre avril et mai ; en juin *Lacerba* signale la publication de la première édition de son livre *Fotodinamismo futurista*. Quant à Palazzeschi, il écrit « Il Controdolore » le 29 décembre 1913, un véritable manifeste futuriste avec une introduction sur la perception de la douleur et une synthèse en onze points. Le texte apparaît pour la première fois dans le numéro du 15 janvier de la revue florentine.

De nombreuses polémiques éclatent autour du groupe, provoquées volontairement ou bien induites par les productions futuristes. Le cas de Delmarle est en ce sens plutôt significatif : ami et camarade d'atelier de Severini, le peintre français décide soudainement de lancer son propre « Manifeste futuriste à Montmartre » le 10 juillet 1913, imprimé et diffusé à ses frais, publié d'abord dans *Paris-Journal* le 13 juillet, puis dans *Comœdia* du 15, et dans *Lacerba*, en français, au mois d'août. Pendant le printemps de la même année, on avait beaucoup parlé à Paris de la décadence de Montmartre, et des manifestations évoquant la gloire de la Butte avaient été organisées, au cours du mois de juin. Severini est très attaché à ce quartier, ainsi supporte-t-il mal de voir, en tant que *porte-parole* du futurisme à Paris, quelqu'un – un ami, en l'occurrence – s'appropriier indûment le nom et le style futuriste. Un échange de lettres publiées dans *Comœdia* alimente dès lors un vif débat sur l'avant-garde italienne, ce qui ne manque pas de susciter l'ironie de certains critiques français, particulièrement hostiles au futurisme :

Qui l'eût dit ? Qui eût pu le croire ? Nous avons publié hier [...] un manifeste futuriste de M. A.-F. Mac Delmarle : À bas Montmartre et deux dessins de ce peintre de l'école nouvelle. Les deux dessins trahissaient l'origine futuriste et le manifeste lui-même était de tous points semblable, typographiquement, aux manifestes *ejusdem farinae*. Mais il paraît qu'il y

a futuristes et futuristes, il y a les vrais, les unifiés dont M. Marinetti est le fécond Jaurès, et les indépendants.¹⁰⁰

Severini traite publiquement Delmarle d'imposteur; dans *Comædia* les commentaires à la lettre de Severini assument des tons très moqueurs :

[...] notre anxiété est grande! De M. Delmarle ou de M. Severini, quel est le vrai, quel est le faux futuriste? L'auteur du manifeste contre Montmartre restera-t-il sous le coup de cette accusation? Il va répondre certainement, il répondra. Et ceci nous promet encore quelques manifestes de plus.¹⁰¹

Marinetti doit intervenir pour mettre fin à un débat qui lui paraît un peu stérile: le futurisme – affirme-t-il – n'est pas un monopole mais, bien au contraire, il est ouvert à tous ceux qui entendent « avancer toujours et ne reculer jamais »¹⁰², et la polémique entre les deux peintres ne serait alors pour lui qu'un « petit malentendu ». Nous le verrons, la controverse entre Boccioni et Delaunay a été très âpre, le fondateur du futurisme n'entend surtout pas compromettre ultérieurement le précaire équilibre entre Italiens et Français, alors qu'Apollinaire vient tout juste de lui remettre les épreuves du « Manifeste de l'Antitradition futuriste »¹⁰³.

Le travail de Marinetti devient de plus en plus ardu et de plus en plus vaste car, en plus de la complexe gestion des rapports avec l'avant-garde française, il continue à œuvrer pour la diffusion du futurisme partout en Europe, et à rédiger des manifestes cruciaux pour l'évolution du mouvement: « L'immaginazione senza fili e le Parole in libertà. Manifesto futurista » (également connu sous le titre « Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà ») est du 11 mai, en version française et italienne. Il paraîtra dans *Lacerba* le 15 juin, et sera lu le 22 juin par Marinetti, en français, pendant une conférence à la Galerie La Boétie, à Paris, lors de l'exposition personnelle de Boccioni :

Par l'imagination sans fils j'entends la liberté absolue des images ou analogies exprimées par des mots déliés, sans les fils conducteurs de la syntaxe et sans aucune ponctuation. [...] La poésie doit être une suite ininterrompue d'images neuves, sans quoi elle n'est qu'anémie et chlorose.¹⁰⁴

100 *Comædia*, 19 juillet 1913, signé G.H., *FMP*, p. 391. Pour la polémique Delmarle-Severini, cf. *FMP*, p. 390-396.

101 *FMP*, p. 391.

102 F. T. MARINETTI, « Lettre ouverte au futuriste Mac Delmarle », *FMP*, p. 395.

103 Cf. notre chapitre sur Apollinaire et le « Manifeste de l'Antitradition futuriste ».

104 *MLF*, p. 42-43.

Un autre texte futuriste important est « Le Music-Hall. Manifeste futuriste », traduction italienne de « Il teatro di Varietà. Manifesto futurista » du 29 septembre ; le 11 octobre, Marinetti, Boccioni, Carrà et Russolo signent le « Programma politico futurista ». Et puis il y a aussi les soirées futuristes, fondamentales non seulement pour la diffusion du futurisme, mais aussi pour la cohésion interne¹⁰⁵ : à la soirée du théâtre Costanzi de Rome du mois de février, tous les futuristes sont rassemblés et, pour la première fois, Soffici et Papini se joignent au groupe. Par ailleurs, à la fin de 1913 Papini met fin aux dernières réticences en publiant dans le numéro du 1^{er} décembre 1913 de *Lacerba* « Perché sono futurista ».

Le 12 décembre, à Florence, Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Tavolato, Cangiullo, Govoni, Soffici et Papini participent à la dernière soirée futuriste de l'année :

I FUTURISTI À FIRENZE E I SOCIALISTI A MONTECITORIO
anticipano la stagione di Carnevale.

La serata futurista al Verdi : pioggia di ingiurie e di... patate.
[...]

Marinetti in bocca di scena tenta di parlare. A stento comincia a far sentire nel tumulto qualche parola.

- Ci pare che questo gioco abbia durato anche troppo...

- Fate almeno un silenzio intermittente!...

(Si riprende il coro a base di urli, fischi, trombette ed altri oggetti simili.)

Poi il duce del Futurismo grida :

- La vostra energia ci fa molto piacere, è un sintomo meraviglioso di questa razza fiorentina, non ancora del tutto soffocata dalle biblioteche e dai professori...

Ma il baccano continua incessante ed assordante. Arriva ai piedi di Marinetti qualche pillola odorifera, ed egli esclama a gran voce :

- Questi proiettili dimostrano che il passatismo si difende come può ! [...]

Sul palcoscenico cade tutto ciò che si può buttare. Patate, fiori, rami d'alloro, polenta, castagne secche, pezzi di pane, ma la preponderanza del getto è

105 Selon Marinetti, les soirées n'ont aucune retombée économique : « Carissimo Severini, se io cedessi un solo istante ai miei istinti e ai miei affetti, in meno di un anno rovinerei con me il Futurismo, il quale esige ogni giorno maggiori spese. [...] Non farti illusioni sui guadagni delle serate. Sono derisori » (Très cher Severini, si je cédaï pendant un instant à mes instincts et à mes penchants, en moins d'un an je serais ruiné et avec moi, le futurisme qui, chaque jour, demande des frais de plus en plus importants. [...]) Il vaut mieux que tu ne te fasses aucune illusion sur les gains des soirées. Ils sont dérisoires), lettre de F. T. MARINETTI à G. SEVERINI, 24 avril 1914, *Archivi I*, p. 329.

data alle patate. Improperi d'ogni sorta si incrociano tra palco e palco, tra platea e loggione. Volano sputi e contumelie a vicenda [...].¹⁰⁶

La Nazione, le journal de Florence, confirme la version de *L'Unità Cattolica* et rajoute des détails concernant les projectiles lancés sur la scène: «[...] spaghetti cotti, un limone, legumi, uova poco sane [...] un grosso cavolo»¹⁰⁷. Les chroniques futuristes évitent soigneusement de décrire sur la conclusion de la soirée:

Sulla fine della serata, mentre tentava di declamare alcune pagine futuriste, il poeta Marinetti fu colpito in un occhio, ed in modo da lasciargli traccia e cagionargli dolore. [...] Appena terminato il singolare trattenimento, i futuristi uscirono tra i primi dal Teatro, in mezzo alla folla, che rivolse loro appena uno sguardo.¹⁰⁸

Quoi qu'il en soit, Marinetti ne ménage pas ses efforts pour la cause futuriste. Suivons-le un instant, pendant qu'il arpente les routes de toute l'Europe, en train aussi bien qu'en voiture: le 16 février il est à Berlin, le 21 à Rome, le 20 mai à Rotterdam, à Delft le 22; un mois plus tard il est à Paris, où il se rendra d'ailleurs à plusieurs reprises pendant l'été pour régler les détails du

106 «LES FUTURISTES À FLORENCE ET LES SOCIALISTES À MONTECITORIO anticipent la saison du Carnaval. La soirée futuriste au Théâtre Verdi: pluie d'injures et de... pommes de terre. [...] Marinetti, sur la scène, essaie de parler. Il a beaucoup de mal à se faire entendre, dans le tumulte.

- Il nous semble que ce jeu a duré trop longtemps...

- Faites au moins un silence intermittent!...

(Le chœur de hurlements, sifflements, trompettes et autres objets semblables reprend). Puis, le chef du futurisme poursuit:

- Nous nous réjouissons de votre énergie: cela prouve bien que la race florentine n'a pas encore été complètement étouffée par les bibliothèques et les professeurs...

Mais le vacarme continue, incessant et assourdissant. Quelque pilule puante arrive jusqu'aux pieds de Marinetti, qui crie à pleins poumons:

- Ces projectiles démontrent que le passéisme se défend comme il le peut! [...]

Sur la scène tombent toutes sortes de choses inimaginables. Pommes de terre, fleurs, branches de laurier, polenta, châtaignes sèches, morceaux de pain; les pommes de terre sont les légumes jetés avec le plus de violence. Des injures très variées se croisent entre les loges, et entre le parterre et le poulailler. Il y a des échanges de crachats et d'insultes», *L'Unità Cattolica*, Milan, 14 décembre 1913.

107 «[...] spaghettis cuits, un citron, des légumes, des œufs pourris [...] un gros chou», *La Nazione*, Florence, 13 décembre 1913.

108 «Vers la fin de la soirée, pendant qu'il essayait de déclamer certaines pages futuristes, le poète Marinetti fut frappé à un œil: il eut sûrement très mal, vu le bleu qu'il emporta. [...] Dès que le singulier amusement fut terminé, les futuristes sortirent parmi les premiers du théâtre, au milieu de la foule qui leur adressa à peine un regard», *ibid.*

manifeste d'Apollinaire, puis pour participer au mariage de Severini¹⁰⁹. À Bruxelles du 8 au 14 novembre, ensuite à Londres du 16 au 20, le 5 décembre il déclame les mots en liberté à Rome, le 10 à Pise, le 11 à Florence. Du 19 au 21 janvier 1914, il est à Bologne, juste avant de partir en Russie : le surnom « Caffèina d'Europa » semble lui convenir de mieux en mieux...

Comme nous l'avons précisé auparavant, *Zang Tumb Tumb* paraît au mois de février 1914 : dans la première édition de l'ouvrage, Marinetti présente la liste complète des futuristes. Certains noms ont disparu, d'autres apparaissent :

Poesia : F. T. Marinetti, Paolo Buzzi, A. Palazzeschi, E. Cavacchioli, Corrado Govoni, Libero Altomare, Luciano Folgore, G. Carrieri, G. Manzella-Frontini, Mario Bétuda, Auro D'Alba, Armando Mazza, Dinamo Correnti, Francesco Cangiullo, Giovanni Papini, Ardengo Soffici, Italo Tavalato, Guglielmo Jannelli. Pittura : U. Boccioni, C. D. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, Ardengo Soffici, ecc. Musica : Balilla Pratella. Scultura : Umberto Boccioni. Azione femminile : la poetessa Valentine de Saint-Point. Arte dei rumori : Luigi Russolo. Antifilosofia : Giovanni Papini.¹¹⁰

Presque tous ces futuristes publieront des ouvrages ou au moins des manifestes au cours de l'année 1914 : Folgore écrit « Lirismo sintetico e sensazione fisica », paru dans *Lacerba* le 1^{er} janvier, et *Ponti sull'oceano. Versi liberi e parole in libertà*, qui ne sera publié qu'en 1915 ; toujours dans *Lacerba*, le 1^{er} mars paraît « Il puro lirismo nella sensibilità futurista » d'Auro D'Alba ; le 11 mars, Settimelli et Corradini – qui ne se trouvent pourtant pas encore dans la liste des futuristes – rejoignent le mouvement avec « Pesì, misure e prezzi del genio artistico », un manifeste daté du 11 mars 1914. De Cavacchioli, en avril, paraît *Cavalcando il sole (versi liberi)* ; Buzzi termine son *L'Ellisse e la Spirale. Film + Parole in libertà*, publié cependant l'année suivante ; Sant'Elia écrit « L'architettura futurista – Manifesto », portant la date du 11 juillet, même si le texte faisait déjà partie de la préface du catalogue pour la Prima Esposizione d'Arte del Gruppo Nuove Tendenze della Famiglia Artistica de Milan, un groupe que Marinetti souhaiterait incorporer dans le futurisme non seulement à cause de la valeur artistique de ses membres (entre autres Sant'Elia, Carlo Erba, Achille Funi¹¹¹), mais aussi pour élargir le mouvement à d'autres secteurs de la création artistique.

En février 1914, Boccioni publie *Pittura Scultura Futurista*, qui représente pour lui un accablant effort théorique autour de la technique, des

109 Cf. notre chapitre sur Apollinaire et le « Manifeste de l'Antitradition futuriste ».

110 L. DE MARIA, « Cronologia di Marinetti e del futurismo », *TIF*, p. CLV.

111 Cf. *Nuove tendenze. Milano e l'altro futurismo*, Milan, Electa, 1980.

images, de la couleur, une tentative, en somme, d'explication *a posteriori* de sa démarche artistique. Le livre ne sera jamais traduit en français : il n'empêche, sa diffusion sera massive, en France et en Europe.

La première exposition collective de peinture et sculpture de l'année a lieu entre février et mars à Rome, et la deuxième en avril, à Londres ; avant cela, Boccioni avait exposé seul à Rome, entre décembre et janvier ; Soffici en janvier à la Galleria Gonnelli de Florence ; Severini à Hanovre en avril ; s'ouvre ensuite à Rome la première exposition futuriste internationale, accueillant des peintres italiens, anglais, belges, russes et américains. Avant de partir pour la Russie, Marinetti avait publié son nouveau manifeste « Abbasso il tango e il Parsifal », daté du 11 janvier :

Lancio a Londra, nel gennaio 1914, con una serie di conferenze, il manifesto virilizzatore : "Abbasso il Tango e Parsifal" che erano diventate due mode degeneranti e rammollenti.¹¹²

Le séjour russe n'est pas vraiment un succès : à Moscou Marinetti est assez bien accueilli, mais la plupart des futuristes sont absents, tandis qu'à Saint-Petersbourg il est contesté¹¹³. Dès son retour, l'activité reprend énergiquement : aux éditions *Lacerba*, le 1^{er} mars, sort le volume *I manifesti del Futurismo*, un recueil des principaux textes théoriques du mouvement.

Le 11 mars, Marinetti publie « Lo splendore geometrico e meccanico delle parole in libertà » (*L*, 15 mars), suivi de « Onomatopée astratte e sensibilità numerica » (*L*, 1^{er} avril) ; l'édition complète du manifeste porte la date du 18 mars, alors qu'après 1919 l'édition définitive du texte sera intitulée « Splendore geometrico e estetica della macchina ». Le 19 mars, Marinetti écrit et lit, à Rome, pour la présentation de *Piedigrotta* de Cangiullo, une partie de « La declamazione dinamica e sinottica », qui ne sera complétée et imprimée qu'en 1916.

Les premières dissensions internes au groupe futuriste commencent à cette époque : entre Papini et Boccioni a lieu un premier échange d'articles au ton fort polémique publiés dans *Lacerba* au cours du mois de mars. Plus grave, cependant, et irrévocable est l'éloignement de Palazzeschi du mouvement, à la suite d'une déclaration publiée dans *La Voce* du 13 et du 28 mai ; quant à Carrà et Severini, ils ménagent de moins en moins leurs critiques vis-à-vis de Boccioni et de Marinetti : ils accusent le premier de s'être appro-

112 « Avec une série de conférences, je lance à Londres en janvier 1914, le manifeste virilisant : "Abbasso il Tango e Parsifal", qui étaient devenus deux modes poussant à la dégénérescence et à l'amollissement », *MF*, p. 595.

113 Cf. C. SALARIS, *Storia del Futurismo*, op. cit., p. 61-63.

prié les idées communes pour la rédaction de son livre, sans prendre la peine de les consulter ; au second, ils reprochent une attitude trop centralisatrice.

Malgré tout, la vie futuriste continue, avec les concerts d'*intonarumori* de Russolo (celui du 21 avril 1914, au Théâtre Dal Verme à Milan, avait provoqué des réactions très violentes et une impressionnante pluie de légumes sur scène), et les manifestations en faveur de l'interventionnisme, qui commencent justement au moment où Papini, sans doute à la recherche d'une raison plausible pour s'en prendre au groupe de Milan, blâme Marinetti de ne rien faire pour l'Italie :

Quest'inazione futurista fa cattivissima impressione. [...] Bada che si tratta di un momento importantissimo e se il F. è assente c'è il caso che la guerra ammazzi anche lui.¹¹⁴

La lettre est du 17 septembre 1914, et de toute évidence Papini ignore encore ce que les Milanais avaient organisé deux jours auparavant :

Nel settembre 1914 durante la battaglia della Marna e in piena neutralità italiana noi futuristi organizzammo le due prime dimostrazioni contro l'Austria e per l'intervento. Bruciammo il 15 settembre nel Teatro Dal Verme e il 16 settembre in Piazza del Duomo e in Galleria undici bandiere austriache. [...] Teatro dal Verme rigurgitante. Ripresa della *Fanciulla del West*. Formicolante mercato delle voci italiane. [...]

Il primo atto è finito. [...]

Nel fondo del palco la pancia di Mazza partorisce una bandiera tricolore di 8 metri quadrati. L'attacciamo all'asta di 2 bastoni legati. Mi sporgo agitandola: Abbassoooo l'Austriaaa!...

Da un altro palco si sporge Boccioni con una bandiera austriaca. Un futurista la brucia. [...] Intanto Mazza col solo braccio destro teso tiene chiusa la porta trasparente del palco che 4 carabinieri + 2 delegati + 3 inservienti tentano disperatamente di aprire.

Io urlooo: «Abbasso l'Austria!» 600 volte col ritmo e la voce di un cannone da montagna.¹¹⁵

114 « Cette inaction futuriste donne une fort mauvaise impression. [...] Fais attention, car il s'agit d'un moment très important, et si le F. est absent, il peut se faire tuer, lui aussi », lettre de G. PAPINI à F. T. MARINETTI, Pieve Santo Stefano, 11 septembre 1914, *ME*, p. 151-152.

115 « Au mois de septembre 1914 pendant la bataille de la Marne et en plein neutralisme italien, nous, les futuristes, nous organisâmes les deux premières manifestations contre l'Autriche et pour l'intervention. Le 15 septembre dans le Théâtre Dal Verme et le 16 septembre sur la Piazza del Duomo et dans la Galleria nous brûlâmes onze drapeaux autrichiens. [...]

Papini ne sait certainement pas, au moment où il écrit sa lettre, que le deuxième jour, les onze manifestants futuristes, soutenus par des étudiants, ont tous été arrêtés par la police.

L'histoire de *Lacerba* sera traitée plus loin : il est important toutefois de souligner dès à présent que les rapports entre les deux groupes deviennent très tendus à la fin de l'année 1914. Soffici demande aux Milanais de ne plus envoyer des textes « de création », la revue étant désormais devenue un organe politique, mais les futuristes milanais ne réagissent pas et de toute manière ils n'envoient plus aucune contribution. Le 14 février 1915 Palazzeschi, Papini et Soffici officialisent leur rupture, avec l'article « Futurismo e Marinettismo », et se proclament dès lors « futuristes indépendants » ; ils indiquent par ailleurs les noms des autres *dissidents*, à savoir Govoni, Severini, Tavolato et Pratella, qui pourtant démentiront vigoureusement ces déclarations.

En Italie, les manifestations interventionnistes, à chaque fois plus violentes, se poursuivent : à celle de Rome du 12 avril 1915, Marinetti, Mussolini, Balla, Corra et Settimelli sont arrêtés. Lorsque l'Italie entre en guerre, tous les futuristes présentent leur demande pour entrer dans le Bataillon Lombard des Volontaires Cyclistes Automobilistes : les démarches à suivre pour entrer dans ce bataillon sont très simples, un vélo et une bonne santé suffisent ; de plus, il y a de fortes chances pour qu'ils puissent être tous ensemble. C'est ainsi qu'un certain nombre de futuristes, accompagnés évidemment par l'omniprésent Marinetti, se rendent à la caserne. Ils sont tous recrutés, sauf ce dernier, à cause d'une hernie : lorsque la guerre commence, Marinetti est à l'hôpital ; après l'opération, des complications juridiques surgissent¹¹⁶. Pour la justice italienne, le chef du futurisme est considéré comme un subversif : il a été arrêté plusieurs fois lors de manifestations intervention-

Théâtre Dal Verme plein à craquer. Reprise de la *Fanciulla del West*. Fourmillant marché de voix italiennes. [...]

Le premier acte est terminé. [...]

Au fond d'une loge le ventre de Mazza accouche d'un drapeau tricolore de 8 mètres carrés. Nous le fixons à la perche formée de 2 bâtons liés ensemble. Je me penche, tout en l'agitant : À baas l'Autriiiiiche!...

D'une autre loge, Boccioni se penche avec un drapeau autrichien. Un futuriste le brûle. [...] Pendant ce temps-là, Mazza, avec le seul bras droit tendu, empêche 4 policiers + 2 délégués + 3 serveurs qui tentent désespérément d'ouvrir la porte transparente de la loge.

Je huuurle : *À bas l'Autriche!* 600 fois avec le rythme et la voix d'un canon de montagne», *MF*, p. 595-597.

116 « Mon très cher ami, comme tu vois je suis encore chez moi - et civil. J'ai envoyé ma demande et mes documents à Rome au ministère de la guerre et j'attends. Je suis impatient de marcher mais il y a tant de volontaires qu'il faut patienter. Notre guerre va très bien et bientôt il y aura du grand nouveau. Marinetti est volontaire cycliste mais pas au front ainsi que les autres », carte postale d'A. SOFFICI à G. APOLLINAIRE, Poggio a Caiano, 18 juillet 1915, *GA2*, p. 95.

nistes, par conséquent il ne peut pas être accepté dans l'armée. Au bout de quelque temps, grâce à l'intervention de ses avocats, il peut enfin rejoindre ses compagnons :

Mi faccio operare dell'ernia per partire coi futuristi nel Battaglione dei Volontari ciclisti. Trasformato in alpino, con Boccioni, Sant'Elia, Russolo, Erba, Funi, Sironi e altri futuristi all'assalto di Dosso Cassina.¹¹⁷

La première action futuriste débouche en effet sur la prise de Dosso Cassina, occupé jusque là par les Autrichiens, qui empêchaient ainsi le contrôle du Monte Altissimo.

Par ironie du sort, c'est précisément à Dosso Cassina que Boccioni trouvera la mort, suite à une chute de cheval, le 17 août 1916¹¹⁸. La mort de Boccioni n'arrête pas la marche inexorable de Marinetti et du futurisme, bien que le bilan de cette guerre, fortement souhaitée, sera lourd de conséquences tant au niveau humain qu'au niveau artistique

LES FUTURISTES ET LA GRANDE GUERRE : DE LA GUERRE HÉROÏQUE À LA GUERRE POÉTIQUE¹¹⁹

La guerre, thème central pour bon nombre de poètes et de peintres futuristes et les images qui se développent autour d'elles, telles les armes, la mort, l'héroïsme et la victoire, vont avoir un poids important sur les écritures, au point de les transformer en instrument de révolte. Nous allons analyser quelques-unes de ces transformations, en nous limitant au domaine littéraire. Pour ce faire, nous nous appuierons sur une étude de Marie-Louise Lentengre, qui illustre les liens existant entre l'écriture de la guerre, le vécu, et l'idéologie futuriste chez Marinetti, pour qui la guerre est « [...] un thème

117 « Je me fais opérer de mon hernie afin de partir avec les futuristes dans le Bataillon des Volontaires cyclistes. Transformé en chasseur alpin, avec Boccioni, Sant'Elia, Russolo, Erba, Funi, Sironi et d'autres futuristes, à l'assaut de Dosso Cassina », *MF*, p. 599.

118 Cf. M. CARACCILO CHIA, *Una parentesi luminosa. L'amore segreto fra Umberto Boccioni e Vittoria Colonna*, Milan, Adelphi, 2008, p. 156. Le livre reconstruit la liaison secrète qui lia, quelques semaines avant sa mort, Boccioni à Vittoria Colonna. La correspondance de deux amants, publiée ici de manière incomplète, comprend onze lettres de Boccioni et neuf lettres de Vittoria Colonna. Au-delà des mondanités inutiles commises par l'auteur de cet ouvrage, il ressort de cette correspondance un émouvant portrait de Boccioni.

119 Ce chapitre est partiellement tiré de mon article « Les futuristes italiens et la première guerre mondiale : de la guerre vécue à la guerre poétique », in *Le discours sur le héros en Europe au début du XX^e siècle*, D. BELTRAN-VIDAL (éd.), *Les Carnets Ernst Jünger*, n° 5, 2000, p. 35-57.

prépondérant de son imaginaire avant d'exister concrètement avant d'être l'objet d'une expérience réelle»¹²⁰.

Marinetti et la guerre

Déjà dans les ouvrages antérieurs à 1909, Marinetti avait mis en évidence à maintes reprises son bellicisme inconditionnel. Ce n'est pourtant qu'à partir du premier manifeste que la guerre prend une grande place à l'intérieur du programme futuriste :

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.¹²¹

Quand il écrit le premier manifeste, Marinetti n'est pas encore tout à fait conscient de la possibilité d'une coïncidence entre guerre vécue, écriture de la guerre et idéologie nationaliste sous-jacente aux futures actions interventionnistes. En 1909, la guerre est une expérience inconnue, désirée pourtant ardemment, les deux autres points étant plutôt en phase cryptique. À cette époque, Marinetti n'a pas encore trouvé un véritable *style* futuriste et il demeure attaché aux canons décadents-symbolistes :

La guerre?... Mais oui!... Notre seul espoir, notre raison de vivre et notre seule volonté... oui, la Guerre! Contre vous qui mourrez trop lentement et contre tous les morts qui encombrant nos chemins!...¹²²

Ce n'est pas un écrit de guerre, et moins encore un texte de réflexion portant sur la poétique de la révolte ; il s'agit au contraire de considérations générales *sur* la guerre et sur sa *fétichisation* car, de toute évidence, le poète n'a pas encore commencé à s'interroger sur la valeur poétique de ce thème intrinsèquement associé au thème de la femme et à celui de la modernité :

Voici la furibonde copulation de la bataille, vulve géante qui tireille le rut du courage, vulve informe qui se déchire pour mieux s'offrir au spasme terrifiant de la victoire prochaine!... Elle est à nous, j'en suis certain, puisque nos fous lancent déjà leurs cœurs en plein ciel comme des bombes!...

120 M. L. LENTENGRE, « L'écriture et la guerre chez Apollinaire, Marinetti et Ungaretti », *GA4*, p. 212.

121 *FMP*, p. 87.

122 F. T. MARINETTI, « Tuons le clair de lune » (1909), *FMP*, p. 105.

La hausse à cent mètres!... Attention!... Feu!... Notre sang?... Oui, tout notre sang, à flots, pour recolorer les aurores malades de la Terre!...¹²³

Ce lien particulier entre la femme, la modernité et la guerre est repris également dans *La Bataille de Tripoli* où apparaissent, en effet, de semblables superpositions, que Marinetti appelle « chaînes des analogies » dans le « Manifeste technique de la littérature futuriste » de 1912. Il se rend pourtant compte, quelques mois plus tard, que dans *La Bataille de Tripoli* son écriture n'était pas suffisamment puissante et incisive pour un événement aussi considérable. Le poète croit pressentir que les mots peuvent et doivent être aussi violents que des projectiles d'arme à feu. Voici un exemple frappant d'une chaîne d'analogies encore masquées et alourdies par la syntaxe traditionnelle :

Mais oui, vous êtes mignonne, mitrailleuse, une femme charmante, et sinistre, et divine, au volant d'une invisible cent-chevaux qui renâcle et rugit d'impatience... Et vous allez bientôt bondir dans le circuit de la mort, vers le panache écrabouillant ou la victoire! [...] Vous êtes en ce moment un trépan tout-puissant qui perce en rond le crâne trop solide de cette nuit obstinée. Vous êtes aussi un laminoir d'acier, un tour électrique, et quoi encore?... un grand chalumeau oxyhydrique qui brûle, cisèle et fait fondre peu à peu les pointes métalliques des dernières étoiles (*Bataille de Tripoli*). Dans certains cas il faudra enchaîner les images deux à deux à la manière des boulets ramés qui peuvent trancher dans leur vol un bouquet d'arbres.¹²⁴

La révolte n'est pas véhiculée par l'image de la guerre, mais par celle de l'arme, la mitrailleuse en l'occurrence, associée d'abord à une femme et ensuite à d'autres images appartenant au domaine de la modernité, « un laminoir d'acier, un tour électrique, et quoi encore?... un grand chalumeau oxyhydrique ». Nous remarquerons au passage, sans trop nous attarder pour autant sur le parcours psychanalytique de Marinetti¹²⁵, que l'auteur de ces

123 *Ibid.*, p. 111-112.

124 F.T. MARINETTI, « Manifeste technique de la littérature futuriste » (1912), *FMP*, p. 134-135.

125 Dans son ouvrage sur Marinetti, Lista fait une lecture très discutable des raisons inconscientes qui auraient provoqué l'émergence du bellicisme marinettien : « Les jésuites aimaient regrouper les élèves selon leur nationalité pour les faire jouer à la guerre. Armés d'un bouclier en fonte et de balles de cuir pleines, les enfants s'affrontaient au nom de leur patrie [...] L'importance de ce genre de sport dans la constitution du tempérament marinettien, ne saurait être assez soulignée : il faut y voir la source à la fois du patriotisme viscéral et de la combativité dont l'écrivain fera preuve tout au long de sa vie », G. LISTA, *F. T. Marinetti, op. cit.*, p. 16.

vers n'a pas encore vécu la guerre en tant que protagoniste : il en a simplement observé le spectacle dévastateur, en tant que correspondant pour *L'Intransigeant*, lors de la guerre de Libye, à la fin de 1911. Par ailleurs, le climat politique italien commence à s'enflammer à cette époque pour un conflit que l'on sent s'approcher de plus en plus, et cela n'est pas sans influence sur les écrits du fondateur du futurisme. Les relations entre écriture et guerre évoluent progressivement : « Modification de la conception de la guerre, devenue la mise au point sanglante et nécessaire de la force d'un peuple »¹²⁶.

Tant que la guerre n'est pas intériorisée comme une expérience vécue concrètement, la révolte ne passera pas par elle. De « Bataille + Poids + Odeurs » à *Zang Tumb Tumb*, il n'est pas possible, à notre avis, de parler de véritable écriture de guerre. L'homme nouveau, futuriste de surcroît, a déclenché une offensive décisive contre le passé, contre un milieu artistique lourd et poussiéreux, contre les musées et les bibliothèques, et contre le pacifisme ; cependant, il n'est pas encore parvenu à concevoir une véritable esthétique de la guerre et donc de la révolte. À la limite, le spectacle de la guerre provoque chez Marinetti observateur, selon l'expression de Marie-Louise Lentengre, « l'éclatement jouissif du mot-bombe », vécu sans doute indirectement comme une sorte de régénération palingénésique, ou comme un « happening, confirmation euphorique parfaitement mystique ». Au départ, c'est l'adhésion complète et totale à la modernité qui contribue à la naissance effective d'un nouveau langage, capable de rompre avec le passé, de ruser contre le temps, et de faire surgir une réalité nouvelle *hic et nunc*.

Comme le souligne Massimo Carrà¹²⁷, la modernité d'avant-guerre n'est pas un fétiche – contrairement à ce qu'il advient de la guerre à cette époque – mais c'est elle qui permet effectivement une modification profonde du mode de vie et de la perception de l'espace-temps ; plus tard, *l'epos* industriel sera inexorablement transformé par la guerre dans tous ses états et à tous les niveaux.

Ce ne sera qu'à partir de l'entrée de l'Italie dans le conflit mondial que la guerre agira en profondeur sur l'écriture du poète devenu véritable soldat, permettant finalement à une écriture de guerre porteuse de révolte de surgir. Dans *Zang Tumb Tumb*, récit d'un conflit observé de l'extérieur avec émerveillement par le poète Marinetti, journaliste pour l'occasion – « vedo 3 cannoni da assedio »¹²⁸ – la guerre apparaît dans toute sa splendeur, dans toute sa brutalité provocante, mais elle n'a pas encore été *intériorisée*.

126 F. T. MARINETTI, « La sensibilité futuriste et l'imagination sans fils » (1913), *MLF*, p. 38.

127 Cf. M. CARRÀ, *Spazi, forme, colori*, Turin, Fogola, 1992, p. 41 et suivantes.

128 « Je vois 3 canons à siège », F. T. MARINETTI, « Forte Cheittam-Tépé », *ZTT*, p. 696.

Avant la guerre : la parole comme arme

Le poète observe et décrit la guerre avec une précision minutieuse, comme s'il souhaitait imprégner à jamais son imaginaire de cette réalité objective forte. Il suffit d'observer la richesse des images d'armes, d'armées, les détails, les *descriptions* des mouvements stratégiques, les *transcriptions* des registres militaires qui parsèment *Zang Tumb Tumb*, pour s'en rendre compte :

mobilitazione serba [...] presa di possesso dell'esercito [...] Savoff vuole la guerra [...] tutti i treni per l'esercito [...] presto in scena tutti i soldati per il primo atto [...] convogli 30 000 carri colmi munizioni [...] treni militari dei vagoni irti di soldati [...] vagoni zepppi di carri imbottiti d'artiglieri [...] andare alla guerra mangiare le strade presto [...] campo di battaglia.¹²⁹

Canon-149 éléphant artilleurs-cornacs hissa-hoo colère leviers lenteur lourdeur centre gargousse-jockey méthode monotonie trainers distance grand-prix gueule parabole x lumière tonnerre infini¹³⁰

proiettile di 40 kg, 6 colpi al minuto [...] 3 parabole frenatura progressiva ad aria compressa dell'atmosfera [...] un obice di 140 kg, mortaio da assedio 28 cm.¹³¹

Tous les types d'armes surgissent en abondance dans quasiment tous les poèmes de ce recueil : fusils, canons, mitrailleuses, baïonnettes, obus, shrapnels, grenades, batteries de tire rapide, sabres, Mauser, culasses, mortiers, cuirassées Krupp. L'espace des pages est rempli de barbelés, de tranchées, de douilles, de cartouches et de munitions, de feux d'artifice et de fortifications, fusillades et balles, cuirassées et plomb fondu. Pourtant, la précision des indications militaires et la surabondance des éléments tactiques ne sont qu'illusoirs, car elles n'entravent en aucune manière la transformation du texte en écriture poétique. Le poète ruse continuellement avec la réalité, feint l'exactitude, insiste sur le détail technique, précise les poids, les distances, les volumes et il crée ainsi une épaisseur d'images, une barrière entre l'écriture et le présent de l'observation.

129 « mobilisation serbe [...] prise de possession de l'armée [...] Savoff veut la guerre [...] tous les trains pour l'armée [...] vite tous les soldats en scène pour le 1^{er} acte [...] convois 30 000 chars bourrés de munitions [...] trains militaires des wagons tassés de soldats [...] wagons cooomblés de chars rembourrés d'artilleurs [...] aller à la guerre manger les routes vite [...] champ de bataille », F. T. MARINETTI, « Mobilitazione », *ZTT*, p. 655-669.

130 F. T. MARINETTI, « Bataille + Poids + Odeur », *MLF*, p. 78-79.

131 « projectile de 40 kg. 6 coups à la minute [...] 3 paraboles freinage progressif à air comprimé de l'atmosphère [...] un obus de 140 kg. mortier à siège 28 cm. », F. T. MARINETTI, « Forte Cheittam-Tépé », *ZTT*, p. 696-697.

Beaucoup moins étendue est la place que les détails techniques prennent par exemple dans les textes de Soffici, qui n'a point d'expérience de la guerre, pas même comme correspondant. Néanmoins, le poète est en guerre contre le monde ; avant d'être soldat et de partir au front, Soffici, émule de Rimbaud, se doit d'être un poète révolté :

Ma no... morte alle nostalgia cuore in vedetta al reticolato sirene bivacco
dei motori sul gonfiore dell'erba
anima all'assalto con la città polipo uragano
e sentinella perduta lancia lampo dalla vertigine¹³²

Senza addio né rimpianti alzo la quota
Lancio sempre più in alto le stelle filanti dei miei desideri
Stabilisco la mira degli occhi ubriachi
Su su su ancora una trincea d'oltremare
Bisogna prender d'assalto le mitragliatrici furibonde del solleone¹³³

La guerre réelle est encore bien éloignée de l'imaginaire du poète, prêt ici à défier l'espace et le temps (comme jadis Marinetti) avec des mots, « crivellando gli orizzonti di vetriolo »¹³⁴.

Le héros à la guerre

Lorsque la guerre éclate en France, Marinetti écrit son poème motlibriste « Après la Marne, Joffre visita le front en auto »¹³⁵.

Nous sommes en 1914, l'Italie s'interroge encore quant à sa position politique par rapport à l'Autriche et l'opinion publique se déchaîne entre *interventisti* et *neutralisti* ; le poème est encore un hymne à la guerre, pourtant Marinetti a changé de registre par rapport à *Zang Tumb Tumb* : l'espace semble exploser, dans le sens où la page est totalement occupée par des mots ou des bribes de phrase, des signes mathématiques, des chiffres, des onomatopées, des parenthèses. En effet, l'éclatement de l'espace de la page n'est qu'illusoire, car les contours sont en réalité bien définis : le tout se tient dans un carré et, à l'intérieur, apparaissent de grandes lettres majuscules, S, M, V,

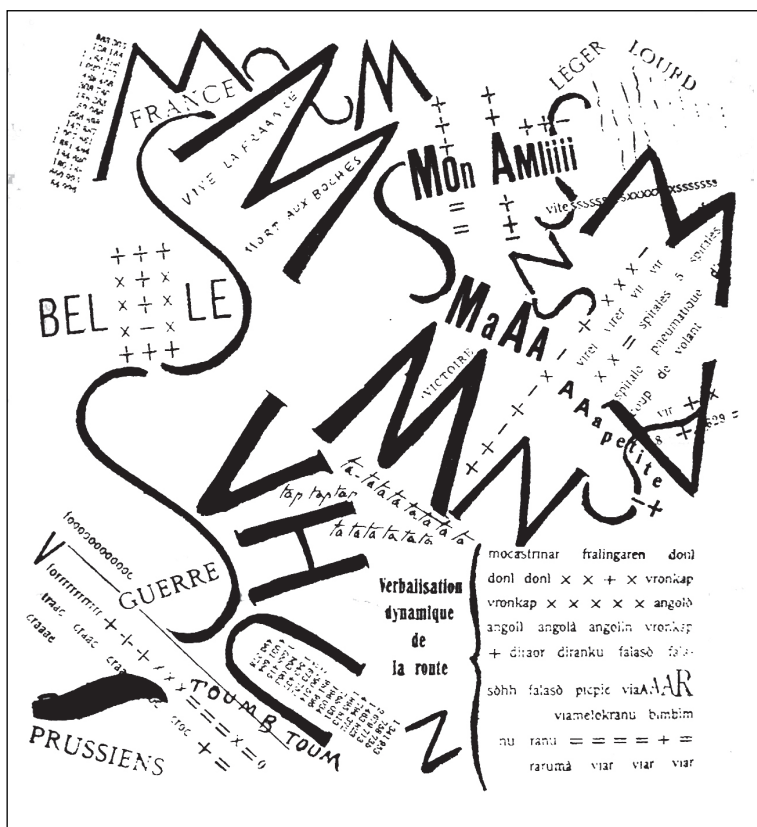
132 « Mais non... mort aux nostalgies cœur en vigie aux barbelés sirènes bivouac des moteurs sur l'enflure de l'herbe / âme à l'assaut avec la ville poulpe ouragan / et sentinelle égarée lance éclair du vertige », A. SOFFICI, « Passeggiata », *BIF*, p. 65.

133 « Sans adieu ni regrets je prends de l'altitude / Je tire de plus en plus en haut les serpentins de mes désirs / Je vise avec mes yeux ivres / En haut en haut en haut encore une tranchée d'outremer / Il faut prendre d'assaut les mitrailleuses furibondes de la canicule », A. SOFFICI, « Aeroplano », *BIF*, p. 45.

134 « criblant les horizons de vetriol », A. SOFFICI, « Treno-Aurora », *BIF*, p. 59.

135 Cf. le texte ici reproduit est tiré de *MLF* et photographié par nos soins.

H, U, Z ; les signes s'entassent, de manière ordonnée. Nous sommes dans un régime antithétique, où les contraires s'opposent : « LÉGER - LOURD, Mon AMIiiii - MaAAAAapetite, FRANCE - PRUSSIENS, VIVE LA FRANCE - MORT AUX BOCHES, Z - S ». Surgissent des schèmes d'agrandissement, d'extension, d'accroissement : il y a ici une volonté affichée de conquête de l'espace, de conquête aboutie, soulignée par le mot « VICTOIRE » au centre, à l'intérieur d'une lettre « M », parce que le poète se croit invincible. « [L]a nostra bella guerra » : c'est ainsi qu'il s'exprime sur la guerre, dans une lettre adressée à Sibilla Aleramo, le 27 avril 1915 ; « Ma la guerra è fortunatamente inevitabile, vicina », écrit-il encore dans la lettre¹³⁶.

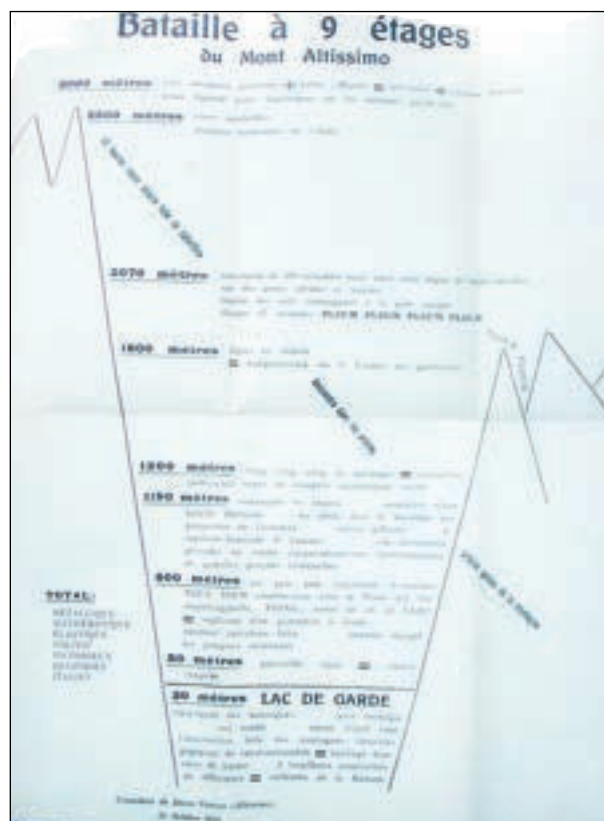


F. T. Marinetti, « Après la Marne, Joffre visita le front en auto », *Les mots en liberté futuristes*

136 « Notre belle guerre » ; « Mais la guerre, heureusement, est inévitable et proche », lettre de F. T. MARINETTI à S. ALERAMO, Milan, 27 avril 1915, in F. T. Marinetti = *Futurismo*, op. cit., p. 236.

Cette attitude prométhéenne change complètement une fois la guerre commencée : « Bataille à 9 étages du Mont Altissimo »¹³⁷ est un exemple saisissant de la transformation vécue par le poète, le premier véritable poème de guerre de Marinetti.

Le fondateur du futurisme a enfin l'occasion de vivre la guerre personnellement, de connaître le danger de près, d'effleurer la mort en première personne et non plus seulement comme observateur. Le poète-journaliste recourrait à une poétique exaltant l'affrontement armé, dans le sens que Walter Binni donnait au mot *poétique*, c'est-à-dire « la conscience critique que le créateur



F. T. Marinetti, « Bataille à 9 étages du Mont Altissimo », *Les mots en liberté futuristes*

a de sa propre nature artistique, de son idéal esthétique, de son programme, des modes selon lesquels il se propose de construire »¹³⁸. Pour le poète-soldat, la guerre va avoir une fonction épiphanique : cela signifie que la guerre, une fois déshumanisée, apparaît avec une « auréole lumineuse »¹³⁹ et se fait porteuse d'une réalité nouvelle ; elle est en somme l'élément déchaînant, le moteur, la *conditio sine qua non*, à partir de laquelle jaillit dans le texte quelque chose qui n'était pas là auparavant. À ce

137 Cf. le texte ici reproduit est tiré de *MLF* et photographié par nos soins.

138 Cité par N. BLUMENKRANZ, « Une poétique de l'héroïsme. L'esthétique de Marinetti », *Présence de Marinetti*, op. cit., p. 49.

139 R. CALLOIS, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 232.

propos, nous ne partageons pas l'analyse de Roger Caillois sur la guerre comme facteur de sacralisation jouissive, à l'instar de la fête. La guerre n'est pas du tout vécue comme une fête; comme nous le verrons plus loin, l'éventuelle sacralisation de la guerre se fera dans une phase ultérieure, lorsque ces artistes prendront conscience d'avoir frôlé la mort et d'être des survivants.

La transformation poétique est saisissante: l'éclatement dans l'espace et l'éclatement des mots que nous avons observés dans la table motlibriste précédente laissent ici la place à un véritable entonnoir, à l'intérieur duquel l'espace est parcouru et mesuré. De 3 000 mètres, l'on descend à 30, en passant effectivement, comme le dit le titre, par neuf paliers, 2 500, 2 070, 1 800, 1 200, 1 190, 800, 50, 30, qui correspondent à autant de déchirures dans l'écriture. Le temps est également comptabilisé: «10 heures, toutes les 27 secondes, 27 octobre 1915». Le poème est descente, engouffrement, enlissement; c'est une *Divine Comédie* renversée: «fatalité des rails convergeant à la gare unique, descendre dans les artères – artères gelées de la montagne, vite descendons glissades on tombe, couchez-vous, viande congelée, cave-égout des montagnes, ciel tombé»; même les onomatopées, «PLOUM PLOUM» précipitent dans le creux de l'espace de la page.

En dehors de l'entonnoir, la synthèse:

TOTAL:
MÉTALLIQUE
MATHÉMATIQUE
VOLITIF
VICTORIEUX
QUOTIDIEN
ITALIEN

L'image de la Victoire est étrangère, extérieure à l'entonnoir: pour l'heure, le poète est replié sur lui-même et sur le refuge qu'il a créé dans l'espace de la page. À partir de ce moment, la *restitution* de la guerre ne sera plus la même, du moins dans les textes imprimés. Certes, l'étude de l'ensemble des tables motslibristes manuscrites pourrait nous montrer autre chose, par exemple une raréfaction des images et des mots sur l'espace de la page; il serait très important, par ailleurs, de comparer les versions manuscrites de l'inédit intitulé *La Signora Coricolata tra i comunicati di guerra* de 1916, bien moins touffu que le manuscrit de *Zang Tumb Tumb*, et dont la première rédaction se termine par une sorte de comptine rédigée en français (alors que le texte est tout en italien):

C'est demain
le grand jour
de l'amour
sans façon
bombardons
bombardons
culbutons
culbutons
au son au son au son
de tous nos éperons¹⁴⁰

Un changement dans l'écriture poétique se produit suite à l'explosion de la grenade dont est victime Marinetti, en 1917. L'écriture du poète rescapé change à nouveau ; dans l'écriture en prose, l'événement – qui aurait pu lui être fatal – est tout d'abord métaphorisé en acte sexuel :

Ho preso una granata in faccia e nelle gambe. *Caduto* mi sono rialzato coi pantaloni *rossi*. Volontà milioni di volontà furenti. Imposizioni balzanti precipitanti delle granate prepotenti. [...] Bisognava vincere vincere superare la montagna. [...] Erotismo accanito lirico della battaglia. *Devo vincere!*¹⁴¹

Certes, l'angoisse de la mort n'a pas disparu pour autant chez Marinetti, qui, dès lors, n'a de cesse de réélaborer presque obsessionnellement le récit, dans le journal et dans les textes en prose qu'il commencera à produire, en accomplissant ainsi un *éternel retour* à la vie :

Ferito da una grossa scheggia all'inguine, caduto sotto il pietrame e i sacchi a terra della batteria sfasciata, mi rialzai con la faccia bruciata e calandomi i calzoni inzuppati di sangue ammirai lo straordinario viola della mia coscia e del mio ginocchio pesto. Ora sono risanati.¹⁴²

140 F.T.MARINETTI, *La Signora Coricolata tra i comunicati di guerra* (1^{re} version), in *F.T. Marinetti = Futurismo, op. cit.*, p. 173. Merci à Matteo D'Ambrosio pour ses précieuses indications : comme il l'a expliqué, Marinetti avait donné le texte du manuscrit à Marone, qui le publiera dans *L'Antologia della Diana*. Cf. M. D'AMBROSIO, *Futurismo a Napoli: indagini e documenti*, Naples, Liguori, 1995, p. 24-25. Sur l'apparition du néologisme « coricolata », cf. par exemple F.T.MARINETTI, A. VIANI, *Firenze biondazzurra sposerebbe futurista morigerato* (1944), Palerme, Sellerio, p. 57-58.

141 « Une grenade a explosé sur mon visage et entre mes jambes. Après être *tombé*, je me suis relevé les pantalons *rouges*. Volonté millions de volontés furieuses. Impositions bondissantes précipitantes des obus tyranniques. [...] Il fallait gagner, gagner, franchir la montagne. [...] Érotisme acharné lyrique de la bataille. *Je dois gagner!* », *TCC*, p. 106-107.

142 « Blessé à l'aine par un gros éclat d'obus, tombé sous la pierraille et les sacs à terre de la batterie effondrée, je me relevai, le visage brûlé. Baissant mon pantalon trempé de sang,



F. T. Marinetti, « Le soir couchée dans son lit », *Les mots en liberté futuristes*

Certes, cela ne signifie pas que la guerre ait été acceptée, ou que la crainte de la mort ait disparu, la redondance et l'élaboration désinvolte des matériaux autobiographiques qu'il produira par la suite sont une preuve du fait que Marinetti doit passer par le brouillage des plans de réalité pour devenir un démiurge capable de maîtriser l'espace et le temps de la création : une abondante et redondante production romanesque¹⁴³ retrace d'ailleurs au jour le jour et sous différentes perspectives toute l'activité militaire avec un luxe de détails.

Au niveau poétique, l'écriture subit une ultérieure transformation : l'explosion qui a frappé le poète jaillit poétiquement peu après, dans « Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait

la lettre de son artilleur au front »¹⁴⁴, texte que Marinetti écrit vraisemblablement après la bataille de l'Isonzo, du 12 mai 1917, pendant sa convalescence¹⁴⁵ et dédié à Irma Valeria, auteur de *Morbidezza in agguato* ; après avoir échappé de peu à la mort, l'écriture devient enfin une véritable écriture de guerre et non plus seulement *sur* la guerre.

Les mots et les sons explosent, « SCRABrrRraaNNG GRAAAAG TRAC SCHiiii Hiii ESPLOSIONE 00000 SIMULTANEITÀ ESPLOSIONE », dans et avec l'espace. Comme nous le soulignons auparavant, le texte ne relate plus le déroulement d'une bataille : « Ho ricevuto il vostro libro men-

j'admirai l'extraordinaire violet de ma cuisse et de mon genou blessé. Maintenant, ils ont guéri », *TCC*, p. 118,

143 Cf. *TCC*; *L'alcova d'acciaio*, Milan, Serra e Riva, (1921), 1985 ; sans oublier *8 anime in una bomba – Romanzo esplosivo* (1919), *TIF*, p. 791-918.

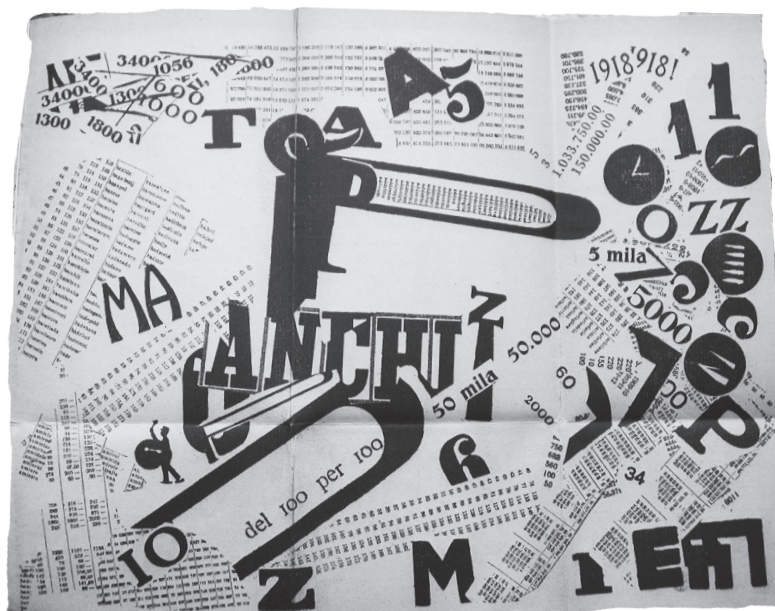
144 Cf. le texte ici reproduit, tiré de *MLF*.

145 Marinetti sera blessé le 14 mai 1917. Il ne rejoindra le front qu'en septembre de la même année.

tre bombardavo il Monte Cucco»¹⁴⁶, et les descriptions des manœuvres de *Zang Tumb Tumb* sont désormais lointaines.

La guerre a perdu le caractère belliqueux qui lui est propre. Il n'y a plus de morts, de sang, d'éclaboussures, de corps meurtris ; au contraire, jaillissent des mots tels que « campestre, dolce, pacifico : ISONZO / campestre in tre fresco / DOLCE DOLCISSIMO PACIFICO »¹⁴⁷. L'expérience de la guerre a été intériorisée dans l'écriture : ainsi, le poète n'a plus besoin de la représenter, car l'écriture est guerre.

Dans « Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artilleur au front », les matériaux s'ordonnent selon des schèmes d'accroissement, de dominations de multiplication, d'extension qui, par ailleurs, vont également structurer le poème suivant, « Une assemblée tumultueuse »¹⁴⁸ : nous ignorons la date de composition de ce poème, un collage de liste de chiffres, de lettres et de mots, où apparaît une date, 1918.



F. T. Marinetti, « Une assemblée tumultueuse », *Les mots en liberté futuristes*

146 « J'ai reçu votre livre pendant que je bombardais le Mont Kuk », F. T. MARINETTI, « Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artilleur au front », *MLF*, p. 104.

147 «ISONZO / champêtre à trois frais / DOUX TRÈS DOUX PACIFIQUE», *MLF*,
p. 104.

148 Cf. le texte ici reproduit, paru dans MLF.

Cela ne suffit pas à dater exactement cet ensemble hétéroclite constitué par des superpositions successives, étouffant l'espace de la page à certains endroits, tout en laissant un grand vide au centre. Quoi qu'il en soit, l'écriture-guerre, plus violente que jamais, poursuit son attaque non seulement à travers la conquête totale de l'espace, mais aussi en brutalisant le langage : le poème est constitué par des listes de mots en ordre alphabétique, en langue étrangère, inintelligibles, dépourvus de toute signification apparente et rationnelle et qui, justement par cette dévalorisation, donnent un sens nouveau et inédit à l'écriture qui se fait espace, de même qu'auparavant l'écriture était guerre.

La guerre seule hygiène du monde

On a souvent reproché aux futuristes – entre autres faits – de vivre ou de considérer la guerre comme *seule hygiène du monde*¹⁴⁹, en confondant ainsi malencontreusement la rhétorique militariste-patriotique d'avant-guerre (l'Italie n'entrera en guerre que le 24 mai 1915) et le conflit poétique, cette invention infinie vers laquelle doit aspirer tout créateur :

La nostra grande guerra proietterà una luce vivissima sul tipico genio improvvisatore della razza italiana, liberato da ogni peso culturale, nutrito d'ogni conoscenza vissuta, dimentico delle glorie passate, e lanciato verso l'infinito rinnovarsi, cioè verso l'infinito inventare.¹⁵⁰

Si cette confusion a eu lieu, c'est aussi parce qu'elle a été alimentée par les futuristes eux-mêmes. Carrà, par exemple, dans son *Guerrapittura*, n'a de cesse de superposer guerre et création, en reprenant d'ailleurs quelques-unes des idées que Marinetti avait développées précédemment :

La vecchia Europa sta per agonizzare, e sulle sue rovine ne sorgerà un'altra più bella e più coraggiosa. [...] EVVIVA LA GUERRA, che ha precisato e intensificato il nostro fuoco sul mondo, e aumentate le nostre possibilità creative! [...] **Io affermo [...] che oggi il quadro-capolavoro e il poema più bello che mai sia apparso nel mondo, sono quelli che crea incessantemente il cannone!** [...] La Guerra, anziché ostacolare, incita e favorisce il mani-

149 F. T. MARINETTI, *Guerra sola igiene del mondo* (1911-1915), TIF, p. 233-341.

150 « Notre grande guerre projettera une lumière très vive sur le typique génie improvisateur de la race italienne, qui sera alors délivré de tout poids culturel, nourri de toute connaissance vécue, oublieux des gloires du passé, et lancé vers l'infini renouvellement, c'est-à-dire vers l'invention infinie », C. CARRÀ, *Guerrapittura*, Milan, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1915, p. 103.

festarsi e l'affermarsi del genio artistico, aumentandone il coraggio e la potenza nel distruggere e nel creare.¹⁵¹

L'on retrouve chez Carrà l'amour de la machine associé à la glorification de la guerre :

La guerra [...] crea e creerà una forte passione per l'effimero, **il nuovo e il veloce**; allontana dal concerto *dell'eterno*, mummificato nelle croste dei musei e nei polverosi scartafacci delle biblioteche. La guerra crea nell'uomo l'amore nuovissimo par il macchinismo, per il metallismo [...] La **guerra è per l'arte un motore.**¹⁵²

Conceptuellement la guerre peut pousser l'artiste vers de nouvelles formes de créations; comme nous l'avons vu pour Marinetti, cependant, lorsque la guerre est subie et qu'elle devient une monstruosité mortifère, elle n'est plus du tout considérée comme une expérience enivrante. Russolo notamment, qui y participe activement, écrit un texte publié dans son livre *L'arte dei Rumori*, en 1916, à propos des bruits de la guerre et les rumeurs de l'artillerie :

[...] è solamente quando si entra nel raggio della sua azione che l'artiglieria rivela tutta la sinfonia epica, impressionante dei suoi rumori. Allora i colpi in partenza acquistano un timbro metallico di schianto che si prolunga nell'urlo lacerante del proiettile nell'aria che va giù lontano perdendosi. Quelli in arrivo, invece, sono annunciati da un colpo sfiatato lontano, con un urlo del proiettile progressivamente sempre più forte che acquista un tragico senso di minaccia imminente sempre più, sempre più vicina, fino allo scoppio del proiettile stesso.¹⁵³

151 «La vieille Europe va mourir, et sur ses ruines en surgira une autre, plus belle et plus courageuse. [...] VIVE LA GUERRE, qui a précisé et intensifié notre feu sur le monde; elle a augmenté nos possibilités de création. [...] **J'affirme [...] qu'aujourd'hui le canon crée sans cesse le tableau-chef d'œuvre et le poème le plus beau qui soit!** [...] **La Guerre n'entrave rien. Elle incite et favorise la manifestation et l'affirmation du génie artistique, en en augmentant le courage et la puissance dans la destruction et dans la création**», *ibid.*, p. 54 et 100-102. En gras dans le texte.

152 «La guerre [...] crée et créera une forte passion pour ce qui est éphémère, **nouveau et rapide**. La guerre éloigne du concept *d'éternel*, momifié dans les croûtes des musées et dans les paperasses poussiéreuses des bibliothèques. La guerre crée chez l'homme l'amour très nouveau pour le *machinisme*, pour le *metallisme* [...] **La guerre est un moteur pour l'art**», *ibid.*, p. 103. En gras et en italiques dans le texte.

153 «Ce n'est que lorsqu'on rentre dans le rayon de son action, que l'artillerie révèle toute la symphonie épique et impressionnante de ses bruits. Alors les coups qui partent acquièrent un timbre métallique d'éclatement, se prolongeant dans les hurlements déchirants du projectile dans l'air, qui s'en va au loin, en se perdant. Ceux qui arrivent, en revanche, sont

Russolo a beau donner des détails techniques sur les sonorités musicales des coups d'artillerie, en les rapprochant des *enharmonies* de ses *intonarumori*, malgré l'effort d'objectivité et le souci scientifique de la transcription musicale qui le rapproche de l'écriture de Marinetti dans *Zang Tumb Tumb*, le souvenir de la peur ressort de ce texte, où les sifflements des projectiles qui arrivent n'ont rien d'exaltant, d'héroïque ou d'esthétique. Bien qu'il écrive avoir eu la chance de « combattere, in mezzo alle meravigliose e grandi e tragiche sinfonie della guerra moderna »¹⁵⁴, il ne peut s'empêcher de répéter des mots tels que *tragique*, *menace*, *imminente*. Lorsqu'il parle de la guerre et des combats sur le Mont Altissimo, il est amené presque malgré lui, à évoquer les tourments des gardes nocturnes et l'effroi éprouvé dans la tranchée :

Nella guerra moderna, meccanica e metallica, l'elemento visivo è quasi nullo; infiniti invece sono il senso, il significato e l'espressione dei rumori. E siccome la poesia tradizionale manca dei mezzi atti a rendere la realtà e il valore dei rumori, la guerra moderna non può essere espressa liricamente se non con l'istrumentazione rumoristica delle parole in libertà futuriste. [...] Dal rumore si capiscono i calibri diversi delle granate e degli shrapnels, prima ancora che scoppiino.¹⁵⁵

Encore une fois, le style pseudo-scientifique cache vainement l'angoisse vécue pendant des mois, aux cours desquels les hommes ont développé une sensibilité auditive particulière, ce qui n'a rien à voir avec la perception musicale. Car en réalité cette guerre dépasse Russolo, qui partage avec Marinetti, et avec la plupart des artistes-soldats, le besoin de trouver une nouvelle forme de langage, musicale ou autre, capable d'exprimer la guerre et d'être guerre. Du reste, il n'est pas facile de dire la guerre; parfois même il est impossible d'exprimer l'inexprimable: le cas de Cendrars est en ce sens exemplaire. Le poète ne parvient pas à écrire pendant la guerre, d'une part à cause de la perte

annoncés par un coup qui éclate au loin, avec un hurlement du projectile de plus en plus fort, qui acquiert un sens tragique de menace de plus en plus imminente, de plus en plus proche, jusqu'à l'éclatement du projectile même», L. RUSSOLO, *L'Arte dei Rumori*, Milan, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1916, p. 44-45.

154 « combattere au milieu des merveilles, et grandes et tragiques symphonies de la guerre moderne », *ibid.*, p. 26.

155 « Dans la guerre moderne, mécanique et métallique, l'élément visuel n'est pratiquement pas présent; le sens, la signification et l'expression des bruits sont au contraire infinis. Puisque la poésie traditionnelle est dépourvue des moyens aptes à rendre la réalité et la valeur des bruits, la guerre moderne ne peut être exprimée lyriquement que par les instruments bruitistes des paroles en liberté futuristes. [...] On peut reconnaître au bruit les différents calibres des obus et des shrapnels, avant même qu'ils n'éclatent », *ibid.*, p. 43-44.

de sa *main amie*, d'autre part parce que l'expérience de la guerre proprement dite est trop forte :

Un poète le fusil engagé dans un créneau et qui n'écrivait pas et qui cherchait ses mots pour définir les choses qu'il voyait de l'au-delà venir affluer à son créneau et s'y inscrire comme sur un petit miroir ou écran portatif. J'en avais le souffle coupé. [...] Comment dénommer les ombres dans le noir ? [...] Je ne trouvais pas mes mots. Je n'ai jamais compris comment Guillaume Apollinaire a pu écrire de si jolis poèmes sur la nuit au front [...].¹⁵⁶

Au départ, la guerre est acceptée comme un événement nécessaire et merveilleux, enivrant plus qu'angoissant. Apollinaire écrit dans « Guerre »¹⁵⁷ : « Ne pleurez donc pas sur les horreurs de la guerre / Avant elle nous n'avions que la surface / De la terre et des mers / Après elle nous aurons les abîmes / Le sous-sol et l'espace aviatique »¹⁵⁸. Soffici lui fait écho :

Io trovo questo momento particolarmente bello e attraente. Sento che la storia non ne ha mai avuti di più sublimi, e che i posteri invidieranno noi che viviamo nel suo corrusco. Pensate! Tutto è in questione: il mondo bolle come una pentola: libertà assoluta di riplasmare noi stessi e il mondo avvenire. [...] Si pensa gigantesamente; si può creare con popoli e continenti. Nulla di più sacro. Scienze, arti, commerci e scuole hanno un campo sterminato d'osservazione e di conquista davanti a loro.¹⁵⁹

Cette guerre ardemment souhaitée, attendue avec tant d'impatience se révèle source inépuisable d'inspiration pour les artistes-soldats. Dès qu'elle commence à être vécue concrètement, elle devient germe propagateur de mort et instance quasi mystique : « [...] presto parto per la guerra dove si va

156 B. CENDRARS, *Le lotissement du ciel* (1949), Paris, Gallimard, 1996, p. 335.

157 C. DEBON, *Guillaume Apollinaire après « Alcools », I: « Calligrammes » le poète et la guerre*, Paris, Minard, 1981 ; *L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, C. DEBON (éd.), Paris, Calliopées, 2006.

158 G. APOLLINAIRE, « Guerre » (juin 1915), in *Calligrammes, Œuvres poétiques*, M. DÉCAUDIN et M. ADÉMA (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 228.

159 « Je considère que ce moment est particulièrement beau et séduisant. Je sens que l'Histoire n'en a jamais eu d'aussi sublimes, et que la postériorité nous enverra, nous qui vivons dans cet épanouissement. Imaginez un peu, tout est mis en question : le monde est en complet frémissement : liberté absolue de modeler à nouveau nous-mêmes et le monde à venir. [...] L'on pense selon des proportions gigantesques ; l'on peut créer avec des peuples et des continents. Rien de plus sacré. Les sciences, les arts, les commerces et le cœur ont devant eux un champ immense d'observation et de conquête », A. SOFFICI, *Opere*, Florence, Vallecchi, 1963, t. IV, p. 324,

allegrement ma forse per non tornare. [...] E con allegria aspetto il nuovo turno!»¹⁶⁰.

La victoire

La plupart de ces artistes partent tous à la guerre profondément convaincus de la noblesse de leur action, se croyant invincibles; tous, futuristes et non futuristes, découvrent rapidement que la mort n'a rien de réjouissant, ni celle de l'ennemi, ni celle qui frappe leurs compagnons d'armes, et encore moins celle qui les guette. Ils se rendent compte, une fois dans les tranchées, qu'ils sont tous en train de vivre une expérience à la fois extraordinaire et épouvantable. Le thème de la Victoire apparaît alors, bien avant la fin du conflit, en tant qu'image poétique et cela s'explique justement par le fait que ces hommes se réfugient dans l'écriture – s'ils le peuvent – et cherchent aussi par le biais de la création à s'accrocher à une idée de vie.

La Victoire sur la mort est également un triomphe de l'écriture, dans une convergence dialectique de toutes les images vers l'unité parfaite représentée par la poésie :

Sto a letto il più del tempo, leggendo, abbandonandomi a una sorta di felicità panica, che a volte si concreta in versi, i quali esprimono appunto questo mio stato lirico.

*Ozio dolce dell'ospedale
Si dorme a settimane intere
Il corpo che avevamo congedato
Non sa credere ancora a questa felicità vivere
[...] Qui tutto converge in un'unità indicibile
Misteriosamente sento fluire un tempo d'oro
Dove tutto è uguale
I boschi le quote della vittoria gli urla il sole il sangue dei morti
Io stesso il mondo.*¹⁶¹

160 «[...] bientôt je pars à la guerre: on y va avec allégresse, mais il se peut qu'on n'en revienne pas. [...] Et avec allégresse j'attends mon prochain tour», lettre de G. RAVEGNANI à G. APOLLINAIRE, Ferrare, 28 septembre 1917, *GA3*, p. 214-215,

161 «Je reste au lit la plupart du temps, lisant, m'abandonnant à une sorte de bonheur panique; qui parfois se concrétise dans des vers exprimant justement mon état lyrique. / *Douce oisiveté de l'hôpital / On dort pendant des semaines entières / Le corps que nous avions congédié / Ne sait pas encore croire à ce bonheur vivre / [...] / Ici tout converge dans une unité indicible / Mystérieusement je sens s'écouler un temps d'or / Où tout est égal / Les bois les côtes de la victoire les hurlements le soleil le sang des morts / Moi-même le monde*», A. SOFFICI, *Kobilek*, in *I diari della grande guerra*, Florence, Vallecchi, 1986, p. 194. En italiques dans le texte.

Le poète est devenu *l'unità* vers qui tout converge et en qui s'accomplit la transformation du temps en *tempo d'oro* où l'espace n'existe plus, puisque le poète lui-même est devenu espace, «Io stesso il mondo». Pour en arriver là et pour atteindre cette Victoire, toutefois, il a dû subir la guerre, il a dû subir l'expérience de la mort. Sans l'expérience vécue de la guerre militaire, la guerre poétique aurait continué d'être tributaire des modèles rimbaldiens, et la poétique de la révolte n'aurait pas abouti, chez les futuristes, à des résultats aussi impétueux; la guerre, chez Soffici notamment, servira pendant longtemps comme un facteur d'intensité de la mémoire¹⁶²: «la guerra è una situazione terminale e [...] in essa bisogna far tesoro dei particolari perché potrebbero non ripresentarsi ai sensi»¹⁶³.

L'ivresse des poètes-soldats s'estompera vite, et la Victoire poético-militaire butera contre la *victoire mutilée*... Quelques-uns de ces poètes-héros futuristes se joindra à D'Annunzio à Fiume¹⁶⁴, dans l'illusion de voir surgir un monde nouveau enfin dominé par la *poïesis*: ce ne sera qu'une courte et heureuse parenthèse de liberté créatrice que l'on étouffera dans un bain de sang.

Après la guerre et après Fiume beaucoup de choses changeront pour le futurisme: certains futuristes ont disparu; d'autres emprunteront d'autres parcours; une nouvelle génération a déjà pris la relève, à côté de Marinetti, entre dada et le surréalisme.

L'histoire du futurisme est incomplète, bien entendu, non seulement parce que nous n'avons voulu en rappeler que les moments saillants, mais aussi parce qu'il manque la présentation et l'analyse des polémiques qui se développeront autour de *Lacerba*, entre Florence et Milan, ou bien entre l'Italie et la France, dont il sera question dans la suite de ce travail.

En reprenant certains éléments fondamentaux de l'histoire du futurisme, nous avons voulu mettre en évidence les dynamiques de son développement; il nous tenait à cœur surtout de donner une image du futurisme et de Marinetti le plus possible fidèle à la réalité des faits. C'est pour cela que l'accent a été mis sur l'incessante action de diffusion et de coordination des efforts orchestrée par Marinetti, lequel avait conçu une stratégie de communication un peu artisanale mais, pour l'époque,

162 L'heureuse formule est de M. BIONDI, «Soffici, la guerra e la memoria fedele», *ibid.*, p. 14-15.

163 «La guerre est une situation terminale [...] ; il faut tirer profit de cette expérience, et garder dans la mémoire les détails, car ils pourraient ne plus se présenter aux sens», *ibid.*

164 Je me permets de renvoyer à mon article B. MEAZZI, «Pane, amore e rivoluzione»: l'irrationnel au pouvoir entre 1919 et 1921», *Irrationnel et création aux XIX^e et XX^e siècles*, P. VACHER (éd.), Dijon, Éditions de l'Université de Bourgogne, 2008, p. 131-145.

extrêmement novatrice : pour exister, il fallait que le futurisme ait une existence théorique, artistique et mondaine, et les efforts de Marinetti visaient justement à coordonner le mouvement et à lui donner une articulation que seuls les surréalistes égaleront, à une autre époque.

La postérité a cependant été davantage marquée par la production théorique et par l'excentricité de l'esclandre futuriste – qui a été considéré fasciste bien avant l'heure – que par la production créatrice et créative, littéraire et poétique. Voici ce qu'écrivait Henri Meschonnic, en 1988 :

Les études sur le futurisme italien ne séparent guère entre poésie et peinture. Il me semble pourtant que, plus qu'ailleurs encore, ici il faut le faire. Non seulement parce que les moyens et les visées ne peuvent pas y être les mêmes. Mais parce que, à par le genre littéraire du manifeste, la réalisation poétique y est nulle. Ne dépasse guère l'onomatopée. Alors que la peinture futuriste a été la peinture futuriste. Et c'est dans le langage des manifestes, dans le comportement social du groupe, et pas dans la peinture, que l'activisme fasciste a trouvé un maître. Ce dont Mussolini lui-même lui rendait hommage.¹⁶⁵

La note du bas de page nous apprend que Meschonnic, en parlant d'onomatopée, ne songe pas aux Italiens, mais aux Russes... Pourtant, la production créatrice et créative, littéraire et poétique, a bel et bien existé, au-delà de la peinture et des manifestes, et nous avons essayé de le montrer en analysant tout particulièrement certains textes de Marinetti et des autres futuristes. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

165 H. MESCHONNIC, *Modernité modernité*, op. cit., p. 61.

POLÉMIQUES ENTRE LA FRANCE ET L'ITALIE

Après avoir parcouru assez sommairement l'histoire du futurisme, il convient à présent de focaliser notre analyse sur quelques points précis, à savoir les polémiques qui déchirèrent les Italiens et les Français à cette époque. Pour ce faire, il faut revenir sur les années 1913-1915 et reprendre en particulier l'histoire de la revue *Lacerba* qui, en peu de temps, grâce à l'impulsion de Marinetti, devient l'une des revues les plus importantes de l'avant-garde historique internationale. Comme nous allons le voir, autour de *Lacerba*, se produisent toute une série d'événements ou de textes fondamentaux pour le futurisme en Italie mais aussi et surtout en France. Une place importante est accordée à Guillaume Apollinaire qui, en 1913, publie un manifeste – futuriste? – à nos yeux essentiel pour la réception du futurisme en France.

LE FUTURISME ET *LACERBA*

La revue paraît sans interruption du 1^{er} janvier 1913 au 15 mai 1915 : vingt-quatre numéros la première année, vingt-quatre aussi la deuxième année, et vingt et un la dernière année, lorsque la revue bimensuelle devient hebdomadaire. Nous avons relevé une erreur, certainement une faute de frappe, dans la numérotation des deux dernières parutions de la revue : l'exemplaire paru le 15 mai 1915, donc le numéro vingt, est suivi du vingt-deux, sorti le 22 mai, et non pas du vingt et un.

Entre 1913 et 1915 les caractères d'imprimerie subissent des changements typographiques, concernant surtout, et de façon plus évidente, le titre de la première page : le *Lacerba* de la première année a des lettres de trois centimètres, ainsi que Soffici le suggérait dans une lettre de 1912 à Papini¹ ; celui de la deuxième année est de treize centimètres et celui de la troisième année mesure quatre centimètres.



La revue *Lacerba*

Tout au long de la première année, le titre est suivi d'une courte citation, « Qui non si canta al modo delle rane »².

1 Lettre d'A. SOFFICI à G. PAPINI, sans date mais 1912, fonds Papini, Fondazione Primo Conti, Fiesole.

2 « Ici on ne chante pas à la façon des grenouilles ».



Comme le soulignait Noëmi Blumenkranz-Onimus³, cette phrase, qui disparaîtra à partir de la deuxième année de vie de la revue, se trouvait au frontispice de l'œuvre de Cecco d'Ascoli, *L'Acerbo*,

publiée en 1476; par ailleurs, le titre aurait dû être, dans un premier temps, *L'Acerba*.



La revue, théoriquement, n'a pas de directeur. Les raisons de ce choix sont clairement expliquées dès le 15 janvier 1913 :

Si avverte una volta per sempre che *Lacerba* non ha un vero e proprio direttore. Si potrebbe dire che ne ha piuttosto tre o quattro, ma in fondo non ne ha nessuno. In conclusione ognuno di noi è responsabile degli scritti pubblicati sotto il suo nome.⁴

Avec l'éloignement progressif du futurisme, Papini prend la direction de la revue : « Giovanni Papini, che assumerà col 1915 la direzione della rivista »⁵.

La longueur de chaque numéro est très variable, alors que d'autres revues futuristes de la même époque, telle *Vela Latina*⁶, définissent leurs dimensions dès le début. Dans le cas de cette dernière, Russo, qui en est le directeur, spécifie qu'il s'agit de « DUE PAGINE FUTURISTE »⁷, comme indiqué sous le titre. Dans *Lacerba*, en revanche, le nombre des contributions est assez constant, avec une moyenne de dix textes par numéro, entre articles, poèmes, manifestes et dessins. Les numéros 16 et 17 de 1914 constituent une sorte d'exception, puisque chacun ne contient que trois articles : le début de la guerre bouleverse manifestement la structure interne de la

3 N. BLUMENKRANZ-ONIMUS, « *Lacerba* ou le nouvel ordre du désordre », *L'Année 1913*, Paris, Klincksieck, 1971, t. II, p. 1124.

4 « On avertit, une fois pour toutes, que *Lacerba* n'a pas un vrai directeur. On pourrait affirmer qu'elle en a plutôt trois ou quatre, mais après tout, elle n'en a aucun. En conclusion, chacun de nous est responsable des articles publiés sous son nom », *L*, 15 janvier 1913.

5 « Giovanni Papini, qui prendra, dès 1915, la direction de la revue », « *Lacerba* è sempre viva », *L*, 1^{er} décembre 1914.

6 *Vela Latina*, Naples, 1913-1918. Les numéros parus en 1915 et en 1916 ont fait l'objet d'une réimpression anastatique, par l'éditeur S.P.E.S. à Florence, en 1979.

7 « DEUX PAGES FUTURISTES ».

revue qui, sous l'égide de Marinetti, devient *politique*. C'est ce que celui-ci explique dans une lettre à Pratella : « Vengo da Firenze, dove mi sono recato per trasformare, con Soffici, *Lacerba* in giornale politico, coll'unico scopo di preparare l'atmosfera italiana alla guerra con l'Austria »⁸ ; le 15 août, effectivement, dès la première page, l'on annonce aux lecteurs la nouvelle orientation prise par la revue : « *LACERBA* sarà soltanto politica [...]. Riprenderemo la nostra attività teorica e artistica a cose finite »⁹.

Finalement, le nombre de pages ne sera fixé que la troisième année, sous la direction de Papini : « Sarà un settimanale di 8 grandi pagine a due colonne con testata a colori [...] »¹⁰.

Les collaborateurs de la revue sont assez nombreux : le noyau principal est constitué par Soffici et Papini, avec chacun plus de soixante-dix articles signés ; Palazzeschi, dont la signature disparaît en 1914, et Tavolato.

À partir du 15 mars 1913, les futuristes milanais se joignent au groupe de Florence : apparaissent alors des textes de Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Buzzi, Folgore, Govoni, Pratella, Cangiullo, Lucini, Auro d'Alba, Moscardelli, Distaso, Dinamo Correnti, Libero Altomare, Binazzi. En plus des futuristes italiens, il y a des apports étrangers, parmi lesquels Apollinaire et Max Jacob ; en outre, paraissent parfois des encarts dédiés à des auteurs comme Lautréamont (*L*, 1^{er} août 1913 ; 24 avril 1915), Nietzsche (*L*, 1^{er} novembre 1914), Laforgue (*L*, 27 mars 1915), signe que l'héritage symboliste est toujours présent à l'esprit de ces artistes.

La revue accueille également des dessins réalisés par Anna Gerebzoza, Picasso, Soffici, Carrà, Boccioni, Cézanne, Severini, Archipenko, Zanini, Férat, ainsi que le célèbre autoportrait de Govoni (*L*, 27 mars 1915), sous forme d'un calligramme. Dans le cinquième numéro de 1914, paraît une partition pour concert *d'intonarumori* de Russolo¹¹.

En août 1914, le journal devient ouvertement politique et *interventista* : officiellement, donc, à partir du 24 mai 1915, la revue n'aurait plus de raison de paraître ; en réalité, sa cessation est déterminée par des causes basement matérielles : avec l'éloignement des futuristes milanais, le support

8 « J'arrive de Florence, où je me suis rendu pour transformer *Lacerba*, avec l'aide de Soffici, en journal politique, dans le seul but de préparer l'atmosphère italienne à la guerre contre l'Autriche », lettre de F. T. Marinetti à F. B. Pratella, 12 août 1914, *Archivi I*, p. 344.

9 « *LACERBA* sera uniquement politique [...]. Nous reprendrons notre activité théorique et artistique lorsque tout sera terminé », *L*, 15 août 1914.

10 « Ce sera un hebdomadaire de 8 grandes pages à deux colonnes, et titre en couleurs », *L*, 1^{er} décembre 1914.

11 L. RUSSOLO, « Grafia enarmonica per gl'intonarumori futuristi (con due pagine di musica) », *L*, 1^{er} mars 1914.

financier de Marinetti disparaît ; à cela se rajoute une situation conjoncturelle difficile. Les appels aux abonnés se font alors de plus en plus pressants :

Perché *Lacerba* possa rifare le pure spese occorrono 2.500 abbonati. Ne abbiamo solo 1.500. [...] Si devono trovare in Italia altre 1.000 persone persuase che *Lacerba* è una delle poche oasi di sincerità e d'ingegno nell'universale piattezza e servilità dell'Italia intellettuale.¹²

Le rappel de paiement aux abonnés retardataires se fait également pressant : « CI SONO ANCORA abbonati che non hanno pagato le 4 lire e seguitano tranquillamente a ricevere la rivista »¹³. Sans argent, les auteurs de *Lacerba* sont contraints de congédier leurs lecteurs dans le numéro du 22 mai 1915 :

AVVISO

I nostri abbonati non perderanno nulla per la sospensione della Rivista. A tutti offriremo, con apposita cartolina, i dovuti compensi.¹⁴

Lacerba, comme toutes les revues littéraires de l'époque, accueille des rubriques fixes. Il s'agit premièrement du « Sciocchezzaio », transformé assez rapidement en « Sciocchezzaio e Spicilegio » : comme l'indique le titre même, à chaque numéro les collaborateurs rassemblent des textes ou des citations qui leur paraissent particulièrement banals, un peu comme les « Quelconqueries », dont on publie par ailleurs des extraits (1^{er} juin 1914, 15 juillet 1914, 28 février 1915), ou « Le sottisier universel » et les « Coquilles » du *Mercurio de France*.

Chaque « Sciocchezzaio e Spicilegio » s'en prend à un personnage vivant ou non, considéré comme rétrograde, conservateur et passéiste, Croce, De Sanctis et Hegel étant les plus visés. Le « Sciocchezzaio » apparaît dans *Lacerba* de manière régulière : seuls les numéros 4, 8, 13 et 14 ne l'incluent pas.

À partir du 15 août 1913 ladite rubrique subit une transformation : elle prend d'abord la forme de « Bollettino medico » (15 août 1913 – 1^{er} septembre 1913), puis de « Schegge » (15 septembre 1913), pour aboutir au

12 « 2 500 abbonati sono necessari per che *Lacerba* puisse au moins faire face aux frais. Nous n'en avons que 1 500. [...] Il faut trouver en Italie 1 000 personnes de plus, persuadées que *Lacerba* est l'une des rares oasis de sincérité et d'intelligence, dans l'universelle platitude et servilité de l'Italie intellectuelle », *L*, 7 février 1915. C'est dire l'importance de l'apport financier de Marinetti.

13 « IL YA ENCORE des abonnés qui n'ont pas payé les 4 lire, et qui continuent à recevoir la revue en toute tranquillité », *L*, 24 avril 1915.

14 « AVIS – Nos abonnés ne perdront rien à la suite de la suspension de la Revue. À tous, nous offrirons, par carte postale, les dédommagements dus », *L*, 22 mai 1915.

« Caffè », qui sortira régulièrement pendant sept mois, dès le 1^{er} janvier 1914. Après la rupture définitive avec Marinetti et les autres, « Caffè » est remplacé par la rubrique « Spazzatura ». C'est Palazzeschi qui prend la relève et qui explique d'ailleurs les raisons du choix du titre :

Il titolo di questa rubrica veramente non è dei più appetitosi e lusinghieri, sia per te, mio rispettabile lettore, sia per la mia responsabilità di scrittore. [...] Proprio così, sto facendo pulizia di tutti i miei quartieri più interni, butto tutto fuori.¹⁵

Palazzeschi utilise dès lors cet espace pour ses commentaires ironiques et satiriques, souvent sous forme d'aphorismes, ou de petites anecdotes, dont le sujet est parfois le futurisme :

Le solite malignità dei caffè. Il gruppo futurista, diceva ieri sera uno al caffè, è un'orchestra della quale non rimane che la gran cassa. Come sono maligni nei caffè! Dio, Dio! Io ne esco sempre indignato.¹⁶

Ses jugements sur le futurisme se colorent d'un humour de plus en plus grinçant. Palazzeschi écrit à propos du *marinettisme* :

Marinettismo dunque è soprattutto movimento. Lo à detto Marinetti stesso ad un viaggiatore sulla linea Loreto-Recanati [...]. Requisito essenziale per essere dei buoni Marinettisti: abbonamento generale alle ferrovie italiane, almeno.¹⁷

Comme déjà dans « Sciocchezzaio e spicilegio », Palazzeschi s'en prend un peu à tout le monde, au-delà du futurisme. Dans « Caffè », qui paraît entre le 1^{er} janvier et le 15 novembre 1914, Prezolini, l'ancien directeur de Papini et Soffici, n'échappe pas à ses commentaires grinçants :

15 « Le titre de cette rubrique n'est vraiment pas des plus appétissants et flatteurs, pour toi, mon respectable lecteur, et pour ma responsabilité d'écrivain. [...] En effet, je suis en train de faire le ménage de tous mes quartiers les plus intimes, je jette tout dehors », A. PALAZZESCHI, « Spazzatura », *L*, 10 janvier 1915.

16 « Toujours les mêmes médisances des cafés. Le groupe futuriste, disait un type hier au soir au café, c'est un orchestre dont il ne reste que la grosse caisse. Comme ils sont méchants dans les cafés! Mon Dieu, mon Dieu! J'en sors toujours indigné », A. PALAZZESCHI, « Spazzatura », *L*, 17 janvier 1915.

17 « Le Marinettisme donc est surtout du mouvement. Marinetti même l'a dit à un voyageur qui allait de Loreto à Recanati [...]. Condition requise pour être de bons Marinettistes: abonnement général aux chemins de fer italiens, au moins », A. PALAZZESCHI, « Spazzatura », *L*, 28 février 1915.

EQUAZIONI PREZZOLINIANE:

Carcere=indipendenza; guerra=vagabondaggio; indipendenza=pauvreté. (*La Voce*, anno IV, n° 2, p.38)¹⁸

«Caffè» est aussi un espace dans lequel les collaborateurs font le compte rendu des livres qui viennent de paraître et où ils annoncent éventuellement les expositions de peinture futuriste :

ESPOSIZIONE FUTURISTA À LONDRA. Le opere più recenti dei pittori futuristi, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini e Soffici attirano gran folla di curiosi e di pittori polemizzanti nella Doré Gallery di Londra.¹⁹

Soffici, de son côté, est l'auteur d'une rubrique un peu particulière, le « Giornale di Bordo », qui paraît du 15 janvier au 15 novembre 1913. Le « Giornale di Bordo » prend la forme d'un journal intime, où l'auteur rassemble ses pensées, ses sensations, ses émotions ; en 1921, les articles seront recueillis dans un volume²⁰.

Avant son rapprochement au futurisme, les considérations poétiques de Soffici se veulent intimistes et rimbaldiennes. Le 11 février 1913, il écrit notamment :

Pericolosa, questa nostra ipersensibilità poetica che forse conduce alla negazione dell'arte. — All'avversione per l'arte, magari. Ecco qui la natura, gli uomini, il nostro cuore che palpita. Pochi caratteri col lapis sul taccuino, e che tutto possa esser suggerito nella sua vivezza e totalità.²¹

En ce début d'année 1913, Soffici est tiraillé entre nihilisme, négation de l'art et futurisme ; de plus, il explicite sa quête d'une écriture différente, aux extensions inédites, capable d'exprimer des sensations nouvelles que l'artiste a du mal par ailleurs à appréhender. Il hésite entre la contemplation de type

18 «EQUAZIONI DE PREZZOLINI: — Prison = indépendance; guerre = vagabondage; indépendance = pauvreté», «Caffè», *L*, 1^{er} février 1914.

19 «EXPOSITION FUTURISTE À LONDRES. Les œuvres les plus récentes des peintres futuristes, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini et Soffici attirent une grande foule de curieux et de peintres polémistes à la Doré Gallery de Londres», «Caffè», *L*, 15 mai 1914.

20 A. SOFFICI, *Giornale di Bordo*, Florence, Libreria della Voce, 1915.

21 «Elle est dangereuse, cette hypersensibilité poétique qui, peut-être, nous amène à la négation de l'art. Ou même à l'aversion pour l'art. Voici la nature, les hommes, notre cœur qui bat. Peu de caractères, le crayon sur le calepin, et que tout puisse être suggéré dans sa vivacité et sa totalité», *GB*, 15 février 1913.

romantique (que les futuristes lui reprocheront par la suite) et une forte attirance pour la modernité :

Poter fare che la parola non sia un membro di un discorso condotto, sviluppato verso un fine, chiaro alla ragione cattivata passo a passo, ma un segno autonomo, folgorante, irradiante, propagantesi in mille onde suggestive, slargantesi in tutte le sue possibilità evocative, senza intermediari, fino al seguente che gli associa e lo giustifica, ed è a sua volta giustificato e illuminato da esso per l'espressione finale di un momento di vita!²²

Ses réflexions sur l'écriture ne sont évidemment pas tout à fait originales ; cependant, nous avons ici une première et très intéressante théorisation du concept d'écriture et d'image, point de départ d'un nombre infini de possibles. Ces nombreuses significations tendent vers un seul sens, cette « expression finale di un momento di vita », justification de toute occupation de l'espace effectuée à travers les « mille onde suggestive slargantesi ».

C'est bien par le biais du « Giornale di Bordo » que nous avons l'occasion de saisir la progression intellectuelle de Soffici vers le futurisme. Il note par exemple le 21 février 1913 :

Giornata futurista. Lontano dalle rovine, al di sopra del torpore cittadino ; l'entusiasmo, la speranza nell'anima.

Oh ! Gioia di trovare un amico nell'avversario di ieri, di legarsi d'affetto e di stima con chi si credeva dover disdegnar per sempre ! [...]

Lo sentivo bene iermattina, volando traverso ai campi muti e gelati della mia Toscana, che qualcosa d'importante m'aspettava in capo alla strada ! Erano queste mani amiche, questi visi giovani, questi sorrisi cordiali – questa sala d'esposizione dove per la prima volta vedo riaccendersi una favilla del genio italiano.²³

22 « Faire en sorte que la parole ne soit pas un membre d'un discours logique, développé vers un but, clair à la raison peu à peu apprivoisée. Si seulement le mot pouvait être un signe autonome, foudroyant, irradiant, se propageant dans mille ondes suggestives, s'élargissant dans toutes ses possibilités évocatrices, sans intermédiaires, jusqu'au suivant qui s'associe à lui et le justifie, à travers l'expression finale d'un instant de vie ! », *ibid.*

23 « Journée futuriste. Loin des ruines, au-dessus de la torpeur de la ville ; l'enthousiasme, l'espérance dans l'âme. Oh ! Quelle joie de trouver un ami dans l'adversaire d'hier, de se lier d'affection et d'estime avec celui que l'on croyait devoir dédaigner pour toujours ! [...] Je le sentais bien, hier matin, que quelque chose d'important m'attendait, au bout de la route, en volant au-dessus des champs muets et gelés de ma Toscane ! C'étaient ces mains amies, ces jeunes visages, ces sourires cordiaux – cette salle d'exposition où pour la première fois je vois réapparaître une lueur du génie italien », *GB*, 1^{er} mars 1913.

Il raconte ensuite la bagarre qui eut lieu au Théâtre Costanzi de Rome : « Da questo palcoscenico dove siamo riuniti, undici contro tremila (meglio che alle Termofili!) »²⁴. Le récit n'est pourtant pas vraiment la description d'une rixe colossale entre les futuristes et le public. Il s'agit plutôt d'une digression imaginaire :

E l'operazione continua tra la bufera che cresce, cresce. Tutta la massa è in subbuglio; centinaia e migliaia di facce congestionate dalla collera fanno laggiù come una distesa incresciosa d'ani flagellati in convulsione, dove spicca, più ripugnante ancora, una fricassa di ceffi cui svaria il colore dell'invidia e del livore oltre che dell'ira.²⁵

D'ailleurs, l'espace du théâtre occupé par les adversaires des futuristes se transforme, sous la plume de l'artiste, en un amas très dense, où les images se fondent entre elles, telles les couleurs sur une toile.

Reste parfois, dans l'écriture du « Giornale di Bordo », ce caractère un peu rêveur, un peu vieillot, et trop spirituel, trop passéiste pour le futurisme. Carrà, Russolo, Marinetti et Boccioni le critiquent violemment et Soffici rend publique leur désappointement :

[...] Il tuo « Giornale di Bordo » è *SPAVENTOSAMENTE SENTIMENTALE*, malgrado il grande ingegno che contiene.

Carrà souligne que in ogni numero potresti finire colle parole: CERCO UN'AMANTE.

[...] Tutti concludiamo coll'affermare che il tuo deve essere un caso gravissimo d'*ingorgo spermatico* e di *diarrea cardiaca*. [...]

DEBOLEEEEE!!

Mi fai profondamente schifo. Fatti delle -, e non rompere il ca-!

CARRÀ

RUSSOLO C. T. MARINETTI

[...]

BOCCIONI

[...] Stai riabilitando Fogazzaro!

Vomitando: tuo CARRÀ²⁶

24 « De cette scène où nous sommes rassemblés, onze contre trois mille (mieux qu'aux Thermopyles!) », *ibid.*

25 « Et l'opération continue dans la tempête qui augmente, augmente. Toute la masse est en émoi; des centaines et des milliers de visages congestionnés par la colère font là-bas comme une fâcheuse étendue d'anus flagellés en convulsion, où se détache, encore plus répugnant, un amas de gueules, où varie non seulement la couleur de l'envie et du fiel, mais aussi celle de la rage », *ibid.* Cf. S. BERTINI, *Marinetti e le eroiche serate*, *op. cit.*

26 « Ton *Giornale di Bordo* est *HORRIBLEMENT SENTIMENTAL*, malgré tout ton talent. Carrà ajoute que dans chaque numéro, tu pourrais terminer sur ces mots: JE

Soffici reconnaît ses limites : en promettant de se surveiller attentivement et de délivrer son écriture d'un style trop mielleux, il demande à ses nouveaux amis de l'aider à se corriger. Son style ne changera pas pour autant et finalement sa rubrique disparaîtra à la fin de l'année 1913.

Avant la rencontre avec le groupe d'avant-garde milanaise, Soffici et Papini avaient collaboré à *La Voce*, dirigée par Prezzolini, mais ils s'en étaient détachés avec l'intention de créer une revue moderne, plus réceptive aux changements littéraires et artistiques :

Sul finire del 1912 [...] tornammo a pensare sul serio a una rivista più libera e più artistica [...]. Non cercammo altre collaborazioni al di fuori di Palazzeschi e di Tavalato.²⁷

Effectivement, l'idée d'une revue plus libre et plus ouverte aux nouveautés artistiques italiennes et européennes leur était venue à l'époque de la fondation du mouvement futuriste : déjà en 1909, dans une lettre à Papini, Soffici exprimait son mécontentement vis-à-vis de Prezzolini, qu'il accusait d'être trop proche de Croce²⁸. De plus, les deux amis s'étaient rendu compte, en sortant de Florence, qu'à Milan, des jeunes peintres et poètes comme eux s'étaient sérieusement engagés dans le renouvellement de l'art et des lettres en Italie. Par conséquent il n'est pas incongru d'affirmer que, les prémisses de la future collaboration avec les futuristes sont exprimées dès le premier numéro de *Lacerba* :

Queste pagine non hanno affatto lo scopo né di far piacere, né d'istruire, né di risolvere con ponderatezza le più gravi questioni del mondo. Sarà questo un foglio stonato, urtante, spiacevole e personale. Sarà uno sfogo per nostro beneficio e per quelli che non sono del tutto rimbecilliti dagli odierni idealismi, riformismi, umanitarismi, cristianismi e moralismi.²⁹

CHERCHE UNE MAÎTRESSE. [...] Nous tous, nous pensons que le tien est un cas extrêmement grave d'*engorgement spermatique* et de *diarrhée cardiaque*. [...] Faiiiiible!! Tu me dégoûtes profondément. Fais-toi des -, et ne nous casse pas les cou-! CARRÀ RUSSOLO F.T.MARINETTI [...] BOCCIONI [...] Tu es en train de réhabiliter Fogazzaro! En vomissant : ton CARRÀ», *GB*, 15 août 1913.

27 «À la fin de 1912 [...] à nouveau nous songeâmes sérieusement à une revue davantage libre et artistique [...]. Nous ne cherchâmes aucune autre collaboration, en dehors de Palazzeschi et Tavalato», G. PAPINI, A. SOFFICI, «*Lacerba*, il Futurismo e *Lacerba*», *L*, 1^{er} décembre 1914.

28 Lettre d'A. SOFFICI à G. PAPINI, Poggio a Caiano, 26 mai 1909, *Carteggio II*, lettre 297.

29 «Ces pages n'ont absolument pas été écrites pour faire plaisir ; elles n'entendent ni instruire, ni résoudre avec pondération les plus graves questions du monde. Nos papiers seront agaçants, irritants, désagréables et personnels. Ce sera un défoulement pour nous-mêmes et pour ceux qui ne sont pas encore complètement abrutis par les idéalismes d'aujourd'hui, par

Pour l'heure, il n'est cependant pas question d'ouverture au futurisme, bien que les Florentins partagent des passions et des idées semblables : « Noi amiamo [...] la vita fino al male (incluso) – e l'arte fino alla stranezza (inclusa) »³⁰ ; Severini travaille néanmoins en tant qu'intermédiaire, depuis Paris, entre Milan et Florence et, en février, Soffici parle pour la première fois de futurisme, dans son « Giornale di Bordo »³¹ : il cite Buzzi, Folgore et Govoni, à son avis de remarquables poètes, mais il évite diplomatiquement d'expliciter davantage son point de vue. En revanche, au même moment, Papini prend ouvertement position, dans un article intitulé « Il significato del Futurismo », où il propose une analyse du mouvement de Marinetti : « Futurismo [...] significa soprattutto reazione violenta contro la superstizione arcaista che rimbacchisce e indebolisce la massima parte degli intellettuali italiani »³² ; pour Papini, le reniement du passé et des traditions est fondamental : « Questo riaccostamento amoroso alla civiltà contemporanea [...] è buono come reazione all'inetto e ridicolo arcaismo della maggior parte degli Italiani »³³.

Papini admet les limites du futurisme : parfois, il est possible de trouver dans les écrits futuristes des « vere porcherie »³⁴, écrit-il ; néanmoins, face au vide « puzzolente della maggioranza colta e beneducata »³⁵, les futuristes proposent des solutions très intéressantes.

Ses objections majeures concernent essentiellement la prolifération des manifestes théoriques : « Il genio, anche solo, anche senza teorie [...] crea e s'impone. Le teorie possono essere pericolose »³⁶. Cela ne l'empêchera pas de revendiquer, avec Soffici, au moment de la rupture avec Marinetti, leur paternité sur le travail théorique, en oubliant les reproches faits autrefois :

I futuristi, d'altra parte, trovarono in noi l'appoggio di uomini colti, che potevano con maggior ragione e senza scrupoli disprezzare il passato che

les réformismes, les humanitarismes, les christianismes et les moralismes », « Introibo », *L*, 1^{er} janvier 1913.

30 « Nous aimons [...] la vie jusqu'au mal (inclus) – et l'art jusqu'à l'étrangeté (incluse) », *ibid.*

31 *GB*, 1^{er} février 1913.

32 « futurisme [...] signifie surtout réaction violente contre la superstition archaïsante qui abrutit et affaiblit la plupart des intellectuels italiens », G. PAPINI, « Il significato del Futurismo », *L*, 1^{er} février 1913.

33 « Ce rapprochement affectif de la civilisation contemporaine [...] est une bonne réaction face à l'archaïsme inapte et ridicule de la plupart des Italiens », *ibid.*

34 « vraies saletés », *ibid.*

35 « néant puant de la majorité cultivée et polie », *ibid.*

36 « Le génie, même tout seul, même sans théories [...] crée et s'impose. Les théories peuvent être dangereuses [...] », G. PAPINI, « Il significato del Futurismo », *L*, 1^{er} février 1913.

avevano conosciuto ed amato, e che riuscivano a tradurre in idee chiare e in vive prose polemiche le confuse aspirazioni de' loro compagni.³⁷

Nous n'en sommes pas encore là. Le rapprochement de Papini est très lent, bien plus que celui de Soffici : dans le cinquième numéro, Papini affirme que le futurisme est le seul groupe courageux et vivant en Italie ; dans le sixième numéro de la revue, pour la première fois apparaissent enfin les signatures de Buzzi, Marinetti, Folgore, Boccioni et Carrà. Dans le numéro sept, Soffici s'adresse à F. T. Marinetti en l'appelant « amico » et en soulignant le fait que, dans le contexte italien, un mouvement tel que le futurisme est plus que nécessaire : « Più penso al futurismo, più chiaramente vedo di quante azioni providenziali, anche d'ordine pratico, potrebbe farsi propugnatore »³⁸.

Papini et Soffici ont sans doute le mérite d'avoir étudié de très près le futurisme, avant de se laisser *séduire* ; c'est sans doute Papini qui hésite le plus et qui procède par atermoiements. L'adhésion au futurisme n'est pas pour lui une décision pouvant être prise à la légère : Papini est « un uomo finito »³⁹, achevé, et il lui est très difficile de se résoudre, dans un sens comme dans l'autre. Une fois que la décision est prise, cependant, Papini en assume les conséquences même si cela implique le renoncement à des collaborations qui, auparavant, lui tenaient à cœur :

[...] come lei avrà saputo mi sono deciso a dichiararmi futurista anch'io. Lo ero da trent'anni senza saperlo che quasi mi vergogno d'essermene accorto così tardi. La mia nuova posizione m'impedisce di continuare a dirigere le due collezioni [...] da Lei edite. Tutti questi vecchiumi – Alberti, Tasso, Spinoza, Cellini – sprigionano un tal puzzo passatista che io non posso più resistere. La sola idea di dover gettare ancora un'occhiata su quegli stupidi versi italiani con rima che tutti sanno fare così bene mi disgusta.⁴⁰

37 « Les futuristes, d'ailleurs, trouvèrent en nous l'appui d'hommes cultivés, qui pouvaient mépriser, avec plus de raison et sans scrupule, le passé qu'ils avaient connu et aimé ; ils arrivaient à traduire en idées claires et en proses vivantes, polémiques, les aspirations confuses de leurs camarades », G. PAPINI, A. SOFFICI, « *Lacerba*, il Futurismo e *Lacerba* », *L*, 1^{er} décembre 1914.

38 « Plus je pense au futurisme, plus je vois clairement de combien d'actions providentielles, même d'ordre pratique, il pourrait se faire le promoteur », *GB*, 1^{er} avril 1913.

39 Le roman *Un uomo finito* est publié en 1913. Je me permets à ce propos de renvoyer à B. MEAZZI, « Precisazioni sulla corrispondenza tra Eliade e Papini », *Il Lettore di Provincia*, n° 106, Cesena, 2000, p. 31-39.

40 « [...] comme vous avez dû l'apprendre, je me suis décidé à me déclarer futuriste, moi aussi. Je l'étais depuis tant d'années sans le savoir, que j'ai presque honte de m'en être aperçu si tard. Ma nouvelle position m'empêche de continuer à diriger les deux collections [...] que vous éditez. Une telle puanteur passéiste se dégage de toutes ces vieilleries – Alberti, Tasso, Spinoza, Cellini – que je ne peux plus résister. La seule idée de devoir encore lire ces

Après tant d'hésitations et de tergiversations, Papini signifiera son acceptation du futurisme par l'article «Perché son futurista», dont il a été rapidement question dans notre première partie. La fin du texte ressemble curieusement à un poème en dizains, avec une anaphore «Io son futurista perché Futurismo...», à l'effet tout aussi percutant qu'angoissant :

Io son futurista perché Futurismo significa libertà assoluta [...].

Io son futurista perché Futurismo significa il tracciamento di nuove strade verso l'avvenire e l'esasperato inseguimento di nuove sensazioni ed emozioni e di nuove forme di espressione.

Io son futurista perché Futurismo significa accettazione completa della civiltà moderna, con tutte le sue meraviglie gigantesche [...].

Io son futurista perché son stanco dei vecchi metri, dei millenari luoghi comuni [...] della musica piacevole, dei quadri graziosi, della pittura fotografica [...].

Io son futurista perché so che la troppa cultura ossifica il cervello [...].

Io son futurista perché l'adorazione esagerata del «glorioso passato» [...] mortifica l'ingegno [...] e finisce coll'isterilire i popoli che non sanno scuotersi a tempo.

Io son futurista perché Futurismo significa amore del rischio, del pericolo, del non tentato, del non provato, dell'altezza non raggiunta e dell'abisso non scandagliato.

Io son futurista perché Futurismo significa non aver paura del ridicolo, del disprezzo e dell'odio [...].

Io son futurista perché Futurismo significa aspirazione a una civiltà più vasta, a un'attività plus intense, a un'arte plus nostra [...] a un pensiero plus eroico.

Io son futurista perché Futurismo significa Italia – un'Italia plus coraggiosa, plus innanzi dell'altre nazioni.⁴¹

stupides vers italiens en rime que tous savent si bien faire me dégoûte», lettre de G. PAPINI à R. CARABBA DI LANCIANO, décembre 1913, *Archivi I*, p. 307-308.

41 «Je suis futuriste parce que futurisme signifie liberté absolue [...]. Je suis futuriste parce que futurisme signifie ouverture de nouvelles routes vers l'avenir et poursuite exaspérée de sensations et émotions nouvelles, et de nouvelles formes d'expression. Je suis futuriste parce que futurisme signifie acceptation totale de la civilisation moderne, avec toutes ses merveilles gigantesques [...]. Je suis futuriste parce que je suis fatigué des vieux mètres, des lieux communs millénaires [...] de la musique agréable, des tableaux gracieux, de la peinture photographique [...]. Je suis futuriste parce que je sais que trop de culture ossifie le cerveau [...]. Je suis futuriste parce que l'adoration exagérée du 'passé glorieux' [...] mortifie l'intelligence [...] et finit par rendre stériles les peuples qui ne savent pas se secouer à temps. Je suis futuriste parce que futurisme signifie amour du risque, du danger, de ce qui n'a pas été essayé et tenté, du sommet non atteint et de l'abîme non sondé. Je suis futuriste parce que futurisme signifie ne pas avoir peur du ridicule, du mépris et de la haine [...]. Je suis futuriste parce que futurisme signifie aspiration à une civilisation plus vaste, à une activité plus intense, à un art qui nous appartienne davantage [...] à une pensée plus héroïque. Je suis futuriste parce que futurisme signifie Italie - une Italie plus courageuse, plus avancée

Malgré son enthousiasme et la pondération de la décision officiellement prise, Papini – qui est avant tout un philosophe – maintient discrètement certaines réserves : « seguito a scrivere e a pensare a modo mio, ma ciò non toglie ch'io mi senta perfettamente con loro »⁴². Car le futurisme doit demeurer l'expression d'un effort commun pour la création d'un art nouveau, à l'intérieur duquel, cependant, chacun doit pouvoir maintenir une marge indispensable de liberté et d'indépendance. Il n'est pas question d'en faire « una ricetta precisa, un metodo imposto sotto pena d'eresia, una marca di fabbrica »⁴³ : le futurisme auquel croient Soffici, Papini et Palazzeschi est un mouvement qui va vers la libération totale et définitive de l'homme ; par conséquent, il ne peut pas se plier aux directives d'un chef, même si ce chef finance la revue.

Lorsque les rapports entre le groupe de Florence et celui de Milan se tendent, ces premiers traitent Marinetti de *pape* et protestent contre ses prétendues ingérences. C'est ainsi qu'à peine un an après son adhésion, Papini s'éloigne du futurisme de Marinetti, sans pour autant rompre avec le mouvement : « Noi seguitiamo ad essere futuristi quanto prima in quello che ancora ci sembra vitale nel futurismo »⁴⁴ ; dans une note, on rassure les lecteurs que la modernité sera poursuivie davantage encore, mais que « Non basta mettere in versi le torpediniere e la luce elettrica, per essere moderni, per essere futuristi »⁴⁵. À ce propos, un peu plus tard, Papini écrira à Carrà : « Ora son futurista anche nella casa. Son venuto in una casa nuova, moderna, con elettricità, ecc. »⁴⁶.

La rupture entre les deux groupes ne surprend pas Severini : il se doutait bien, dès la fin de 1914, que les rapports entre les deux groupes allaient se dégrader et que, dans ce cas, Marinetti ne tarderait pas à supprimer son soutien matériel à la revue⁴⁷.

que les autres nations», G. PAPINI, «Il mio Futurismo – Accettazione», *L*, 1^{er} décembre 1913.

42 «[...] je continue à écrire et à penser à ma façon, et pourtant je me sens parfaitement bien avec eux», *ibid.*

43 «[...] une recette précise, une méthode imposée sous peine d'hérésie, une marque de fabrique», G. PAPINI, A. SOFFICI, «*Lacerba*, il Futurismo e *Lacerba*», *L*, 1^{er} décembre 1914.

44 «Nous continuons d'être futuristes comme avant, dans ce qui nous semble encore fondamental dans le futurisme», *ibid.*

45 «Cela ne suffit pas de transformer en vers les torpilleurs et la lumière électrique, pour être modernes et futuristes», G. PAPINI, «Il significato del Futurismo», *L*, 1^{er} février 1913.

46 «À présent, je suis futuriste même pour la maison. J'ai déménagé dans un nouvel appartement, moderne, avec l'électricité, etc.», lettre de G. PAPINI à C. CARRÀ, 12 mai 1914, in CARRÀ – PAPINI, *Il carteggio. Da Lacerba al tempo di Valori Plastici*, M. CARRÀ (éd.), Genève-Milan, Skira, 2001, p. 50.

47 Carte postale de G. SEVERINI à G. PAPINI, Paris, 26 novembre 1914, fonds Papini, Fondazione Primo Conti, Fiesole.

Cela dit, il évite de prendre position, ce qui lui vaut de recevoir les confidences des uns et des autres :

[...] saprai anche tu a quest'ora che *Lacerba* è ritornata [...] passatista [...]. Ma è rimasto loro – cioè a Papini, Soffici, Palazzeschi – una certa velleità di voler essere loro i *solì veri* futuristi!⁴⁸

Marinetti s'adresse à son tour à Severini en utilisant les mêmes termes que Russolo :

Avrai saputo che *Lacerba*, nata passatista, divenuta semi-futurista grazie alla nostra assidua collaborazione è ora ridiventata assolutamente passatista [...]. Papini e Soffici, guidati ormai da Palazzeschi [...] si sono staccati da noi. [...] Sono stati messi da parte da tutti.⁴⁹

Par la même occasion, Marinetti annonce à Severini que Soffici a été remplacé par Sironi, qui a « [...] un ingegno almeno 100 volte superiore »⁵⁰.

La rupture n'est évidemment pas soudaine et nette : les premiers indices des dissensions internes apparaissent dès le mois de mars 1914, lorsque Papini publie « Il cerchio si chiude » (*L*, 15 février 1914), c'est-à-dire un an avant la séparation définitive, mais peu de temps après le ralliement de tous les Florentins. Boccioni répond à Papini dans « Il cerchio non si chiude » (*L*, 1^{er} mars 1914), et Papini réplique à son tour avec « Cerchi aperti » (*L*, 15 mars 1914) : « A forza di allontanarci in cerca di sempre maggior novità le sue possibilità autonome sembrano esaurite »⁵¹, écrit le philosophe : le cœur de la polémique, de cette polémique, est bien là.

Papini se déclare contre l'exaspération de l'exploration de formes d'art toujours nouvelles, ce qui implique l'anéantissement de toute recherche précédente ; Boccioni considère autrement le problème : la destruction, pour le futurisme, a toujours été suivie d'une création, affirme-t-il, et c'est justement à partir de cette dialectique entre *pars construens* et *pars destruens* que s'ou-

48 « [...] tu sais certainement déjà que *Lacerba* est redevenue [...] passéiste [...]. Mais il leur est resté – c'est-à-dire à Papini, Soffici, Palazzeschi – une certaine velléité à vouloir être les *seuls vrais* futuristes ! », lettre de L. RUSSOLO à G. SEVERINI, Milan, 30 mars 1915, *Archivi I*, p. 356-357.

49 « Tu as su que *Lacerba*, née passéiste, devenue semi-futuriste grâce à notre collaboration, est à présent revenue au passéisme [...]. Papini et Soffici, conduits désormais par Palazzeschi [...] se sont détachés de nous. [...] Ils ont été mis de côté par tous », lettre de F. T. MARINETTI à G. SEVERINI, 26 mars 1915, *ibid.*, p. 356.

50 « 100 fois plus génial », *ibid.*, p. 356.

51 « À force de nous éloigner, à la recherche de toujours plus de nouveautés, ses possibilités autonomes semblent épuisées », G. PAPINI, « Il cerchio si chiude », *L*, 15 février 1914.

vrent de nouvelles possibilités créatrices. C'est ainsi qu'il faut considérer les mots en liberté, tandis que Papini les critique assez âprement, convaincu que l'exaspération du processus de recherche du nouveau peut mener à une impasse. Lorsque tout aura été essayé et exploité dans le domaine de l'art, de la musique, de la philosophie, de la poésie, lorsque le futurisme aura effectivement substitué «alla trasformazione lirica o razionale delle cose le cose medesime»⁵², il ne restera plus que le néant, conclut Papini.

Le peintre lui répond, à ce sujet, en observant que le caractère principal des mots en liberté «[...] consiste [...] nel trasmettere in un flusso d'immagini poetiche le complesse impressioni che noi riceviamo simultaneamente»⁵³. Papini ne partage pas cette interprétation et, surtout, il ne peut concevoir que l'on puisse lui imposer un système de pensée, notamment dans le domaine de la création artistique: c'est pourquoi il accuse Boccioni d'orthodoxie, d'intransigence et de dogmatisme.

La polémique prend fin assez rapidement; Marinetti écrit alors à Severini: «la polemica di *Lacerba* è chiusa, tanto più che sarebbe stato meglio non fosse mai cominciata. L'articolo di Papini, "Il cerchio si chiude", segna una momentanea crisi di passatismo prudente»⁵⁴. L'accalmie ne durera qu'un temps; quant à Marinetti, comme toujours, il évite de prendre position pour ne pas nuire, me semble-t-il, à l'image publique du futurisme.

LE CUBISME ET *LACERBA*

Malgré les dissensions internes – la correspondance Carrà-Papini laisse penser que les tensions internes devaient être plus profondes encore – tout au long des deux premières années *Lacerba* servira de passerelle entre le futurisme et la France, et entre le cubisme et l'Italie. Entre Florence et Paris, Soffici s'emploie à étudier de près le cubisme, qu'il considère comme une étape fondamentale du renouvellement pictural: «Cubismo = un movimento pittorico col quale s'inizia uno sconvolgimento e una modificazione radicale dei valori correnti dell'estetica moderna»⁵⁵.

52 «[...] à la transformation lyrique ou rationnelle des choses les choses mêmes», *ibid.*

53 «[...] consiste [...] à transmettre dans un flux d'images poétiques, les impressions complexes que nous recevons simultanément», U. BOCCIONI, «Il cerchio non si chiude», *L*, 1^{er} mars 1914.

54 «[...] la polémique de *Lacerba* est terminée, d'autant plus qu'il aurait été mieux qu'elle ne fût jamais commencée. L'article de Papini, «Il cerchio si chiude», marque une crise passagère de passatismo prudent», lettre de F. T. MARINETTI à G. SEVERINI, Milan, 21 mars 1914, *Archivi I*, p. 321.

55 «Cubisme = un mouvement pictural par lequel commencent un bouleversement et une modification radicale des valeurs courantes de l'esthétique moderne», A. SOFFICI, «Cubismo e oltre», *L*, 15 janvier 1913.

Il en voit les précurseurs chez les peintres de l'antiquité ayant exprimé la solidité, le poids, l'équilibre des plans et des volumes. La nouvelle façon de concevoir et de percevoir le réel est fondée sur « sodezza e gravitazione; figurazione integrale »⁵⁶. Selon son analyse, le peintre cubiste veut rendre sur la toile la réalité objective, en tant que « insieme omogeneo, fisso, corposo, assiso, stabile »⁵⁷. En outre, Soffici pressent dans la peinture cubiste quelque chose de plus profond, qui ne peut être atteint par la simple vision objective : « Così, ecco che la collina non è più per lui (il pittore) un semplice rigonfiamento del terreno – egli ne intuisce il sezionabile contesto interiore »⁵⁸. Soffici insiste sur ce point, valable également pour la peinture futuriste : « (La questione) per i futuristi consiste in questo : rendere le cose visibili nella loro concretezza, ma anche nei loro rapporti dinamici d'influenza reciproca e con l'ambiente »⁵⁹. C'est-à-dire que, en tout état de cause, la vision objective première n'est qu'un point de départ, pour les cubistes comme pour les futuristes ; ainsi, au-delà de l'observation superficielle, Soffici estime que cubistes et futuristes parviennent à une même conclusion, exprimée toutefois de façon différente : derrière la colline, derrière les choses visibles, le peintre cache (ou se cache) une autre réalité, une autre vérité. La seule (et notable) différence réside dans l'engagement dynamique des futuristes.

En revanche, de son côté, Boccioni ne reconnaît pas au cubisme la capacité d'aller outre la simple donnée objective : « Il cubismo proclamava l'opposto : staticità, tradizione francese, oggettivismo puro, ecc. »⁶⁰. Cette question est fondamentale, et Soffici y reviendra, notamment dans « La pittura futurista » où, par ailleurs, il parvient à une heureuse définition de la création picturale futuriste, considérée pour sa valeur *poétique* intrinsèque :

Si fa una confusione fra simultaneità d'impressioni e amalgama arbitraria di elementi pittorici. I futuristi proclamano che una sintesi pittorica può essere formata non dei soli aspetti della realtà contenuti nel campo visivo di chi guarda un motivo naturale, ma che in essa possono entrare come

56 « fermeté et gravitation ; représentation intégrale », *ibid.*

57 « ensemble homogène, fixe, consistant, assis, stable », A. SOFFICI, « Cubismo e oltre II », *L*, 1^{er} février 1913.

58 « Ainsi, voilà que la colline n'est plus pour lui (le peintre) un simple renflement du terrain - il en pressent le sectionnement possible du contexte intérieur - », *ibid.*

59 « (Le problème) pour les futuristes consiste en cela : rendre les choses visibles dans leur aspect concret, mais aussi dans leurs rapports dynamiques d'influences réciproques et avec le milieu », A. SOFFICI, « Chicchi del grappolo », *L*, 1^{er} avril 1913.

60 « Le cubisme proclamait le contraire : statisme, tradition française, objectivisme pur, etc. », U. BOCCIONI, « Dinamismo futurista e pittura francese », *L*, 1^{er} août 1913.

elementi integranti di suggestione tutti gli aspetti circostanti o lontanissimi nel tempo e nello spazio.⁶¹

Cela n'enlève rien au cubisme, considéré comme un courant pictural digne de reconnaissance. Le ton change dès que les accusations réciproques de plagiat commencent à être lancées : du coup la position des Italiens dans *Lacerba* se fait plus critique et âpre, par rapport aux cubistes, le but étant d'abord et avant tout d'affirmer la légitimité et l'originalité du futurisme sur la scène artistique française et internationale.

Les champions de la *singolar tenzone* sont Delaunay et Boccioni : nous allons reprendre les moments les plus saillants du débat, en essayant de donner du relief à un certain nombre d'éléments dont *Lacerba* se fera l'écho : l'ambiguïté d'Apollinaire ; la prise de conscience des peintres italiens, qui se rendent compte qu'enfin leurs recherches, malgré la dérision à laquelle elles sont soumises en France, sont en train non seulement d'aboutir à une forme d'art révolutionnaire et italien, mais qu'en même temps elles sont en mesure d'attirer l'attention d'autres artistes au-delà des Alpes. Boccioni insistera sur l'*italianité* du futurisme, alors que Soffici préférera éviter de se laisser entraîner dans une polémique aux nuances quelque peu *panitalianistes*. Marinetti s'abstiendra également d'intervenir dans le débat : en 1913, d'ailleurs, il doit s'occuper davantage d'Apollinaire que des peintres.

LA POLÉMIQUE AVEC L'ORPHISME

L'antagonisme avec les artistes français est l'une des inquiétudes principales des collaborateurs de *Lacerba*, et notamment des peintres milanais, alors que Papini ne semble pas particulièrement s'en émouvoir. Il fait tout son possible pour souligner dans ses travaux l'*italianité* du futurisme, alors qu'il ne fait aucun doute, pour lui, que les origines du mouvement auquel il a choisi d'appartenir se situent dans l'art et dans la littérature français : « Non si è visto abbastanza, distratti come s'era dalle fonti e forme francesi del futurismo, il suo significato nazionale, italiano »⁶². Plus ou moins à la même période, Soffici imagine l'absurdité de la situation dans laquelle il

61 « On confond souvent la simultanéité d'impressions et l'amalgame arbitraire d'éléments picturaux. Les futuristes proclament qu'une synthèse picturale ne peut être constituée uniquement par les aspects de la réalité contenus dans le champ visuel de celui qui regarde un motif naturel ; dans cette synthèse peuvent converger en tant qu'éléments intégrants de suggestion, tous les aspects environnants ou très éloignés dans le temps et dans l'espace », A. SOFFICI, « La pittura futurista », *L*, 15 décembre 1913.

62 « Nous n'avons pas assez vu, distracts comme nous l'étions par les sources et les formes françaises du futurisme, sa signification nationale, italienne », G. PAPINI, « Il significato del Futurismo », *L*, 1^{er} février 1913, p. 24.

se trouverait si la guerre éclatait et que l'Italie respectait les rédhibitoires alliances historiques. Il serait obligé de tuer ses amis français pour sauver la vie à des Italiens inconnus :

In tram. Che grossa imbecillità, in fondo, il patriottismo! [...] dovrei domani sgozzar su un campo di battaglia Guillaume Apollinaire, per esempio Max Jacob, l'amico Picasso!⁶³

Boccioni et Carrà n'envisagent pas du tout les rapports avec les artistes français de la même manière. En décrivant la peinture cubiste et notamment le courant *orphiste* – nous sommes au mois de mars-avril 1913 – Boccioni dénonce la supercherie : « L'orphisme [...] non è che un'elegante mascheratura dei principii fondamentali della pittura futurista »⁶⁴. C'est ainsi que s'ouvre l'une des polémiques les plus virulentes entre l'avant-garde italienne et l'avant-garde française.

Tout avait commencé à l'époque de la première exposition futuriste à la galerie Bernheim Jeune, donc une année avant la création de *Lacerba* :

[...] nous avons pris la tête du mouvement de la peinture européenne, en suivant une route différente, mais en quelque sorte parallèle à celle que suivent les post-impressionnistes, synthétiques et cubistes de France, guidés par leurs maîtres Picasso, Braque, Derain, Metzinger, Le Fauconnier, Gleizes, Léger, Lhote, etc.

Tout en admirant l'héroïsme de ces peintres de très haute valeur qui ont manifesté un louable mépris du mercantilisme artistique et une haine puissante pour l'académisme, nous nous sentons et nous nous déclarons absolument opposés à leur art.⁶⁵

Le texte avait été rédigé au mois d'octobre 1911, lorsque, en l'absence de Marinetti – il était parti en Libye –, Boccioni et Carrà s'étaient rendus à Paris visiter le Salon d'Automne.

L'accueil que la presse internationale avait réservé au futurisme jusque là ne concernait que la poésie et la personne de Marinetti ; Apollinaire, dans

63 « Dans le tramway. Quelle grosse bêtise, au fond, le patriotisme! [...] je devrais égorger demain, sur le champ de bataille, Guillaume Apollinaire, par exemple, Max Jacob, l'ami Picasso! », *GB*, *L*, 15 mars 1913.

64 « L'orphisme [...] n'est qu'un déguisement élégant des principes fondamentaux de la peinture futuriste », U. BOCCIONI, « I futuristi plagiati in Francia », *L*, 1^{er} avril 1913.

65 U. BOCCIONI, C. CARRÀ, L. RUSSOLO, G. BALLA, G. SEVERINI, « Les exposants au public », dans le catalogue *Les Peintres futuristes Italiens*. Exposition du lundi 5 au samedi 24 février 1912, Paris, chez MM. Bernheim Jeune & Cie, rédigé en octobre 1911 : cf. *FMP*, p. 167-168.

ses écrits, s'était montré vaguement sceptique vis-à-vis du futurisme ; lui non plus, cependant, n'avait jusqu'alors consacré aucun compte-rendu à la peinture futuriste, sans doute parce qu'il n'avait pas encore eu l'occasion de voir les tableaux. En janvier 1912, le poète d'*Alcools* exprime des considérations bienveillantes vis-à-vis de la peinture futuriste et se veut rassurant envers Soffici car, lui écrit-il, le battage médiatique mis en place par Marinetti a été tel que le succès devrait être assuré :

Et soyez assuré que vos futuristes feront leur chemin en Italie. À vrai dire je ne connais pas encore leur peinture mais je me doute de ce qu'elle doit être. Si ces gens avaient un succès de presse ici je n'en serais point étonné. La publicité aurait ainsi porté ses fruits. Et vous savez que la publicité est beaucoup aujourd'hui.⁶⁶

Cette lettre est tout de même curieuse : en janvier 1912 Soffici n'a pas encore adhéré au futurisme et Apollinaire doit le savoir étant donné ce qu'il écrivait à son propos dans l'article du 16 novembre 1911 déjà cité :

M. Ardengo Soffici qui, par sa critique, avait excité la colère des futuristes, est un peintre de talent et un des écrivains d'art les plus distingués de l'Italie. Il n'est pas un inconnu à Paris et il est lui-même au courant des tendances de la nouvelle peinture française autant que quiconque en France. Les futuristes, au demeurant, reconnaissent tous les mérites de leur adversaire. Ils ne l'en ont pas moins bâtonné parce qu'il n'était pas de leur avis et la bastonnade a beau être empreinte de courtoisie, elle est une singulière façon de forcer l'admiration.

C'est en mars 1912 que les futuristes exposeront à Paris. Nul doute que, s'ils veulent avoir recours aux mêmes arguments, ils n'aient, à cette époque, fort à faire.⁶⁷

Il se peut qu'Apollinaire n'ait pu voir aucun tableau futuriste avant l'exposition du mois de février 1912, pas même en photo ; il serait cependant plausible que, lors de la venue à Paris de Boccioni et Carrà, il se soit longuement entretenu avec les deux peintres italiens, en compagnie de Severini, un ami qu'il fréquentait par ailleurs avec une certaine assiduité.

Quoi qu'il en soit, après l'exposition de Paris, les Italiens se montrent de plus en plus méfiants vis-à-vis des Français et ce, pendant que les tableaux futuristes sillonnent l'Europe, en même temps que les tableaux cubistes. Lors

66 Lettre de G. APOLLINAIRE à A. SOFFICI, Paris, 26 janvier 1912, in G. APOLLINAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Balland et Lecat, 1966, t. IV, p. 758-759.

67 G. APOLLINAIRE, « Peintres futuristes », *op. cit.*, *OPrC III*, p. 89.

de l'exposition à Berlin en avril-mai 1912, Boccioni se plaint avec Carrà de ce que les tableaux futuristes ont été disposés dans quatre belles salles qui sont cependant trop éclairées; à côté se trouvent exposées des œuvres de Delaunay, entre autres « Torre Eiffel e due paesaggi di Parigi »⁶⁸. Il y a également des œuvres de Derain, que Boccioni affirme voir de près pour la première fois. Quelques semaines plus tard, dans une lettre à Carrà, Boccioni tire ses conclusions: « [...] tutto mi disgusta nel senso che questa pittura cubista, Picasso, Matisse, ecc., stanca, stanca, stanca »⁶⁹.

Apollinaire avait toutefois raison: grâce à l'efficace politique de communication organisée par Marinetti et grâce au fait que les tableaux sont exposés un peu partout en Europe, le futurisme pictural s'affirme peu à peu sur la scène internationale, en même temps que le cubisme. C'est ainsi que le public, qu'il soit composé d'experts ou non, commence à superposer ou à assimiler les deux groupes; c'est peut-être pour cette raison qu'en octobre 1912 Apollinaire parle du futurisme italien comme d'une dérivation italienne du cubisme et du fauvisme⁷⁰, alors que Boccioni, quasiment au même moment, exhorte Severini à affirmer exactement l'inverse: « 4° – Sottolinea che tutta la stampa francese accusa i *cubisti* di *futurismo* e che la nostra ascensione è matematica, fatale! »⁷¹. Le contenu de la lettre semble être l'écho de ce que Marinetti écrira à propos de l'accueil réservé au futurisme pictural en France:

Negli innumerevoli articoli pubblicati dai quotidiani, i critici d'arte francesi dichiararono, malgrado il loro *chauvinisme*, che i pittori futuristi hanno superato [...] tutte le scuole pittoriche più avanzate.⁷²

Severini, à Paris, est un peu le représentant des Italiens, qu'il tient informés des nouvelles parutions, des réactions et des articles dans la presse: c'est lui qui signale l'intérêt croissant d'Apollinaire pour le futurisme; c'est lui qui

68 « Tour Eiffel et deux paysages de Paris », lettre d'U. BOCCIONI à C. CARRÀ, s.d. mais après le 12 avril 1912, *Archivi I*, p. 239.

69 « [...] tout me dégoûte, dans le sens où cette peinture cubiste, Picasso, Matisse, etc., est fatigante, fatigante, fatigante », lettre d'U. BOCCIONI à C. CARRÀ, s.d. mai-juin-juillet 1912, *Archivi I*, p. 247.

70 G. APOLLINAIRE, « Le futurisme », *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 10 octobre 1912, *OPrC II*, p. 487.

71 « 4 – Souligne que toute la presse en France accuse les *cubistes* de *futurisme*, et que notre ascension est mathématique, fatale! », lettre d'U. BOCCIONI, C. CARRÀ, L. RUSSOLO à G. SEVERINI, Milan, 17 octobre 1912, *Archivi I*, p. 250.

72 « Dans les innombrables articles publiés dans les quotidiens, les critiques d'art français déclarèrent, malgré leur *chauvinisme*, que les peintres futuristes ont dépassé [...] toutes les écoles picturales les plus avancées », *MF*, p. 592.

décèle chez Apollinaire le rêve ou le souhait de rassembler les arts en Europe, du moins si l'on s'en tient à ses mémoires. Voici en effet ce qu'il notera, dans les années soixante, à propos d'Apollinaire : « [...] un jour il m'exprima l'idée d'unir, sous le nom de *futurisme* toutes les activités créatrices, aussi bien en peinture qu'en sculpture, en poésie, en architecture et en musique »⁷³.

Au mois d'octobre, lors d'une visite à l'atelier de Severini, Apollinaire, accompagné de Delaunay, lui fait part de son travail d'analyse et de classification du cubisme pictural. Selon le poète d'*Alcools*, il serait possible de déceler au sein du cubisme trois différentes tendances : le cubisme physique, le cubisme scientifique et le cubisme orphique ; « e noi futuristi apparteniamo a questi ultimi »⁷⁴, note le 29 octobre 1912 Severini dans une lettre promptement adressée à Boccioni.

Un peu plus tard, probablement après l'article d'Apollinaire sur l'orphisme, Boccioni reçoit une autre lettre de Severini, au sujet d'une discussion avec Apollinaire, cette fois en l'absence de Delaunay. Voilà le récit de Severini :

Apollinaire è venuto a vedere le mie opere; costatato enorme progresso classificami orfici, espressione pittorica ultima! ... [...] Vuole fare un libro sulla pittura futurista, per questo vuole parlarti. Domanda se sarebbe possibile venderne in Italia.

[...] I cubisti e altri pittori d'avanguardia vedono pericolo essere compresi futuristi. Si sentono attratti verso ricerche Movimento, complessità soggetto. Per sfuggire al pericolo trovarono l'orfismo [...].⁷⁵

À son tour, Boccioni résume le contenu de la lettre de Severini à Papini, le 2 avril 1913 :

Severini scrive di una visita di Guillaume Apollinaire al suo studio con relativa discussione su orfismo e futurismo. Dice evoluzione generale dei

73 G. SEVERINI, « 1960, Souvenirs sur Apollinaire », *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 355.

74 « et nous les futuristes, nous faisons partie de ce groupe », lettre de G. Severini à U. Boccioni, Paris, 29 octobre 1912, in M. CALVESI, « Precisazioni sulla polemica tra Apollinaire e Boccioni e sul manifesto dell'Antitradition », *op. cit.*, p. 289.

75 « Apollinaire est venu voir mes travaux; il a constaté mes progrès et me classe parmi les orphiques, la dernière expression picturale! [...] Il veut faire un livre sur la peinture futuriste, pour cela il souhaite parler avec toi. Il demande (ou « renseigne-toi », *n.d.t.*) s'il serait possible d'en vendre en Italie. [...] Les cubistes et d'autres peintres d'avant-garde voient le danger d'être considérés futuristes. Ils se sentent attirés vers des recherches sur le Mouvement, sur la complexité du sujet. Pour fuir le danger ils trouvèrent l'orphisme », lettre de G. SEVERINI à U. BOCCIONI, Paris, 31 mars 1913, *ME*, p. 172.

cubisti verso movimento colore oggetto (lirismo) e congruente terrore di passare per futuristi.⁷⁶

Cette lettre à Papini suit la publication d'un article paru dans *Lacerba* le 1^{er} avril 1913 sur l'évolution picturale de Delaunay qui se servait, selon Boccioni, des suggestions dynamiques du futurisme, tout en s'attribuant la primeur de ces nouvelles découvertes : « Ecco come i nostri colleghi di Francia compensano la solidarietà, la sincerità e la simpatia che noi abbiamo sempre mostrate per loro. Ci copiano e fingono d'ignorarci! »⁷⁷

Les choses se compliquent lorsque, à l'occasion du Salon des Indépendants, Apollinaire écrit un article sur la nouvelle tendance de la peinture moderne, qu'il appelle « orphisme », dont Delaunay serait le principal représentant. Selon Apollinaire, l'impressionnisme, le fauvisme et le cubisme auraient abouti à l'orphisme, alors que le futurisme ne serait qu'une imitation des courants français. Ce n'est pas tout : dans un texte inédit et non daté (mais vraisemblablement rédigé en 1912 selon M. Décaudin et P. Caizergues), Apollinaire note :

Son activité personnelle s'est exercée presque parallèlement à celle des peintres français qui ont inauguré ce que l'on appelle aujourd'hui l'orphisme. L'influence ici semble avoir été réciproque, mais on peut dire sans se tromper que celle du futurisme n'est rien en comparaison de ce qu'il doit lui-même aux nouveaux peintres français. C'est ainsi que si l'on peut dire que le langage de Delaunay emprunte plusieurs termes aux manifestes futuristes, ses *Tours* et son *Manège* ont précédé les *dislocations*, les *interformes* et le *dynamisme* des futuristes. Ceci n'entame point le talent et les efforts d'un peintre comme Severini, ni les spéculations plastiques de Boccioni qui seraient dans l'erreur si une vanité mal comprise ne les poussait à vouloir prendre le pas sur les peintres français dont ils procèdent ou qui travaillent parallèlement à eux.⁷⁸

76 « Severini dans sa lettre parle d'une visite de Guillaume Apollinaire à son atelier, et d'une discussion sur orphisme et futurisme. Il parle d'évolution générale des cubistes vers mouvement couleur objet (lirisme) et terreur conséquente d'être pris pour futuristes », lettre d'U. BOCCIONI à G. PAPINI, Milan, 2 avril 1913, *ME*, p. 291.

77 « Voici comment nos collègues de France récompensent la solidarité, la sincérité et la sympathie que nous avons toujours eues envers eux. Ils nous copient et ils feignent de nous ignorer! », U. BOCCIONI, « I futuristi plagiati in Francia », *L*, 1^{er} avril 1913.

78 G. APOLLINAIRE, « Le futurisme n'est pas sans importance » (inédit, 1912), *OCP* II, p. 489.

Évidemment il ne tient pas compte du fait que les futuristes pratiquaient des recherches dans « les dislocations, les interformes et le dynamisme » depuis un certain temps – au moins depuis 1911.

Boccioni relève ces allégations et il en fait part à Severini, plus au moins au moment même où apparaît dans *Lacerba* son article « I futuristi plagiati in Francia » :

È necessario che tu t'informi *in ogni modo* sulla tendenza (effimera secondo me) dell'Orphisme. È una truccatura dell'influenza futurista che non vogliono confessare. *Chauvinisme!* [...]

Tasta il terreno presso Picasso, Kahnweiler, Closerie [...] Canudo, Apollinaire. *Cosa pensano di questo orfismo, cosa se ne dice, se si nota che è una nostra influenza*. Manda ampie relazioni, che devono servire a prossime polemiche.⁷⁹

Dans son article⁸⁰, Boccioni exprime assez violemment son indignation vis-à-vis de Delaunay et des peintres cubistes-orphistes ; il en veut surtout à Apollinaire qui, malgré ses origines italiennes, a omis de mettre en évidence le caractère futuriste et italien de l'orphisme : « Questo è molto francese »⁸¹.

Cela ne manque pas de vexer Apollinaire, qui s'adresse alors à Soffici pour dénoncer la mauvaise foi de Boccioni : c'est aussi – peut-être – un moyen élégant pour décliner la proposition que Soffici lui a faite de collaborer à *Lacerba* : « Boccioni vient de m'y traiter de plagiaire et tous les jeunes peintres français avec moi, ce sont des procédés intolérables dans tous les cas »⁸². Pour Apollinaire, la discussion est stérile, fâcheuse et surtout sans

79 « Il faut que tu te renseignes, de quelque manière que ce soit, sur la tendance (éphémère selon moi) de l'Orphisme. C'est une manière de masquer l'influence futuriste qu'ils refusent d'avouer. *Chauvinisme!* [...] Essaie de voir auprès de Picasso, Kahnweiler, Closerie [...] Canudo, Apollinaire. *Qu'est-ce qu'ils pensent de cet orphisme, qu'est-ce qu'on en dit, est-ce qu'on a remarqué que c'est notre influence?* Envoie des comptes rendus approfondis, qui doivent servir pour de prochaines polémiques », lettre d'U. BOCCIONI à G. SEVERINI, Milan, s.d. mais fin mars 1913, *Archivi I*, p. 261. C'est Boccioni qui souligne.

80 Calvesi rappelle que Boccioni, dans l'article « I futuristi plagiati in Francia », avait écrit : « sotto il nome di orphisme » (sous le nom d'orphisme), alors que dans *Lacerba*, Papini, transcrit : « sotto il nome di **un** orfismo » (sous le nom d'**un** orphisme). Boccioni pense que pour Apollinaire orphisme et futurisme coïncident, tandis que, selon la variante de Papini, le futurisme ne serait qu'une forme d'orphisme parmi d'autres. Cf. M. CALVESI, « Precitazioni sulla polemica tra Apollinaire e Boccioni e sul manifesto dell'Antitradition », *GAI*, p. 288.

81 « Ceci est très français... », U. BOCCIONI, « I futuristi plagiati in Francia », *L*, 1^{er} avril 1913.

82 Lettre de G. APOLLINAIRE à A. SOFFICI, Paris, 10 avril 1913, in G. APOLLINAIRE, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. IV, p. 759.

fin. Sa position, cependant, va évoluer, notamment après la publication du « Manifeste de l'Antitradition futuriste » :

Delaunay, qui par son insistance et son talent a fait sien le terme de simultané qu'il a emprunté au vocabulaire des futuristes, mérite qu'on l'appelle désormais ainsi qu'il signe : le Simultané.⁸³

Évidemment la réaction de Delaunay ne se fait pas attendre et, inévitablement, la querelle reprend de plus belle. Côté italien, l'article d'Apollinaire est accueilli avec jubilation et Boccioni, en particulier, rend hommage à Apollinaire : « Siamo felici inoltre della giustizia che ci rende il nostro grande amico ed alleato Guillaume Apollinaire, l'audacissimo poeta degli *Alcools* [...] »⁸⁴. Leurs relations sont désormais parfaitement harmonieuses et cordiales : dans ses vœux pour l'année 1914 qu'Apollinaire rédige en italien, il promet à Boccioni un article sur ses travaux et lui demande d'écrire : « tienimi al corrente di ciò [sic] che fai »⁸⁵. Le 24 février 1914, il lui conseille de cesser de perdre son temps avec Delaunay et de travailler davantage. Il est difficile, pour Boccioni et Delaunay, de suivre les conseils de l'ami poète, et d'ailleurs la querelle se poursuit :

Vediamo con piacere propagarsi dovunque l'influenza delle NOSTRE geniali SCOPERTE: in Francia particolarmente e nell'opera del signor Delaunay il quale, ossessionato dalla simultaneità, vi si specializza, come se si trattasse di una sua personale scoperta.⁸⁶

Les accusations de plagiat fusent et se multiplient, à tort et à travers, et deviennent une obsession : qui a copié qui ? Qui a eu l'idée originelle, originale et première ? La méfiance réciproque se transmettra intacte chez les

83 G. APOLLINAIRE, « Chronique mensuelle », *Les Soirées de Paris*, 15 novembre 1913, *OCPr II*, p. 622. Bien entendu, il ne faut pas oublier que les implications d'Apollinaire sur le simultanéisme ont une étendue plus importante et que le futurisme n'est qu'un élément parmi d'autres. Cf. A. SIDOTI, *Genèse et dossier d'une polémique*, « La prose du Transsibérien ». Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1987.

84 « De plus, nous sommes heureux de la justice qui nous est faite par notre grand ami et allié Guillaume Apollinaire, le très audacieux poète d'*Alcools* », U. BOCCIONI, « Simultaneità futurista », *L*, 1^{er} janvier 1914.

85 « tiens-moi au courant de ce que tu fais », carte postale de G. APOLLINAIRE à U. BOCCIONI, Paris, 2 janvier 1914, *FMP*, p. 390.

86 « Nous constatons avec plaisir que l'influence de NOS géniales DÉCOUVERTES rayonne partout : tout particulièrement en France, et dans l'œuvre de monsieur Delaunay qui, hanté par la simultanéité, s'y spécialise, comme s'il s'agissait de sa découverte personnelle », U. BOCCIONI, « Simultaneità futurista », *L*, 1^{er} janvier 1914.

exégètes de Delaunay, je songe à Pierre Francastel, démesurément hostile et malveillant à l'égard des futuristes :

À notre époque les faits ont parlé. Tandis que, suivant la prédiction assez cruelle d'Apollinaire, le futurisme n'a pas eu des suites régulières, même italiennes, l'art de Delaunay a évolué jusqu'en 1940 et il est une source de la peinture actuelle.⁸⁷

La même hargne à l'encontre des futuristes ressort dans un ouvrage plus récent, consacré à Robert (et à Sonia) Delaunay⁸⁸. Les auteurs de cet ouvrage rappellent les vives tensions entre Robert Delaunay et Cravan, qui l'avait publiquement traité de futuriste et qui ne ratait pas une occasion de l'insulter publiquement. Voici un exemple plutôt saisissant du ton utilisé par Cravan à l'égard de Delaunay :

Avant de connaître sa femme, Robert était un âne; il en avait peut-être toutes les qualités: il était brailleur, il aimait les chardons, à se rouler dans l'herbe et il regardait avec des grands yeux stupéfaits le monde qui est si beau sans songer s'il était moderne ou ancien... Depuis qu'il est avec sa Russe, il sait que la tour Eiffel, le téléphone, les automobiles, un aéroplane sont des choses modernes. [...] Mme Delaunay qui est une cérébrââle, aussi, bien qu'elle ait encore moins de savoir que moi, ce qui n'est pas peu dire, lui a bourré la tête de principes pas mêmes extravagants, mais simplement excentriques. Robert a pris une leçon de géométrie, une de physique et une autre d'astronomie et il a regardé la lune au télescope, quand il a été un faux savant. Son futurisme – je ne dis pas ça pour le vexer car je crois que presque toute la peinture à venir dérivera du futurisme auquel il manque également un génie, les Carrà et Boccioni étant des nullités – a de grandes qualités de toupet – comme sa gueule – bien que sa peinture ait les défauts de la hâte de vouloir être coûte que coûte le premier.⁸⁹

Boccioni avait certainement vu, avant son voyage à Paris en octobre 1911, *La Tour Eiffel* de Delaunay, reproduite dans *Les Marches du Nord*; Delaunay, dans des écrits inédits, avait marqué « influences sur le futurisme » à côté du tableau *Les Tours* de 1910. Il est désormais évident que Delaunay, tout en ayant beaucoup apporté au futurisme *héroïque*, a beaucoup retenu du futurisme: la proximité entre les travaux de Balla sur les *Composizioni iridescenti*

87 R. DELAUNAY, *Du cubisme à l'Art Abstrait*, P. FRANCASTEL (éd.), Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, p. 123.

88 G. BERNIER, M. SCHNEIDER-MAUNOURY, M., *Robert et Sonia Delaunay. Naissance de l'art abstrait*, Paris, J.-C. Lattès, 1995.

89 *Ibid.*, p. 152-153.

de 1912, et les formes circulaires de Delaunay de 1912-1913 sont, en ce sens, très significatives. Certes, il est possible que les tableaux de Balla n'aient pas été exposés en février 1912 à Paris : toutefois, en 1912, Balla voyage en Allemagne au moment où Delaunay entre en contact avec le milieu artistique allemand. En 1913 Delaunay se rend même à Berlin : il serait étonnant qu'il n'ait pas eu la possibilité de voir les tableaux du maître turinois, au moins sous forme de clichés.

Cette polémique laissera de nombreuses séquelles, surtout du côté des futuristes qui, dès lors, ne manqueront d'indiquer avec une précision presque obsessionnelle les dates de tous leurs manifestes et de tous leurs textes théoriques. Dans son manifeste « Splendore geometrico o meccanico », paru le 15 mars 1914 dans *Lacerba*, Marinetti écrit par exemple : « Avevo già notato più volte [...] nell'ottobre 1911, come lo splendore geometrico e meccanico [...] »⁹⁰ ; de la même manière, Boccioni, dès le 1^{er} août 1913, revendique l'antériorité de ses découvertes : « Dunque, fin dal 1910 (e ci permetterà di dire anche da parecchio tempo prima, poiché un manifesto non si pensa e non si scrive in una giornata o in una nottata) »⁹¹. Cette attitude devient tellement obsédante qu'elle finira par être raillée par Soffici. Dans son article « Adampetonismo », il se moquera de toute la polémique sur la primogéniture : « Fino dal 27 gennaio 1841 alle ore 3, 45', 12'', e cioè prima della nascita di ogni cubista e orfista »⁹².

Pourtant, tout ce débat centré autour du simultanéisme et du dynamisme opposant Boccioni et Delaunay est symptomatique d'un climat plus général où non seulement les futuristes, et tout particulièrement les peintres, ont l'impression d'être imités et copiés mais, qui plus est, ils ne se sentent pas du tout reconnus en France, tandis qu'ailleurs les choses se passent autrement.

Si les rapports entre Italiens et Français sont intrinsèquement très complexes, la question du plagiat, au-delà des polémiques, est de toute évidence problématique pour les futuristes qui se veulent les *primitifs* d'un art nouveau.

90 « J'avais déjà remarqué plusieurs fois [...] en octobre 1911, que la splendeur géométrique et mécanique [...] », F. T. MARINETTI, « Splendore geometrico o meccanico », *L*, 15 mars 1914.

91 « Donc, depuis 1910 (mais cela nous permettra d'anticiper encore davantage cette date, car on ne conçoit pas et on n'écrit point un manifeste en une journée ou en une nuit) », U. BOCCIONI, « Dinamismo futurista e pittura francese », *L*, 1^{er} août 1913.

92 « Déjà depuis le 27 janvier 1841, à 3 heures, 45 minutes et 12 secondes, c'est-à-dire avant la naissance de tous les peintres cubistes ou orphistes », ELETTRONE ROTATIVI, « Adampetonismo », *L*, 1^{er} mai 1915.

LE FUTURISME ITALIEN ET LE REFUS DE L'INTERTEXTUALITÉ⁹³

À l'époque de la polémique avec Reverdy, Jean Cocteau écrivait à Huidobro, en 1919 :

Mon cher Huidobro⁹⁴

Max Jacob et Reverdy sont mes amis chéris ; j'aime Cendrars et Salmon. J'aime Tzara et jamais vous ne m'avez pris une seule ligne. Je vous autorise à publier cette lettre, à exiger qu'elle paraisse.⁹⁵

[...]

Les poètes ne lisent pas les autres poètes et imaginent tous que « des » poésies s'opposent. Pas moi. Je suis loin des lettres et ne savais pas que vous habitiez Paris [...].⁹⁶

Si Julia Kristeva⁹⁷ n'avait pas inventé le concept d'intertextualité, est-ce que l'on ne parlerait pas aujourd'hui que de *plagiat* ? Est-ce que l'on peut recourir à un concept appartenant au postmodernisme pour lire ou relire la production avant-gardiste du début du xx^e siècle ?

L'un des premiers postulats du futurisme italien s'appuie sur le concept de refus de la tradition et du passé. Marinetti entend utiliser un nouveau langage et c'est en ces termes qu'il s'exprime dans l'introduction, très symboliste, du premier manifeste futuriste :

Alors, le visage masqué de la bonne boue des usines, pleine de scories de métal, de sueurs inutiles et de suie céleste, portant nos bras foulés en écharpe, parmi la complainte des sages pêcheurs à la ligne et des naturalistes navrés, nous dictâmes nos premières volontés à tous les hommes vivants de la terre : Manifeste du futurisme⁹⁸

L'histoire du futurisme est tout d'abord une histoire fondée sur le refus des sources – et donc de la citation – et sur la primauté des découvertes et des inventions littéraires : « À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il

93 Ce chapitre est partiellement tiré d'un travail présenté au colloque *Travail de l'intertextualité dans la culture des avant-gardes : citation et parodie*, Moscou, juin 2006, organisé par Elena Galtsova, de l'Institut des Littératures Mondiales de Moscou.

94 En haut de la lettre : « Je ne connais pas Alberto F (mot illisible). Peut-être l'ai-je rencontré sans connaître son nom. Mais alors, ce qu'il ignore notre langue ! »

95 En marge : « vous me rendez service un tel acte est ignoble. »

96 Lettre inédite de J. COCTEAU à V. HUIDOBRO, Clinique de St. Cloud, mars 1919, Fondation Huidobro, Santiago del Chile, transcription de B. Meazzi.

97 J. KRISTEVA, *Séméiotikè – Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

98 F. T. MARINETTI, « Fondation et Manifeste du Futurisme » (1909), *FMP*, p. 86-87.

nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible? »⁹⁹, écrit le fondateur du futurisme dans ce même manifeste. Marinetti et les siens se posent comme les *primitifs* d'une nouvelle sensibilité: «Voi ci credete pazzi. Noi siamo invece i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata»¹⁰⁰.

Cette histoire du refus paroxystique de la citation d'autrui parcourt toute l'histoire du futurisme italien, depuis sa fondation officielle (20 février 1909) jusqu'au moins la mort de Marinetti (2 décembre 1944). Son dernier ouvrage s'intitule bien encore *Originalità russa di Masse Distanze Radiocuori*¹⁰¹: même à la fin de sa vie, Marinetti insiste encore et toujours sur l'idée prométhéenne de primauté, de création *ex nihilo* et, surtout, il joue sur l'autoréférentialité: si vraiment tout texte se construit comme une «mosaïque de citations» et si tout texte est «absorption» ou «transformation» d'un autre texte¹⁰², alors il faudra que cet autre texte soit un texte futuriste, car la citation d'autrui, les futuristes *ne veulent pas l'entendre*:

Vos objections? Assez! Assez! Je les connais! C'est entendu! Nous savons bien ce que notre belle et fausse intelligence nous affirme. – Nous ne sommes, dit-elle, que le résumé et le prolongement de nos ancêtres. – Peut-être! Soit!... Qu'importe?... Mais nous ne voulons pas entendre! Gardez-vous de répéter ces mots infâmes! Levez plutôt la tête!
Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles!¹⁰³

Suivant une perspective plutôt historique, je voudrais suggérer quatre parcours d'analyse autour de l'intertextualité et du futurisme poétique: dans un premier temps, il sera question de plagiat – nous venons de voir que

99 *Ibid.*, p. 87.

100 Les citations en italien des manifestes, sauf indications différentes, sont tirées de *AL*. Cette citation est tirée de U. BOCCIONI, C. CARRÀ, L. RUSSOLO, G. BALLA, G. SEVERINI, «La Pittura futurista – Manifesto tecnico», 11 avril 1910. En français le texte a été traduit de la façon suivante: «On accusera probablement notre art de cérébralisme tourmenté et décadent. Mais nous répondrons simplement que nous sommes au contraire les primitifs d'une nouvelle sensibilité centuplée, et que notre art est ivre de spontanéité et de puissance», *FMP*, p. 165. En réalité le texte italien dit plus simplement (c'est nous qui traduisons): «Vous croyez que nous sommes fous. Nous sommes au contraire les Primitifs d'une nouvelle sensibilité complètement transformée.»

101 F.T. MARINETTI, *Originalità russa di Masse Distanze Radiocuori* (1942), Rome, Voland, 1996.

102 L'ouvrage de J. KRISTEVA, *Semeiotiké*, Paris, Seuil, 1968 est évidemment une référence importante tout au long de ce chapitre; toutefois, nous nous fonderons davantage sur le texte d'A. COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

103 F.T. MARINETTI, «Fondation et Manifeste du Futurisme» (1909), *FMP*, p. 89.

l'histoire de l'avant-garde historique est constamment traversée par des polémiques autour de l'emprunt abusif; dans un deuxième temps, j'analyserai le refus délibéré et paroxystique de l'intertextualité et de la citation d'autrui. Ce refus me permettra de développer mon troisième point, c'est-à-dire le principe d'autoréférentialité, selon lequel le futurisme ne peut imiter que le futurisme. Et comme le principe d'autoréférentialité est objectivement limitant, j'évoquerai, en dernier lieu, les stratégies mises en place par les futuristes afin de subvertir l'inéluctabilité intertextuelle.

Labor-intus

Le futurisme italien, comme tout mouvement postsymboliste, se proclame originel et original, et ses adeptes se déclarent les primitifs d'une époque nouvelle. Cela se retrouve, au niveau des occurrences, dans la plupart des textes théoriques – les seuls à pouvoir se prêter actuellement à une analyse *automatisée*, grâce à la précieuse numérisation effectuée par Stefania Stefanelli et son équipe à l'université de Pise.

Dans un corpus d'une soixantaine de manifestes, les occurrences de mots tels qu'*originel* et *original* (en italien le mot est le même, *originale*), *primitif* et *primordial* sont significativement élevées; c'est pourtant le mot *premier*, décliné au masculin ou au féminin, singulier ou pluriel, qui revient le plus souvent, avec presque une centaine d'occurrences, alors que le mot *futurisme* en comptabilise moins, soixante dix-sept précisément. Tout est *premier*: les manifestes; l'armée «capace di vincere e di avanzare sul Carso è sicuramente il primo esercito del mondo»¹⁰⁴; les adeptes du futurisme: «Francesco Cangiullo, grande parolibero futurista, primo scrittore di Napoli, e primo umorista d'Italia»¹⁰⁵. Les Sardes sont aussi considérés comme du *matériel premier de guerre*, dans un étonnant manifeste intitulé «Moltiplichiamo i Sardi primo materiale di guerra»¹⁰⁶; le peintre Balla a su imposer le premier décor futuriste au Teatro Costanzi de Rome, pour un spectacle de danse futuriste¹⁰⁷; Mascagni, qui n'est pas considéré futuriste, bien entendu, a pourtant le mérite d'être le premier et le seul musicien italien

104 «[L'armée italienne] capable de gagner et d'avancer sur le Carso est sûrement la première armée du monde», in F. T. MARINETTI, U. BOCCIONI, L. RUSSOLO, A. SANT'ELIA, C. SIRONI, U. PIATTI, «L'orgoglio italiano», 1915.

105 F. T. MARINETTI, «La declamazione dinamica e sinottica», 1916. «Francesco Cangiullo, grand parolier libre futuriste, premier écrivain de Naples et premier humoriste d'Italie», *FMP*, p. 365.

106 P. MARICA, «Moltiplichiamo i Sardi primo materiale di guerra», 1916.

107 F. T. MARINETTI, «La danza futurista», 8 juillet 1917, *FMP*, p. 266.

à avoir accéléré «la libération du tsarisme mercantile et dilettantiste dans la musique»¹⁰⁸, en préparant ainsi le chemin aux musiciens futuristes.

C'est le mot *nouveau* qui atteint cependant le nombre le plus élevé d'occurrences, en apparaissant cent quatre-vingt quinze fois, alors que les termes *inventer* et *invention* ne reviennent que vingt-sept fois. Entre 1909 et 1910 les choses sont très claires : Marinetti sait parfaitement qu'il n'a rien inventé et il l'admet, par ailleurs, en reconnaissant ainsi explicitement l'impossibilité d'une création *ex nihilo* :

Je n'ai rien inventé, soit même pas le futurisme qui a déchaîné d'autres violences. Qui donc peut se vanter d'avoir inventé quelque chose ?¹⁰⁹

Il reprend d'ailleurs ce même concept dans une autre interview publiée en 1911 dans le journal *Le Temps* :

Vous ne pouvez pas [...] comprendre notre état d'esprit à nous, jeunes artistes italiens. En France, tous les éléments se fondent. Vous ne vous figez pas dans le passé comme dans un cimetière. L'art ancien peu à peu se laisse pénétrer par les notions nouvelles. [...] Une lente absorption se fait des éléments anciens qui s'éliminent [...]. En fait, nous ne renions pas le passé, nous le reléguons à sa place, qui ne doit être qu'épisodique dans notre vie. [...] nous n'avons rien inventé, et nous ne faisons que synthétiser sous une forme expressive des sentiments, des idées qui cherchaient à s'exprimer.¹¹⁰

Marinetti est fortement imprégné de culture française. Comme nous l'avons déjà souligné, lorsqu'il arrive à Paris, l'année de son baccalauréat, il baigne dans la culture française fin de siècle ; il lit Zola, Rousseau, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Schwob, Flaubert ; il fréquente Rachilde et Vallette, Kahn et Jarry ; il se rend régulièrement à la Closerie des Lilas ; il imite Saint-Georges de Bouhéliet et D'Annunzio, et son manifeste, nous l'avons déjà

108 «Egli [Mascagni], con l'esempio personale, primo e solo in Italia, ha svelato le vergogne dei monopoli editoriali e la venalità della critica, ed ha affrettata l'ora della nostra liberazione dallo czarismo mercantile e dilettantesco nella musica», in F.B. PRATELLA, «Manifesto tecnico dei musicisti futuristi», 29 mars 1911. «Cette première victoire nous permet de condamner l'état de déchéance, de vulgarité et de mercantilisme où pourrit la musique italienne [...]», *FMP*, p. 307.

109 Interview à Marinetti parue dans *L'Intransigeant* le 12 avril 1909 et publié par G. E. VIOLA, *Filippo Tommaso Marinetti, op. cit.*, p. 57.

110 «Marinetti interviewé par *Le Temps*», F.T. MARINETTI, *Le Futurisme*, Paris, Sansot, 1911, p. 233-237 ; cité par L. DE MARIA, «Esprit Nouveau et Modernolatria Futurista», *GAI*, p. 53.

dit, est une sorte de calque d'un modèle emprunté au symbolisme¹¹¹. Il n'en demeure pas moins que le futurisme, aux yeux de Marinetti, doit bouleverser le domaine des arts.

Le plagiat et l'autoréférentialité

Ce que Marinetti sait et a parfaitement compris, c'est que dans le futurisme il n'y a pas un *nouveau début*, mais il y a au moins la fin de tous les passés : à partir du futurisme, il faudra aller vers des *nouveaux* dépourvus d'antécédents, à moins que ces antécédents ne soient futuristes. À partir de la dimension théologale du « non nova, sed nove »¹¹², les futuristes voudront atteindre une dimension autre et apprendre à parler en termes nouveaux, car tout n'a pas encore été dit ou écrit. Les nouveautés et les innovations vont dès lors se multiplier en s'auto-alimentant, quel que soit le domaine, dans une sorte d'ivresse de la trouvaille allant exclure tout ce qui n'est pas futuriste :

Nel mio primo manifesto (20 febbraio 1909) io dichiarai: la magnificenza del mondo s'è arricchita di una bellezza nuova, la bellezza della velocità. Dopo l'arte dinamica la nuova religione-morale della velocità nasce in quest'anno futurista della nostra grande guerra liberatrice. La morale cristiana servì a sviluppare la vita interna dell'uomo. Non ha più ragione d'essere oggi, poiché s'è vuotata di tutto il Divino. La morale cristiana difese la struttura fisiologica dell'uomo dagli eccessi della sensualità. Moderò i suoi istinti e li equilibrò. La morale futurista difenderà l'uomo dalla decomposizione determinata dalla lentezza, dal ricordo, dall'analisi, dal riposo e dall'abitudine. L'energia umana centuplicata dalla velocità dominerà il Tempo e lo Spazio.¹¹³

Beaucoup de critiques littéraires, notamment en France, se sont limités à accuser le futurisme de calque symboliste ou de plagiat, et ont nié par

111 Toute l'intertextualité de ce premier document a d'ailleurs été relevée et analysée à maintes reprises : inutile, par conséquent, de revenir ici sur le sujet.

112 A. COMPAGNON, *La seconde main*, *op. cit.*, p. 215.

113 F. T. MARINETTI, « La nuova religione – morale della velocità », 11 mai 1916. « Dans mon premier manifeste (20 février 1909), je déclarai : “La splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle, la beauté de la Vitesse”. Durant cette année futuriste de la grande guerre libératrice, après l'art dynamique, est née la nouvelle religion-morale de la vitesse. La morale chrétienne a développé la vie intérieure de l'homme, mais elle n'a plus de raison d'être aujourd'hui, puisqu'elle s'est vidée de tout le Divin. La morale chrétienne sauvera l'homme des excès de la sensualité. Elle a modéré ses instincts et les a équilibrés. La morale futuriste sauvera l'homme de la décomposition déterminée par la lenteur, le souvenir, l'analyse, le repos et l'habitude. L'énergie humaine centuplée par la vitesse dominera le Temps et l'Espace », *FMP*, p. 366.

exemple ou méconnu la valeur de l'autoréférentialité, pourtant nécessaire à l'épanouissement du mouvement. Et si l'on a accusé les futuristes de plagiat et de manque d'originalité, c'est sans doute parce que l'on a prêté foi aux virulentes polémiques de l'époque, sans prendre en compte la dimension créative et créatrice du mouvement, sans tenter d'appréhender le mouvement dans sa globalité et sans prendre en considération la stratégie de développement déployée par Marinetti :

Il signor Thibaudet che passa per essere uno dei migliori critici al giorno d'oggi [...] ha voluto dare una stoccata al futurismo. [...] Ma ci sembra che il signor Thibaudet abbia bisogno di studiare il futurismo con un po' più di pazienza.¹¹⁴

Par ailleurs, que ce soit dit une fois pour toutes, la défense et l'illustration de la primauté de la trouvaille sont propres à l'avant-garde, aussi bien que les accusations de plagiat. Cela ne concerne pas que les futuristes italiens : ces polémiques, qui ont traversé les années 1910 et 1920, ont opposé Boccioni à Delaunay (comme nous l'avons rapidement rappelé), Apollinaire à Cendrars, Reverdy à Max Jacob, Huidobro à Reverdy, Huidobro aux ultraistes, Reverdy à Dermée, Picabia à Breton, etc. Évidemment personne ne copie personne et tout le monde fait la même chose par effet de *Zeitgeist*, un peu à l'instar de Pierre Ménard et Cervantes selon Borges. L'enjeu est majeur : la reconnaissance d'un intertexte futuriste important dans les écritures poétiques des années 1910, en France notamment, équivaldrait à reconnaître et à admettre l'existence d'un futurisme français...

Quoi qu'il en soit, le mouvement futuriste est en train de se construire, et justement pour éviter d'avoir à reconnaître continuellement ses dettes vers un passé parfaitement connu et violemment rejeté, il se crée, à partir du roman *Mafarka le futuriste*, sa propre mythologie et son univers théologal, et commence ainsi à concevoir un nouvel univers qui se nourrira, au fur et à mesure, d'éléments nouveaux¹¹⁵. Certains critiques ont accusé Marinetti d'avoir établi ses ouvrages – et notamment *Mafarka* – sur le plagiat de textes narratifs stéréotypés : parler d'intertextualité aurait été sans doute plus élégant et plus scientifique, et aussi plus concluant. Dans ce cas, valent les

114 « M. Thibaudet, qui est considéré comme l'un des meilleurs critiques de notre époque [...] a voulu porter une estocade au futurisme [...]. Il nous semble, toutefois, que M. Thibaudet devrait étudier le futurisme avec un peu plus de patience », « Caffè », *L*, 1^{er} juin 1914.

115 Cf. B. MEAZZI, « *Mafarka le Futuriste* ou l'imposture mythologique du Futurisme », *Mythes et avant-gardes*, V. LÉONARD-ROQUES et J.-C. VALTAT (éd.), Presses de l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003, p. 301-315.

considérations de Gérard Genette dans un de ses derniers et très savoureux ouvrages, intitulé *Bardadrac*:

[...] Rosanette, à Fontainebleau, qu'elle visite pour la première fois, dit: «Ça rappelle des souvenirs!», évidemment sans savoir lesquels, et Louise, contemplant un déversoir sur la Seine à Nogent, hasarde: «C'est comme le Niagara!», où elle n'est jamais allée. Si je ne l'invente pas, et même si je l'invente, Bouvard et Pécuchet trouvaient «ressemblants» des portraits dont ils ne connaissaient pas les modèles. «Ressemblant à quoi?», demandait à Valéry un admirateur du *Descartes* de Franz Hals: «C'est le seul portrait qu'on ait de lui!» Dommage que ce ne soit pas vrai: il en existe au moins un autre, par Weenix, sans compter les anonymes et les apocryphes; d'ailleurs, le *Descartes* de Hals et celui de Weenix ne se ressemblent pas entre eux, ce qui écarte tout soupçon de copie. On ne sait donc pas lequel, ni même si l'un d'eux, est «ressemblant». Et pourquoi Descartes devrait-il ressembler à lui-même?¹¹⁶

Rinaldo Rinaldi¹¹⁷, dont j'ai montré ailleurs les limites de la méthode, ne semble pas avoir eu conscience de l'importance de *Mafarka* à l'intérieur du cheminement de Marinetti dans l'avant-garde et il n'a sans doute pas compris que c'est dans ce roman que se met en place le mythe fondateur du futurisme, au-delà des inévitables références intertextuelles¹¹⁸. De plus, c'est précisément à partir de *Mafarka* que Marinetti commence à élaborer l'idée de la fin du passé, idée qu'il reprendra par la suite, en la développant dans les manifestes les plus importants:

Ce fut en aéroplane, assis sur le cylindre à essence, le ventre chauffé par la tête de l'aviateur, que je sentis tout à coup l'inanité ridicule de la vieille syntaxe héritée d'Homère. Besoin furieux de délivrer les mots en les tirant du cachot de la période latine.¹¹⁹

116 G. GENETTE, *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006, p. 20.

117 R. RINALDI, «Le avventure di un plagiatario», *Miracoli della stupidità – Discorso su Marinetti*, Turin, Tirrenia Stampatori, 1986. Avec compétence critique, rancune idéologique et méprise chronologique, Rinaldi parle de manipulation du roman et s'évertue à montrer que le futurisme n'est qu'une étiquette arbitraire désignant un système artistique voué à l'échec dès le départ. Il est certes regrettable que l'auteur ait mis toute son énergie dans la rédaction d'un ouvrage écrit par dépit...

118 Si Rinaldo Rinaldi avait au moins consulté l'un des trois manuscrits du roman, il se serait par exemple aperçu que Marinetti lui-même cite ses sources précisément.

119 F.T. MARINETTI, «Manifeste technique de la littérature futuriste», 11 mai 1912, *FMP*, p. 133.

Évidemment, cette envie et ce besoin d'en finir avec tous les passés est une aporie parmi d'autres qui fait partie de la dialectique congénitale aux avant-gardes. L'orphisme qu'Apollinaire insère dans le cubisme, nous rappelle G. E. Viola dans son ouvrage sur Marinetti¹²⁰, n'est autre qu'un rappel d'un savoir ancien...

Peu importe si ensuite la rupture devient ou déclenche une nouvelle tradition¹²¹ : il n'en demeure pas moins que cette nouvelle tradition, fondée chez les futuristes sur l'autoréférentialité, va bientôt déboucher sur l'image de *reconstruction futuriste de l'univers* où vie et art ne seront plus qu'un seul élément et où tout sera futuriste, donc nouveau. Toutes les nouveautés futuristes trouvent alors une cohérence significative dans le jaillissement d'une *réalité autre* projetée vers le futur et ancrée dans le présent de la création :

Il parolibero Marinetti, al quale noi mostrammo i nostri primi complessi plastici ci disse con entusiasmo: "L'arte, prima di noi, fu ricordo, rievocazione angosciata di un Oggetto perduto (felicità, amore, paesaggio) perciò nostalgia, statica, dolore, lontananza. Col futurismo invece, l'arte diventa arte-azione, cioè volontà, ottimismo, aggressione, possesso, penetrazione, gioia, realtà brutale nell'arte (Es.: onomatopoe. - Es.: intonarumori = motori), splendore geometrico delle forze [...]".¹²²

Ce qui est certain, c'est que dans cet univers saturé de textes et d'images futuristes, le problème du repérage de l'intertextualité non futuriste se pose de moins en moins ; il ne se pose pas ou plus du tout lorsque le futurisme commence à produire des tables de mots en liberté. Car l'écriture poétique se positionne dès lors entre *mimesis* et analogie transgressive¹²³ : je ne suis pas certaine qu'une analyse de l'intertextualité pourra donner des résultats suffisamment concluants quant au *sens* de ce genre de tables motslibristes ; elle pourrait éventuellement servir de point de départ pour une lecture de textes créatifs – ensemble et superposition de figuration, poésie, espaces vides et espaces pleins, écorchures et déchirures – qui doit tenir compte aussi d'autres paramètres, comme le temps, l'espace, l'imaginaire, etc.

120 G. E. VIOLA, *Filippo Tommaso Marinetti, op. cit.*, p. c63.

121 E. RAIMONDI, *Le poetiche della modernità in Italia*, Milan, Garzanti, 1990, p. 34.

122 «Le motlibriste Marinetti à qui nous montrâmes nos premiers complexes plastiques nous dit avec enthousiasme: L'art, avant nous, fut le souvenir, l'évocation angoissée d'un objet perdu (bonheur, amour, paysage), c'est pourquoi il était nostalgie, statisme, douleur, éloignement. Avec le futurisme au contraire, l'art devient art-action, c'est-à-dire volonté, optimisme, agression, possession, pénétration, joie, réalité brutale dans l'art (Ex.: onomatopées; ex.: bruiteurs = moteurs), splendeur géométrique des forces», *FMP*, p. 202.

123 Cf. F. CURI, *Tra mimesi e metafora*, Bologne, Ed. Pendragon, 1995.

L'intertextualité et l'écriture romanesque futuriste

Le problème de l'intertextualité ou l'intertextualité problématique surgit en revanche dans la production romanesque, qui connaît un statut très particulier dans le futurisme : le roman est considéré en effet comme une forme d'expression traditionnelle que les futuristes ne songent pas du tout à renouveler, contrairement à ce qui se passe pour toutes les autres formes d'expression artistique. Pourtant, les futuristes pratiquent l'écriture romanesque avec une certaine désinvolture, sans que cela ne paraisse émouvoir particulièrement la critique. Ce n'est qu'en 1939 que Marinetti consacrera un manifeste à l'écriture romanesque : elle est bien tardive cette tentative de normalisation ou de théorisation d'une production extrêmement disparate et qui va dans tous les sens, du réalisme érotisant à l'incongru suranné, en passant par le fantastique, le surnaturel et le roman de gare.

Pour essayer de cadrer la production romanesque futuriste d'avant 1924, certains ont parlé d'écriture pré-surréaliste, comme si l'étiquetage surréaliste donnait davantage de légitimité et de noblesse à des ouvrages qu'autrement n'en auraient pas... Voilà en tout cas un bel exemple d'intertextualité *par anticipation*¹²⁴.

Quoi qu'il en soit, il est impossible ici de théoriser ou de systématiser l'intertextualité des œuvres romanesques de Bruno Corra, Arnaldo Ginna, Emilio Settimelli, Mario Carli, Fillia, Marinetti, autant d'auteurs responsables d'une production aussi dispersée qu'hétérogène et hétéroclite, où le lecteur est pris à parti, sans cesse nargué par des écritures ressemblant à tout et ne ressemblant plus à rien. C'est finalement le lecteur qui se retrouve défié par cette œuvre labyrinthique – j'emploie volontairement ce mot dans le sens étymologique, *labor intus* – où l'intertextualité elle-même finit par devenir le sujet du livre¹²⁵.

Nous pourrions aussi analyser cela comme un effet de référentialité absolue où chaque roman se désignerait comme le seul et l'authentique modèle de la fiction : l'on aurait, de la sorte, un *roman à référence unique*, univers à part entière ne se référant à rien – tout en demeurant intelligible¹²⁶ – et ne laissant aucune trace derrière lui ou, à la limite, ne laissant qu'une

124 Régis Gayraud me signale que le chef de file du lettrisme, Isidore Isou, dans un pamphlet des années 1970 dirigé contre les véritables falsificateurs du futurisme, du dadaïsme et du lettrisme, accusait les auteurs des « langues inventées » – *zaoum* et poésie abstraite – de *plagiat par anticipation*. Cf. aussi l'ouvrage récent de P. BAYARD *Le plagiat par anticipation* Paris, Éditions de Minuit, 2009.

125 C'est d'ailleurs, nous le rappelle Régis Gayraud, le cas pour Iliazd.

126 « La citation est un élément privilégié de l'accommodation car elle est un lieu de reconnaissance, un repère de lecture. C'est sans doute la raison pour laquelle aucun texte, si subversif qu'il se veuille, ne renonce à toute forme de citation. La subversion déplace

trace dans l'écriture d'un même auteur qui, d'un ouvrage à l'autre, reproduirait des images et des schèmes finalement très semblables.

Vers l'ex-citation finale

«Citar» en espagnol, nous rappelle Antoine Compagnon, signifie «donner rendez-vous». Ne serait-ce pas propre à l'avant-garde et au futurisme, en l'occurrence, que de donner des rendez-vous manqués au lecteur continuellement nargué? Car s'il est objectivement impossible d'échapper à l'intertextualité – «en art, tout est dans la matière», nous rappelle Genette¹²⁷ –, il est aussi légitime, voire nécessaire pour l'avant-garde, d'escamoter la citation d'autrui en œuvrant ou en *dés-œuvrant* subversivement l'écriture:

Dans l'opéra futuriste, l'individu et la foule ne doivent plus imiter phoniquement notre façon courante de parler, mais ils doivent chanter comme nous chantons tous, lorsqu'oubliant les tyrannies de l'espace et du temps, grisés par une volonté puissante d'expansion dominatrice, nous entonnons instinctivement l'essentiel et fascinant langage humain.¹²⁸

Les mots en liberté peuvent se soustraire, éventuellement, nous l'avons vu, à l'intertextualité; mais ne le peuvent ni l'écriture romanesque, ni l'écriture théâtrale, dont nous n'avons pas parlé pour des raisons d'espace, et qui se situe justement entre l'étonnement de «l'essentiel et fascinant langage humain» évoqué par Pratella, et le roman à *référence unique*. Comment appréhender une certaine production de Fillia, par exemple? Je songe en particulier à sa pièce *Sensualità: sette atti*¹²⁹, publiée en 1925: il y a, certes ici, dans l'intertexte, des renvois aux expériences théâtrales précédentes, du futurisme au constructivisme, en passant par dada. Toutefois, la pièce ne peut être représentée que partiellement – l'auteur lui-même s'était limité à mettre en scène le dernier acte – car le texte est composé comme un tableau où alternent didascalies, images, mots en liberté, onomatopées et écriture romanesque. Encore une fois il est légitime de se demander si ce n'est pas véritablement l'intertextualité qui devient le sujet de l'ouvrage.

Il me semble qu'il vaudrait mieux situer cette écriture sous le signe de l'ex-citation, plutôt que sous le signe de la citation tout court. Car si le rendez-vous avec le lecteur est continuellement différé, voire manqué, la pro-

les compétences, embrouille leur typologie, mais elle ne les abolit pas en principe, ce qui reviendrait à se couper de toute lecture.», A. COMPAGNON, *La seconde main*, op. cit., p. 23.

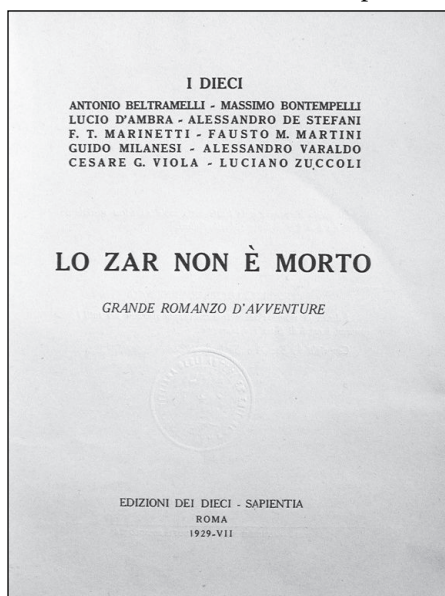
127 G. GENETTE, *Bardadrac*, op. cit., p. 74.

128 F. B. PRATELLA, «Manifeste des musiciens futuristes», *FMP*, p. 310.

129 FILLIA, *Sensualità: sette atti*, Turin, Edizione Sindacati Artistici, 1925.

vocation intrinsèque à l'écriture futuriste est, elle, toujours bien présente. Ce même type de provocation jaillira d'un roman qui n'est pas classé comme futuriste par Marinetti, pourtant c'est bien lui qui, apparemment, organise l'affaire : il s'agit de *Lo Zar non è morto*¹³⁰, un roman écrit à vingt mains... Ici, l'intertextualité devient un jeu, voire un enjeu central à travers le concours lancé par Marinetti en introduction – il faut deviner quel auteur a écrit quel chapitre. Inutile de dire que cela est presque impossible et, qui plus est, la solution n'est pas connue : voici encore un rendez-vous manqué. Au lecteur, bafoué jusqu'au bout, au-delà de l'espace et du temps – la *farce* fonctionne encore aujourd'hui – les auteurs ont restitué intacte la provocation, l'*ex-citation* du texte qui continuellement se soustrait à toute grille interprétative, en allant encore et toujours en avant sur ce qui produit du sens.

Les rapports entre Apollinaire et les futuristes ne se situent pas sous le signe du plagiat, mais peut-être plutôt sous celui de l'*ex-citation*, le rendez-vous manqué : le « Manifeste de l'Antitradition futuriste » est publié en français le 3 août 1913, dans *Gil Blas*, avec une brève présentation d'André Salmon, et en italien le 15 septembre 1913 dans *Lacerba*. Le document



Lo zar non è morto – Grande romanzo d'avventura

laisse surgir bien des doutes quant à la chronologie, souvent faussée par la datation incorrecte des lettres, et quant aux rapports entre Apollinaire et le futurisme. Nous n'apporterons pas de nouveautés essentielles à la reconstruction historique de la rédaction du manifeste d'Apollinaire, mis à part la date d'une lettre de Marinetti à Soffici, et deux lettres de Severini, permettant de préciser la position des Français par rapport au futurisme italien. En croisant entre eux les documents et les correspondances autour du « Manifeste de l'Antitradition futuriste », nous avons essayé de reconstituer les événements entre le

130 *Lo zar non è morto – Grande romanzo d'avventura*, Rome, Edizioni dei dieci – Sapiientia, 1929. Voici les noms des dix auteurs : A. Beltramelli, M. Bontempelli, L. D'Ambra, A. De Stefani, F. T. Marinetti, F. M. Martini, G. Milanese, A. Varaldo, C. G. Viola, L. Zuccoli. Le roman a été republié par G. Mozzi, pour l'éditeur Sironi de Milan, en 2005.

mois de juin et le mois de septembre de l'année 1913, dans le but de montrer que si le manifeste d'Apollinaire n'est pas une adhésion ouverte au futurisme, il s'agit tout de même d'une ouverture importante vers les Italiens.

APOLLINAIRE ET LE FUTURISME¹³¹

Il est clair tout d'abord que le manifeste a été rédigé par Apollinaire, à la main, peut-être en la présence de Marinetti et de Boccioni :

G. Apollinaire è completamente conquistato dal futurismo e presto se ne vedranno i frutti. [...] Ieri sera abbiamo pranzato io lui e Marinetti in un celebre restaurant della Rive Gauche. Abbiamo discusso dalle 7 alle 3 del mattino. Siamo usciti ubbriachi e esauriti.¹³²

Apollinaire était peut-être seul, dans un restaurant :

Nell'assaporare una oca deliziante Apollinaire scrisse il Manifesto futurista dell'Antitradition, esplicita adesione al Movimento Futurista Italiano e per sfogare i nervi scaldati in un bassofondo parigino si mangia una choucroute in una taverna in Via Dauphine.¹³³

Ou peut-être était-il chez lui, puisque le document se termine ainsi : «à 65 mètres au-dessus du Boulevard Saint-Germain»¹³⁴ ; il se peut qu'Apollinaire imite simplement, de manière ironique, Marinetti et sa façon de conclure les manifestes.

Des doutes surgissent autour de la date du manifeste. Dans le manuscrit, plusieurs signes se superposent, rendant toute hypothèse

131 Cet article est partiellement tiré de B. MEAZZI, «Le Manifeste de l'Antitradition futuriste: Apollinaire et le futurisme», *GA4*, p. 141-166. Une réponse à cet article a été rédigée par F. VIRIAT, «Intentions manifestes et cachées dans l'Antitradition futuriste de G. Apollinaire», *Que Vlo-Ve?*, série 4, n° 15, juillet-août 2001, p. 65-76. Cf <http://www.wiu.edu/apollinaire/>

132 «G. Apollinaire est totalement séduit par le futurisme, et bientôt on en verra les résultats. [...] Hier soir nous avons dîné ensemble, moi, lui et Marinetti, dans un célèbre restaurant de la Rive Gauche. Nous avons discuté de 7 heures à 3 heures du matin. Nous sommes sortis ivres et épuisés», lettre de U. BOCCIONI à V. BAER, Paris, 21 juin 1913, in M. CALVESI, «Precisazioni sulla polemica tra Apollinaire e Boccioni e sul manifesto dell'Antitradition», *op. cit.*, p. 294; U. BOCCIONI, *Gli scritti editi e inediti*, *op. cit.*, p. 370.

133 «Pendant qu'il savourait une oie délicieuse, Apollinaire écrivit le Manifeste futuriste de l'Antitradition, adhésion explicite au Mouvement futuriste Italien. Pour défouler ses nerfs chauffés dans un bouge parisien, il mange une choucroute dans une taverne Rue Dauphine», *SIE*, p. 289.

134 *ApMar*, p. 32.

plausible : le 19, ou le 20, ou le 21, ou le 29 juin 1913. Marinetti était bien à Paris, avec Boccioni, au moins depuis le jeudi 19 juin, pour l'inauguration de l'exposition personnelle de sculpture de Boccioni à la galerie La Boétie¹³⁵. Apollinaire ne rate pas une occasion pour attiser les polémiques de plagiat et pour faire de l'ironie :

Aujourd'hui, galerie La Boétie, s'est ouverte l'exposition du sculpteur futuriste Boccioni. [...] Il ne faut pas oublier que depuis longtemps le sculpteur Auguste Agéro, dans ses statuettes creusées, dans ses figures ouvertes comme des portails, a donné à l'atmosphère le rôle architectural qu'elle doit jouer dans la nouvelle sculpture et ses ouvrages contiennent aussi ces « formes-forces équivalentes à l'énergie expansive des corps ».

Il y a trois ans déjà qu'un bronze de Picasso où l'artiste a ramassé tout ce qui pouvait se ramasser de lumière, contient en partie ce dynamisme et ces tentatives n'ôtent rien à l'importance de cette première manifestation de sculpture moderne qu'est l'exposition de la rue La Boétie. [...]

Dans d'excellents dessins, Boccioni nous fait part de ses efforts pour exprimer énergiquement la vie multiple et ce n'est pas la partie la moins intéressante de cette première exposition de sculpture nouvelle.

Dernière heure. – Le bruit court que les Muscles en vitesse, de Boccioni, ont pris le mors aux dents. On n'a pu encore les rattraper.¹³⁶

Justement le 19 juin, Marinetti et Boccioni, en compagnie de Severini, dînent chez Jastreboff¹³⁷ ; le 21 juin Marinetti tient une conférence sur le futurisme. La lettre précédemment citée de Boccioni à Vico Baer, indique bien que la rédaction a dû avoir lieu entre le 20 et le 22 juin. Mais pourquoi dans sa forme imprimée le manifeste porte-t-il la date du 29 juin 1913, puisque ce jour-là les Italiens quittent Paris ?¹³⁸ Simple faute de frappe ou erreur intentionnelle ?

Nous avons cherché dans la presse de l'époque, pour essayer de savoir quel était ce « jour du grand prix »¹³⁹, sans trouver rien de pertinent : le 21 juin a lieu le steeple-chase d'Auteuil ; le 22 juin ont lieu les championnats français d'athlétisme et le grand prix de France de motocyclisme. Ce qui nous semble le plus plausible, c'est que le soir du 20, Apollinaire ait conçu le manifeste,

135 U. BOCCIONI, *Pittura Scultura futuriste*, op. cit., p. 467.

136 G. APOLLINAIRE, « Première exposition de sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni », *L'Intransigeant*, 21 juin 1913, *OCPr II*, p. 599-600.

137 « Passammo con Marinetti e Boccioni la sera di giovedì in casa del tuo amico Jastreboff » (« Marinetti, Boccioni et moi, nous passâmes la soirée de jeudi chez ton ami Jastreboff »), lettre de G. SEVERINI à A. SOFFICI, Paris, 21 juin 1913, *Archivi I*, p. 275.

138 *ApMar*, p. 11.

139 *ApMar*, p. 32.

en présence de Marinetti et de Boccioni, et que le lendemain, le 21 donc, il ait rédigé le texte chez lui. Il aurait corrigé la date et la superposition du chiffre 1 sur le 0, aurait pu être lu par le typographe comme un 9, sans que Marinetti et Apollinaire ne songent par la suite à corriger la coquille.

Après son retour en Italie, Marinetti, ainsi que le raconte Carrà à P.A. Jannini¹⁴⁰, travaille la forme typographique du manuscrit, afin qu'il devienne un véritable manifeste futuriste: cela ne s'improvise pas, et Marinetti possède cet art d'écrire un manifeste. Voici, par exemple, les conseils qu'il donne à Henry Maassen, qui lui avait fait part de son intention d'écrire un manifeste futuriste pour la Belgique:

Mon très cher confrère et ami,

[...] je viens de lire votre violent manifeste dont j'ai admiré la belle envolée, mais qui a le tort d'avoir un ton trop général et partant sans force directe. Il faudrait à mon avis attaquer d'une façon futuriste ce qu'il y a de pourrissant, d'opportuniste, de pédant, d'académique et en un mot de passéiste dans la belle et vivante Belgique.

Ce qui est essentiel dans un manifeste c'est l'accusation précise, l'insulte bien définie. [...]

Il faudrait à mon avis, avec un laconisme foudroyant et une crudité absolue des termes, attaquer sans emphase [...] ce qui étouffe, écrase et pourrit le mouvement littéraire et artistique en Belgique; dénoncer les académismes pédants, les caméras des expositions, la laderie des éditeurs, la tyrannie des professeurs, des érudits et des critiques illustres mais sots.

Tout cela, en précisant les accusations par quelques détails ou anecdotes et des noms, surtout. – Il faut donc de la violence et de la précision; le tout très courageusement [...].¹⁴¹

Cette lettre, certainement écrite avant 1911 (date de la mort d'Henry Maassen), ne manque pas de présenter une certaine similitude avec le texte d'Apollinaire, où l'attaque est « sans emphase » et les dénonciations claires. Quant aux « noms, surtout », la liste du manifeste d'Apollinaire est plus qu'exhaustive.

Reprenons la suite des événements: le 29 juin, Marinetti et Boccioni quittent Paris; ce jour-là Soffici, n'étant pas encore au courant de la rédaction du manifeste – Marinetti l'en informera le lendemain – envoie une lettre à Apollinaire, où il ne fait référence qu'à la polémique entre son interlocuteur et Boccioni: « Notre ami Jastreboff m'a écrit il y a une semaine ou deux que vous vouliez envoyer une réponse à Boccioni. Je vous avais déjà prié de le

140 *ApMar*, p. 10-11.

141 *FMP*, p. 18-19.

faire»¹⁴². Apollinaire répond à son ami toscan le 4 juillet, et sans s'attarder longuement sur le contenu de sa rencontre avec Marinetti et Boccioni, marque synthétiquement : « Vu Marinetti et Boccioni »¹⁴³.

La réponse de Soffici à Apollinaire doit être écrite, selon nous, autour du 6 juillet, et non pas le 18 comme il est indiqué dans plusieurs études consacrées aux échanges entre Apollinaire, Marinetti et Soffici. Nous avons pris comme base l'étude de Claudia Salaris sur l'activité éditoriale de Marinetti : selon elle, Soffici écrit à Marinetti, le 12 juillet, ce qu'Apollinaire pense de lui (« Marinetti est un homme charmant et un vrai poète »). Si cela est vrai, les deux lettres suivantes doivent être forcément antérieures au 18 :

Marinetti m'a dit que vous avez compris que notre mouvement vaut la peine qu'on s'y intéresse, même si on a des idées différentes et j'espère pouvoir arriver à l'entente entre les Français et les jeunes Italiens.¹⁴⁴

De plus, Soffici invite Apollinaire à se rendre à Florence et à se joindre éventuellement aux collaborateurs de la revue, en envoyant régulièrement des textes ; le poète d'*Alcools* lui répond depuis Paris, selon nous, aux alentours du 10 juillet :

Aller à Florence quel rêve irréalisable ! L'argent fait défaut pour entreprendre des voyages de luxe.

Non seulement j'ai compris le mouvement futuriste, mais je prétends être un des premiers pionniers de l'art varié, le nom même du futurisme ne fait rien à l'affaire.

Mais je sais que des morceaux comme l'*Onirocritique* (*Phalange* 1908) ont eu une importance quant à la voie qu'ont prise le mouvement moderne et particulièrement le futurisme. Marinetti le sait et c'est pour cela que je tente cette synthèse de tous les efforts artistiques nouveaux, mais vous Italiens, ne soyez pas injustes envers les Français car ils ont inventé presque tout le modernisme intellectuel de même qu'ils se trouvent au premier rang en ce qui concerne les inventions scientifiques de notre âge.

Quand viendrez-vous, que nous puissions parler de tout cela ? [...]

Lacerba est une revue vivante, amis, je vous prie de ne pas compter sur ma collaboration. [...] je ne donne presque plus rien pour rien. N'oubliez pas, pour expliquer mon attitude, que je vis entièrement de ma plume ; [...] Je sais que vous ne pouvez pas payer [...].

142 Lettre d'A. SOFFICI à G. APOLLINAIRE, Poggio a Caiano, 29 juin 1913, *GA2*, p. 66.

143 Lettre de G. APOLLINAIRE à A. SOFFICI, Paris, 4 juillet 1913, *GA2*, p. 67.

144 Lettre d'A. SOFFICI à G. APOLLINAIRE, Poggio a Caiano, 6? (18?) juillet 1913, in G. APOLLINAIRE, *À l'Italie*, L. CAVALLO (éd.), Milan, Libri Scheiwiller, 1986, p. 13, déjà publiée in *Le futurisme 1909-1916*, Paris, Musée National d'art moderne, 1973, p. 136.

Je vous aime beaucoup et reçois avec la plus grande joie vos lettres.
Marinetti est un homme charmant et un vrai poète, plus je le vois, plus je l'estime.¹⁴⁵

Immédiatement après avoir reçu la lettre d'Apollinaire, donc le 12 juillet, Soffici s'adresse à Marinetti, et lui résume le contenu de l'écrit du poète français, en rajoutant évidemment quelques compliments, et en omettant soigneusement les mots de celui-ci concernant les artistes français et le modernisme intellectuel :

Ricevetti una lettera da Apollinaire con riconoscimento della importanza anche per i francesi del nostro movimento e con queste parole: "Più conosco Marinetti più credo che è un caro incantevole e vero poeta". Anche Max Jacob mi scrive che ti trova "gran poeta".¹⁴⁶

Entre le 19 et le 24, Marinetti est encore à Paris. Le 17 juillet, il avait envoyé depuis Milan un télégramme à Apollinaire: « Réponds-moi télégraphiquement si je te trouverai chez toi samedi cinq heures »¹⁴⁷. Si nos calculs sont exacts, le 17 juillet est un jeudi, et le 19 donc un samedi. Le 23 Marinetti est encore à Paris, puisque Carrà parle de lui dans une lettre à Soffici¹⁴⁸.

Le 25 juillet, Apollinaire envoie une carte postale à Marinetti, qui doit être encore en voyage: il s'agit d'une série de suggestions à insérer dans la forme définitive du manifeste, et notamment des noms à rajouter ou à enlever: « Ajoute Monfort, André Gide (?), Nicolas Beauduin, Sauvebois et supprime le nom de Racine inutile en ce moment je sais pourquoi »¹⁴⁹.

Comme le souligne justement Calvesi dans son article « Precisazioni sulla polemica tra Apollinaire et Boccioni »¹⁵⁰, la forme est vraiment télégraphique: cela est dû au fait que Marinetti était à Paris juste avant, et qu'à ce moment-là il aurait montré à Apollinaire la première version des épreuves

145 Lettre de G. APOLLINAIRE à A. SOFFICI, Paris, avant le 12 juillet 1913 (bien que le cachet de la poste indique apparemment la date du 23 juillet 1913, selon *GA2*, p. 70-71).

146 « J'ai reçu une lettre d'Apollinaire, dans laquelle il reconnaissait l'importance de notre mouvement, y compris pour les Français; il a noté ceci: "Plus je connais Marinetti, plus je crois qu'il est un cher, charmant et merveilleux poète". Max Jacob m'écrit lui aussi qu'il te trouve "grand poète" », lettre d'A. SOFFICI à F. T. MARINETTI, Poggio a Caiano, 12 juillet 1913, *ME*, p. 149.

147 Télégramme de F. T. MARINETTI à G. APOLLINAIRE, Milan, 17 juillet 1913, *GA2*, p. 24.

148 Lettre de C. CARRÀ à A. SOFFICI, Milan, 23 juillet 1913, *Archivi I*, p. 279.

149 Carte postale de G. APOLLINAIRE à F. T. MARINETTI, 25 juillet 1913, *ApMar*, p. 39; cité aussi *GA2*, p. 24.

150 M. CALVESI, « Precisazioni sulla polemica tra Apollinaire e Boccioni e sul manifesto dell'Antitradition », *op. cit.*, p. 294 et suivantes.

(ou une version manuscrite avec une nouvelle disposition) ; il est aussi probable que les deux hommes aient travaillé ensemble le 19 juillet, comme l'avait prévu Marinetti lors de l'envoi de son télégramme.

Le retour de Marinetti à Milan a lieu autour du 26 juillet : « Ti saluto tanto da parte degli amici di Marinetti arrivato in questo stesso momento da Parigi »¹⁵¹. Le 27, Marinetti envoie le texte à la typographie, et s'adresse à Soffici : « desidero vederti. Ho molte cose importanti da dirti »¹⁵².

Le 28 juillet, selon Jannini, les épreuves sont expédiées à Apollinaire à Paris. Nous pouvons penser que le texte est envoyé par la même occasion à Severini, car celui-ci, le 31 juillet, se réjouit avec l'ami français :

Carissimo Apollinaire,
Bene bene bene.
Vi abbraccio con grande ammirazione e affetto.
Vostro
Gino Severini¹⁵³

Le 29 juillet, Marinetti écrit à Soffici :

Questo manifesto, nato e lanciato spontaneamente da un francese, è ai miei occhi un sintomo veramente significativo della nostra prossima e completa vittoria. Ti prego dunque di pubblicare integralmente tutto, nel numero del 15 agosto.¹⁵⁴

Est-ce que Soffici répond à Marinetti ? Le manifeste est-il joint à la lettre du 29 juillet ? Se sont-ils rencontrés comme Marinetti le souhaitait ? Ces questions surgissent à cause du fait que le 1^{er} août (et non pas le 1^{er} janvier, comme on l'a cru pendant longtemps¹⁵⁵), Marinetti s'adresse à nouveau à Soffici :

151 « Je te passe le bonjour de la part des amis et de Marinetti, qui vient d'arriver à l'instant de Paris », lettre de C. CARRÀ à A. SOFFICI, 26 juillet 1913, *Archivi I*, p. 280.

152 « Je veux te voir. J'ai beaucoup de choses importantes à te dire », lettre de F. T. MARINETTI à A. SOFFICI, Milan, 27 juillet 1913, *Archivi I*, p. 281.

153 « Très cher Apollinaire, bien bien bien. Je vous embrasse avec une grande admiration et un grand respect, Votre, Gino Severini », billet de G. SEVERINI à G. APOLLINAIRE, Paris, 31 juillet 1913, *GA2*, p. 162.

154 « Ce manifeste, né et lancé spontanément par un Français, est à mes yeux un symptôme tout à fait significatif de notre prochaine et complète victoire. Je te prie ainsi de tout publier, dans le numéro du 15 août », lettre de F. T. MARINETTI à A. SOFFICI, Milan, 29 juillet 1913, *GA2*, p. 282.

155 L'erreur se trouvait dans les *Archivi del futurismo*. La précision nous a été fournie par Valeria Soffici, après vérification dans la correspondance. Je remercie Mario Richter de l'avoir contactée pour moi.

Il manifesto è importantissimo: solido ponte originale predisposto all'incontro delle 2 avanguardie. Troverai forse alcuni nomi non degni delle rose; ma con Apollinaire caddi finalmente d'accordo per considerazioni pratiche che ti spiegherò a voce. [...] Se scrivi a Apollinaire, copriilo di rose, poiché le merita.¹⁵⁶

Nous osons en déduire que le manifeste, dans sa forme définitive, n'est envoyé à Soffici que le 1^{er} août. Quoi qu'il en soit, ce dernier lui répond, le 2 août: «Ho ricevuto e letto con entusiasmo il manifesto di Apollinaire. Vi dicevo che non bisognava inimicarselo»¹⁵⁷.

Le même jour Soffici, toujours selon les indications de Marinetti, se réjouit avec Apollinaire, en reprenant avec lui l'échange des lettres, interrompu à la mi-juillet:

Merci pour votre lettre. Laissons donc nos discussions à propos des peintres et soyons amis et frères. J'ai reçu votre manifeste – génial – et je vous fais tous mes compliments. Je retrouve ma jeunesse et je sens qu'une sève monte tout le long de nous. Ne sentez-vous pas que quelque chose de très important se prépare à quoi nous devons travailler tous unis? Je ne vous ai jamais dit que mon rêve a toujours été celui-là. Réunir les efforts dispersés des quelques dizaines d'amis que nous sommes, dispersés de par l'Europe, afin d'illuminer le monde d'une clarté jeune et éclatante comme les nouvelles lumières qui remplacent de plus en plus le vieux cher soleil.¹⁵⁸

Puis il montre le document à Papini qui, à son tour, le 3 août 1913, jour de la publication du manifeste dans *Gil Blas*, fait part de ses réactions à Marinetti:

Tra i nomi ce ne sono alcuni che non conosco affatto; altri non mi sembrano, come tu dici, degni di "rose", ma basta a me di vedermi assieme a molti che amo ed ammiro per essere contento.¹⁵⁹

156 «Le manifeste est très important: solide pont originel, prédisposé à la rencontre des 2 avant-gardes. Tu trouveras peut-être des noms pas dignes de roses; toutefois, avec Apollinaire, on trouva un accord pour des considérations pratiques dont je te parlerai de vive voix. [...] Si tu écris à Apollinaire, couvre-le de roses, car il les mérite», lettre de F. T. MARINETTI à A. SOFFICI, 1^{er} août 1913 (et non pas 1^{er} janvier), *Archivi I*, p. 255.

157 «J'ai reçu et lu avec enthousiasme le manifeste d'Apollinaire. Je vous le disais qu'il ne fallait pas s'en faire un ennemi», lettre d'A. SOFFICI à F. T. MARINETTI, Poggio a Caiano, 2 août 1913, *ME*, p. 148.

158 Lettre d'A. SOFFICI à G. APOLLINAIRE, Poggio a Caiano, 2 août 1913, *GA2*, p. 73.

159 «Parmi les noms, il y en a que je ne connais pas du tout; d'autres ne me semblent pas, comme tu dis, dignes de «roses», mais il me suffit de me voir avec ceux que j'aime et admire

Le mariage de Severini, le 28 août 1913, est une occasion pour Marinetti de revoir Apollinaire¹⁶⁰ :

Carissimo Apollinaire,
Si tenga pronto, verremo, Marinetti ed io, verso le 9 e mezza o dieci
(mattino) con auto...
Affettuosamente
Gino Severini¹⁶¹

En réalité, c'est Boccioni qui aurait dû être témoin du mariage :

L'impossibilità per Boccioni di venire prima di Ottobre o ultimi Settembre
ed altre ragioni diplomatiche ci ha fatto domandare come testimonio
Apollinaire cha ha accettato ed è pronto [...].¹⁶²

Le même Severini écrit, entre septembre et octobre de cette même année, son manifeste « Art du fantastique dans le sacré », en reprenant certains mots d'Apollinaire :

MERDE, n'est-ce pas, Apollinaire ? pour les montagnes, la mer, les rivières
[...]. ROSE, à notre merveilleuse vie maternelle et à la place Pigalle à Minuit,
le plus beau paysage du monde.¹⁶³

S'il se permet de reprendre les mots du manifeste d'Apollinaire, c'est qu'il ne craint pas de le considérer désormais comme un futuriste : « Non credo

pour être content », lettre de G. PAPINI à F. T. MARINETTI, Pieve Santo Stefano, 3 août 1913, *ME*, p. 148.

160 Marinetti reste à Paris au moins jusqu'au 4 septembre : « Al ritorno di Marinetti si decideranno i particolari » (Au retour de Marinetti, on définira les détails), lettre d'U. BOCCIONI à G. SPROVIERI, Milan, 4 septembre 1913, *Archivi I*, p. 372. Ce sont les détails du livre *Pittura scultura futurista*.

161 « Très cher Apollinaire, tenez-vous prêt : Marinetti et moi, nous viendrons vers 9 heures et demie, ou dix heures (matin), avec la voiture.... Affectueusement Gino Severini », billet de G. SEVERINI à G. APOLLINAIRE, Paris, 27 août 1913, *GA2*, p. 162.

162 « L'impossibilité pour Boccioni de venir avant octobre ou à la fin septembre et d'autres raisons diplomatiques nous ont persuadés à demander à Apollinaire d'être témoin. Il a accepté et il est prêt », lettre inédite de G. SEVERINI à F. T. MARINETTI, 8 août 1913, transcription de F. Usberti, *op. cit.*

163 « L'art du fantastique dans le sacré » (1913), in G. SEVERINI, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 51.

di aver plagiato Apollinaire impiegando il suo classico merde, poiché egli è ormai della famiglia»¹⁶⁴.

Beaucoup ont mis en doute le sérieux de «l'Antitradition»; beaucoup d'éminents chercheurs ont étudié la valeur de ce manifeste¹⁶⁵. Certains ont vu dans l'attitude d'Apollinaire vis-à-vis du futurisme, une manière de sortir de son isolement, d'oublier ou d'atténuer, en quelque sorte, les déceptions vécues à cette époque, ses déboires avec Marie Laurencin. À notre avis, la correspondance laisse apparaître un Apollinaire consciencieux, qui rêve d'une unification – comme il l'écrit à Soffici¹⁶⁶ – de tous les efforts artistiques nouveaux. Il s'était bien aperçu, lors de son voyage en Allemagne, au mois de janvier 1913, que le futurisme jouissait d'un certain succès auprès de l'avant-garde allemande rassemblée autour de *Der Sturm*¹⁶⁷, et qu'il était, aussi en Italie, en train de se diffuser de manière importante, suite à l'adhésion au futurisme du groupe de Florence: «Ha fatto un giro di conferenze in Germania e l'influenza e la celebrità della nostra pittura dice lui è straordinaria»¹⁶⁸.

La correspondance prouve, me semble-t-il, qu'Apollinaire croit au futurisme; ses relations avec Marinetti demeurent très cordiales jusqu'à la fin de l'année:

Mon très cher ami,
Veux-tu déjeuner avec moi aujourd'hui dimanche? Je serai chez toi à midi ½. Si tu dois sortir avant cette heure, laisse-moi un rendez-vous avant 3 heures.
Bien à toi
F T Marinetti¹⁶⁹

Le 20 décembre 1913, après avoir lu le compte rendu de la dernière soirée futuriste au Teatro Verdi de Florence, au cours de laquelle Marinetti est arrêté, Apollinaire s'empresse de lui manifester son amitié:

164 «Je ne crois pas avoir plagié Apollinaire en utilisant son classique merde, puisqu'il fait désormais partie de la famille», lettre de G. SEVERINI à F. T. MARINETTI, Pienza, 22 octobre 1913, *ME*, p. 173.

165 Cf. *Apollinaire e l'avanguardia*, *op. cit.*; P. A. JANNINI, *La fortuna del futurismo in Francia*, *op. cit.*; etc.

166 *ApMar*, p. 14.

167 Cf. dans notre partie conclusive, le chapitre consacré aux rapports entre futurisme et expressionnisme.

168 «Il a effectué une tournée de conférences en Allemagne, et il dit que l'influence et la célébrité de notre peinture est extraordinaire», lettre d'U. BOCCIONI à V. BAER, Paris, 21 juin 1913, in M. CALVESI, «Precisazioni sulla polemica tra Apollinaire e Boccioni», *op. cit.*, p. 294.

169 Billet de F. T. MARINETTI à G. APOLLINAIRE, Paris, 9 novembre 1913, *GA2*, p. 25.

Cher et grand ami, nous avons appris avec indignation l'attentat qui fait de toi un héros, nous t'aimons et t'embrassons bien cordialement.
Envoie en hâte de tes nouvelles.¹⁷⁰

Apollinaire poursuit sa correspondance avec les artistes italiens et en particulier avec Soffici, dont il partage les idées artistiques et les émotions poétiques: «J'attends avec impatience votre pensée sur *Alcools*»¹⁷¹; en revanche, il n'arrive pas à établir le même type de contact avec Marinetti, ou avec Boccioni¹⁷². Si Apollinaire songe vraisemblablement à un possible rassemblement des artistes en Europe, Marinetti ne raisonne qu'en termes d'élargissement du futurisme. Pour Marinetti, Apollinaire est désormais devenu futuriste suite à son manifeste et comme il doit poursuivre son action de prosélytisme ailleurs, il ne prend pas le temps d'entretenir sa relation d'amitié avec le poète d'*Alcools*. Severini comprendra cela un peu plus tard:

Non fui sorpreso del tuo distacco e di Soffici dal gruppo futurista [...]. *Lacerba* non la riceviamo né io né Paul Fort, e Marinetti naturalmente non me ne parlò nelle sue lettere.

Occorre dirti che capisco le ragioni a cui alludi? Pur non potendo associarmi ad una denigrazione sistematica di Marinetti (come fa in generale Prezzolini, per esempio), né del futurismo, soprattutto, anzi, esclusivamente del futurismo che fu, – io conosco per esperienza personale e da molto tempo tutte le cose che non vanno, e che dovevano condurre, come conducono, a un patatrà...

Marinetti [...] non ha mai imparata una giusta valutazione degli individui che fatalmente dovevano riunirsi intorno alla sua bandiera di rivolta. Perciò egli dispensa indifferentemente le stesse parole di simpatia e di ammirazione al suo amico migliore e al primo venuto, a quello di cui ha una vera stima, e al fesso che lo guarda inebetito come un'allodola. [...]questodogmatismodelrestoèdioriginetedesca,mentretuttociòche c'è più di vitale nel futurismo viene dalla Francia. *Arrange cette salade...*

Bisogna essere toscani, dio cane, per avere il senso della misura, e la misura della perfezione anche nella ricerca. Penso a Giotto.¹⁷³

170 Carte postale de G. APOLLINAIRE à F.T. MARINETTI, Paris, 20 décembre 1913, *ApMar*, p. 15 et p. 26.

171 Lettre de G. APOLLINAIRE à A. SOFFICI, Paris, 10 octobre 1913, *GA2*, p. 76.

172 Cf. notre chapitre consacré à la polémique autour de l'orphisme.

173 «Je n'ai pas été surpris de ton éloignement, ni de celui de Soffici, du groupe futuriste [...]. Paul Fort et moi-même, nous ne recevons plus *Lacerba*, et Marinetti ne m'en a jamais parlé dans ses lettres. Faut-il te dire que je comprends les raisons auxquelles tu fais allusion? Je ne peux pas m'associer à un dénigrement systématique ni de Marinetti (comme Prezzolini le fait généralement), ni du futurisme, surtout, et même, exclusivement du futurisme de jadis. Je connais, par expérience personnelle, et depuis longtemps, toutes les choses qui ne

Apollinaire, jusqu'au début de la guerre, ne cesse de croire en cette union artistique européenne, dont certains prétendent qu'il voulait en être le chef; comment, toutefois, concilier sa vocation avec la personnalité de Marinetti, ou l'attitude de Boccioni?

Vous savez combien je suis sympathique au futurisme mais l'attitude de Boccioni qui veut poser l'art futuriste italien en rival de l'art français ou plutôt de France contemporaine dont il est issu me paraît la plus injuste qui soit. Prendre pour ancêtre Picasso ou Braque qui ont environ le même âge que vous tous me paraît fou et inconséquent. De l'émulation mais pas de la rivalité. Severini et Marinetti, surtout lui, comprennent bien ce que je pense.¹⁷⁴

Soffici répond aussitôt :

Pour ce que vous dites à propos de Boccioni je suis de votre avis. Il ne faut pas cependant voir dans ses articles autre chose que le désir de ne pas être négligé quand on a une valeur non pas italienne, mais européenne. Vous êtes désormais des nôtres mais combien de Français se croient en droit de dédaigner ce qu'ils ne connaissent pas parce que ce n'est pas français?¹⁷⁵

Le poète français revient ponctuellement sur cette idée de mouvement international, dans sa correspondance avec Soffici :

Je suis extrêmement favorable à votre mouvement en tout ce qu'il a de large, d'international, de joyeux, de brutal, de non compassé, de non pompier et les quatrains de l'Almanach m'ont montré que l'Italie littéraire renaît superbement et rit dès sa naissance.¹⁷⁶

marchent pas, et qui devaient mener, comme c'est le cas, à un désastre... Marinetti [...] n'a jamais appris une juste évaluation des individus qui, inévitablement, devaient s'assembler autour de son étendard de révolte. Aussi, dispense-t-il indifféremment les mêmes mots de sympathie et d'admiration à son meilleur ami et au premier venu, à celui qu'il estime sincèrement, et à l'idiot qui le regarde hébété comme une alouette. [...] son dogmatisme, du reste, est d'origine allemande, tandis que tout ce qu'il y a de plus vital, dans le futurisme, vient de France. *Arrange cette salade...* Il faut être toscan, nom de dieu, pour avoir le sens de la mesure et la mesure de la perfection, même dans la recherche. Je pense à Giotto», lettre de G. SEVERINI à G. PAPINI, Paris, 7 février 1915, fonds Papini, Fondazione Primo Conti, Fiesole, transcription de B. Meazzi.

174 Lettre de G. APOLLINAIRE à A. SOFFICI, Paris, 10 octobre 1913, *GA2*, p. 76.

175 Carte postale d'A. Soffici à G. Apollinaire, Poggio a Caiano, 13 octobre 1913, *GA2*, p. 77. La lettre en vérité porte la date du 13 septembre mais, comme le signale L. Bonato, il s'agit d'un *lapsus calami* de Soffici.

176 Lettre de G. APOLLINAIRE à A. SOFFICI, Paris, 9 janvier 1914, *GA2*, p. 79-80.

Son enthousiasme est assez surprenant, vu les problèmes que ses rapports avec le futurisme commencent à lui poser; en mars 1914, le codirecteur de l'*Intransigeant* l'invite à interrompre sa collaboration avec la revue: «La liberté que je vous avais laissée n'impliquait pas dans mon esprit, le droit pour vous de méconnaître tout ce qui n'est pas futuriste»¹⁷⁷.

Pourtant Apollinaire n'est pas assez futuriste, du moins aux yeux de Soffici, par rapport aux changements introduits dans les *Soirées de Paris*:

J'aime pourtant vous dire que je m'attendais à une transformation bien plus radicale de votre revue. Après votre manifeste magnifique, je croyais que vous vous étiez dégoûté du convenable, du sérieux, du joli. Il faut absolument être moderne et la beauté de nos jours, notre beauté est scandaleuse. C'est une beauté cocotte et affichiste. La vie des grandes villes a des charmes d'alcool et des tragédies de train express. Il ne faut pas oublier ça – il faut le sentir. Ces prospectus sont plus beaux que les paysages printaniers. [...] il faut [...] changer [...] la couleur de nos tableaux de nos images et que notre âme reflète les feux dévergondés et si déchirants de votre boulevard des Italiens.¹⁷⁸

Le 30 avril, Apollinaire se plaint auprès de Soffici de ne pas recevoir *Lacerba* et de ne pas avoir de nouvelles de Marinetti; pourtant, dès qu'il lance l'idée d'un nouveau manifeste – jamais réalisé – Marinetti réapparaît. Je me demande si le projet de manifeste ne devait pas servir d'appât...

Cher ami, quand tu viendras je te ferai part d'un projet très important qui peut t'intéresser pour un manifeste. Je suis ton ami, écris-moi, je n'ai jamais de tes nouvelles.¹⁷⁹

Un tel ton dissimule, certes, l'empressement à recevoir les inédits de Jarry en possession de Marinetti, «Envoie-moi si tu es bien gentil ce que tu as de Jarry, lettres et manuscrits inédits»¹⁸⁰; toutefois, il est possible qu'Apollinaire veuille se justifier – à travers cette nouvelle déclaration d'amitié – pour le numéro à paraître de son journal: dans *Les Soirées de Paris* de mai 1914, on publie un portrait satirique de Marinetti écrit par «Dupont» et que Marinetti n'a pas encore lu, à en juger par la réponse qu'il donne à Apollinaire:

177 Lettre de L. BALBY à G. APOLLINAIRE, Paris, 5 mars 1914, *ApMar*, p. 16.

178 Lettre d'A. SOFFICI à G. APOLLINAIRE, Poggio a Caiano, 11 janvier 1914, *GA2*, p. 81.

179 Lettre de G. APOLLINAIRE à F. T. MARINETTI, Paris, 18 mai 1914, *ApMar*, p. 27.

180 *Ibid.*

Mon très cher Apollinaire,
Je passerai par Paris Lundi 25 Mai. Je repartirai par Bruxelles le lendemain.
[...] En attendant le grand plaisir de te revoir, je te serre affectueusement la main.¹⁸¹

Lorsqu'il se voit tourné en dérision, dans *Les Soirée de Paris*, « [...] priapée, sa lyre est une braguette. Ses rythmes sont bandés, ses interjections éjaculées »¹⁸², Marinetti feint tout simplement d'ignorer Apollinaire. Puis la guerre éclate, Soffici et Apollinaire échangent plusieurs lettres au cours des mois, et le 23 juin 1915, Apollinaire demande à Soffici des nouvelles de Marinetti. Celui-ci, probablement informé par Soffici, envoie deux cartes postales au poète d'*Alcools*, la première sans texte, et la seconde avec une simple dédicace.¹⁸³

Severini, toujours très lucide, décrit et analyse avec beaucoup de lucidité la position d'Apollinaire et des autres artistes français au sein de l'avant-garde européenne. Voici par exemple ce qu'il écrira à Papini, en 1917, à propos d'Apollinaire, justement, et de Pierre Albert-Birot :

Credo che conosci *Sic*, una piccola rivista che ho commanditata (intellettualmente) fin dal principio, con assai poco successo, del resto, visto che il direttore, Albert-Birot, è un'intelligenza superficiale che si arresta alle apparenze, che non intuisce l'essenziale, e di queste apparenze, che lui prende per verità, se ne serve per un piatto e un semplice arrivismo. E ti crea il "Nunismo" per mettersi alla testa di tutto il movimento moderno! *Pour du culot, ça en est un!* Un minuscolo Marinetti, insomma, senza la sua forza e le sue qualità. Confesso di aver preso un granchio il giorno in cui cominciai a prenderlo sul serio, che lo misi in rapporto con Apollinaire, Folgore, ecc. dopo avergli messo nel cranio vuoto qualche idea preliminare... Il male è che Apollinaire si è reso solidale con lui malgrado i miei avvertimenti, e l'opinione pubblica fra noi... *et pour cause*... I Birot gli han montata la pièce: *Les Mamelles de Tirésias* [...].¹⁸⁴

E se Apollinaire avesse fatto un'opera scadente e della quale avesse avuto solo lui la responsabilità, i pittori non lo avrebbero lasciato, ma il carattere che volle dargli di "Manifestazione *Sic*" sollevò, con ragione, la protesta di tutti, e di noi in particolare che non vogliamo aver più nulla a che fare con questi

181 Lettre de F. T. MARINETTI à G. APOLLINAIRE, Milan, 22 mai 1914, *ApMar*, p. 28-29.

182 *ME*, p. 17.

183 *ME*, p. 29-30.

184 P. READ, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La revanche d'Éros*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

energumeni dell'ultima ora, i quali, con la scusa di difenderci e sostenerci, si sostengono loro su noi facendoci il più gran torto.¹⁸⁵

Severini, certes, n'a pas l'air d'avoir apprécié la pièce d'Albert-Birot, ni d'avoir pris au sérieux *Sic*. Cependant, me semble-t-il, les choses sont plus compliquées : le peintre italien, depuis 1914, se voulait à l'écart de tout regroupement d'artistes : « Saprai che anch'io sono fuori dal gruppo e faccio il futurista da me solo »¹⁸⁶. Il n'a visiblement plus l'intention de se laisser entraîner dans un groupe ou dans un mouvement, quel qu'il soit, fût-ce sous l'égide d'Apollinaire : peut-être se rend-il compte que le temps des mouvements, pour lui, est révolu.

En 1917, Marinetti semble avoir oublié l'existence d'Apollinaire, qui lui envoie une carte pour demander un exemplaire de *l'Italia Futurista*. Leur correspondance se limite à un échange assez irrégulier de cartes postales, au ton poli et conventionnel, sans que rien d'important ne soit vraiment dit. Le 12 août 1918, Apollinaire termine par les mots « Vive Foch, gloire à la Marne, gloire au Piave »¹⁸⁷ la lettre dans laquelle il annonce à Marinetti son mariage, qui a eu lieu trois mois auparavant, et qu'il n'a même pas annoncé à Soffici. Marinetti lui répond en le félicitant ; Apollinaire ne perd pas l'occasion de l'asticoter par la suite, dans un article paru le 14 septembre 1918, dans *l'Europe Nouvelle* :

185 « Je crois que tu connais *Sic*, une petite revue dont je me suis occupé (intellectuellement) dès le début, du reste, avec peu de succès : le directeur, Albert-Birot, est d'une intelligence superficielle qui s'arrête aux apparences, qui ne devine pas l'essentiel ; de plus, il se sert de ces apparences, qu'il prend comme vérité, pour en tirer une assiette chaude et pour simple arrivisme. Il crée le « Nunisme » pour devenir le chef de tout un mouvement moderne ! *Pour du culot, ça en est un !* Un Marinetti minuscule, en somme, sans sa force ni ses qualités. J'avoue ma bévue, le jour où j'ai commencé à le prendre au sérieux, et l'ai mis en contact avec Apollinaire, Folgore, etc., après avoir mis dans son crâne quelques idées préliminaires... Le problème, c'est qu'Apollinaire a pris son parti, malgré mes avertissements et l'opinion publique entre nous... *et pour cause*... Les Birot lui ont monté la pièce, *Les Mamelles de Tirésias*. [...] Et si Apollinaire avait fait une œuvre médiocre, sous sa seule responsabilité, les peintres ne l'auraient pas abandonné, mais il a voulu donner à sa pièce le caractère d'une « Manifestation *Sic* », et a soulevé ainsi, à juste titre, les protestations de tous, et la nôtre en particulier. Nous ne voulons plus avoir à faire à ces énergomènes de la dernière heure qui, avec l'excuse de nous défendre et de nous soutenir, s'appuient sur nous, et nous font ainsi le plus grand tort ! », lettre de G. SEVERINI à G. PAPINI, Le Carron, 2 septembre 1917, fonds Papini, Fondazione Primo Conti, Fiesole, transcription de B. Meazzi.

186 « Tu sauras désormais que moi aussi, je suis hors du groupe et que je suis un futuriste à part », lettre de G. SEVERINI à C. CARRÀ, Paris, 15 septembre 1914, in C. CARRÀ – G. SEVERINI, *Carteggio 1912-1941*, M. CARRÀ (éd.), in *Paradigma*, n° 5, mai 1983, p. 158.

187 *Ibid.*, p. 31.

Le chef-clés futuristes italiens, F. T. Marinetti, est maintenant lieutenant dans une escadrille d'autos-mitrailleuses blindées, sur le front italien.

Les futuristes ont toujours vanté les bienfaits de la guerre. Aussi Marinetti est-il à son affaire dans cette guerre, qu'il a souhaitée avec cette mâle éloquence si moderne, qui caractérise ses manifestes, où se trouve le meilleur de son œuvre.

Les lettres concises qu'il a écrites du front à ses amis commencent toutes par cette doxologie sur cette trinité sacrée pour les peuples de l'Entente : Gloire au Piave ! Gloire à la Marne ! Gloire à Foch !

Et se terminent par le cri de ralliement : « Mort aux boches ».

Marinetti ne leur fait même pas l'honneur de la majuscule orthographique.¹⁸⁸

Marinetti ne se laisse jamais impliquer dans les ironies gratuites, inutiles à ses yeux. Il participera aux obsèques d'Apollinaire au Père Lachaise, à l'invitation de Paul Dermée ; curieusement le voyage n'est pourtant pas mentionné dans son journal :

Il poeta Paul Dermée mi telefona all'Hôtel Lutetia di Parigi.

“Se vuoi salutare la tomba del nostro grande e caro Guillaume Apollinaire vieni subito al Père Lachaise.

“Compero dei fiori e vengo in taxi” [...].

Con molti fiori entriamo nel cimitero. [...]

Depongo rose e garofani salutando silenziosamente il grande futurista scomparso mentre le mie mani sono strette affettuosamente da quelle di Paul Fort André Salmon poeti pittori e antichi amici non rivisti da molto tempo.¹⁸⁹

Participa-t-il vraiment à l'enterrement ? Difficile de l'affirmer avec certitude¹⁹⁰. Ungaretti annonce le décès d'Apollinaire à Papini :

188 *L'Europe Nouvelle*, 14 septembre 1918, in G. APOLLINAIRE, *Œuvres Complètes*, op. cit., vol. II, p. 755.

189 « Le poète Paul Dermée m'appelle à l'hôtel Lutetia de Paris. “Si tu souhaites saluer le tombeau de notre grand et cher Guillaume Apollinaire, il faut que tu viennes tout de suite au Père Lachaise” “ J'achète des fleurs et j'arrive en taxi. [...]”. Nous entrons au cimetière avec beaucoup de fleurs. [...] Je dépose des roses et des œillets sur le tombeau en saluant silencieusement le grand futuriste disparu, pendant que mes mains sont serrées avec affection par celles de Paul Fort, André Salmon, poètes, peintres et amis que je n'avais plus vus depuis longtemps », *SIE*, p. 251.

190 Les funérailles eurent lieu le 13 novembre 1918 ; dans son journal, Marinetti parle d'un déplacement à Padoue entre le 9 et le 12 novembre. Il se peut qu'il soit parti après avoir reçu la nouvelle de la mort du poète.

Mi aveva mandato alcuni giorni fa, una cartolina dov'era fotografato al mare, tenendo nelle mani *Lacerba*. Mi diceva di te e di Soffici. Siamo stati uno dei suoi ultimi pensieri. Ci tocca santificarne la memoria; era il migliore dei nostri compagni, l'unico in Francia.¹⁹¹

Dans le « Manifeste du futurisme mondial » publié le 11 janvier 1924, étonnamment, le nom d'Apollinaire ne figurera pas.

Il est peu probable que Marinetti ait oublié un nom aussi important pour l'histoire du futurisme : ou bien il ne le considère plus comme un incontournable – à tort, nous le verrons, car certains poètes français que Marinetti tient pour futuristes, se disent les héritiers directs d'Apollinaire ; ou bien pour Marinetti, Apollinaire n'est pas futuriste, le « Manifeste de l'Antitradition futuriste » lui apparaissant trop éloigné et plus assez au fait de l'évolution des tendances nouvelles. Il est vrai que dans le « Manifeste du futurisme mondial », il y a une mise à jour des noms tributaires des roses, onze ans après le manifeste d'Apollinaire et cinq ans après la mort de ce dernier ; il faut aussi observer, à ce propos, que Marinetti n'a pas inséré les noms des artistes disparus pendant la guerre : Boccioni n'y figure pas non plus¹⁹².

Quoi qu'il en soit, il était notre intention de donner au futurisme une image correspondant à la réalité des faits : force est de constater que Marinetti, tout en œuvrant pour la diffusion du futurisme, ne se laisse impliquer directement dans aucune provocation gratuite, et ce malgré les accusations publiques ou directes. Que ce soit avec Papini et Soffici, que ce soit avec Delaunay ou avec Apollinaire, Marinetti ne réagit jamais. Autant il tire profit de l'esclandre mondain et se sert des empoignades avec les journalistes pour se faire de la publicité, autant il feint ignorer toutes les bagarres entre Italiens ou entre Italiens et Français, à tort ou à raison, par superficialité, peut-être, ainsi que l'affirme Severini, ou pour ne pas nuire à la cohésion du groupe.

Le deuxième élément que nous souhaitions faire émerger concerne la proximité artistique – le *Zeitgeist* – de tous ces artistes, peintre, poètes, musiciens de part et d'autre de la frontière. Comme l'avait bien compris Apollinaire, les polémiques de plagiat prouvent que les découvertes des uns

191 « Il m'avait envoyé, il y a quelques jours, une carte où il était en photo, à la mer, avec *Lacerba* dans ses mains. Il m'écrivait à propos de toi et de Soffici. Nous avons été une de ses dernières pensées. Il nous faut en sanctifier la mémoire. Il était le meilleur de nos camarades, le seul en France », lettre de G. UNGARETTI à G. PAPINI, Paris, novembre 1918, in G. UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini (1915-1948)*, M.A. TERZOLI (éd.), Milan, Mondadori, 1988, p. 227.

192 Cf. I. KRZYKOWSKI, « Le futurisme mondial ou : pourquoi l'on est consacré futuriste (éventuellement sans le vouloir) », *Le Futurisme et les Avant-Gardes littéraires et artistiques au début du XX^e siècle*, Nantes, S. CONTARINI et K. CARDINI (éd.), Nantes, CRINI, 2002, p. 235-247.

nourrissent les évolutions des autres: la circulation des œuvres prônée et réalisée par Marinetti est telle que personne, en Europe, ne peut ignorer ce que font les futuristes, en peinture, en prose et en poésie, même si ces œuvres ne sont pas traduites: la correspondance montre qu'une bonne partie de ces artistes était capable de lire et d'écrire le français et l'italien assez correctement. De la même manière, les futuristes n'ignorent rien de ce qui se fait en dehors de l'Italie.

La question du « Manifeste de l'Antitradition futuriste » reste ouverte, et la position d'Apollinaire vis-à-vis du futurisme demeure problématique. Les échanges qui ont accompagné la rédaction et la publication du manifeste ont été tellement importants et intenses, que j'ai du mal à croire qu'Apollinaire aurait pu narguer autant de monde: c'est pourquoi j'ai tendance à penser qu'il s'agit bien de sa part d'une ouverture vers le futurisme. Certes, il n'est pas possible pour autant de parler d'adhésion au mouvement de Marinetti: Apollinaire est au cœur de l'avant-garde parisienne, mais il est « hors les murs », comme le rappelait si bien Jean Burgos¹⁹³. Je suis persuadée, néanmoins, qu'il n'est pas incongru de penser qu'Apollinaire ait cédé à la tentation futuriste, le temps d'un manifeste. Il ne sera pas le seul à subir cette fascination: le cas de Paul Dermée, dont il sera question dans la dernière partie de cet ouvrage, sera, en ce sens, exemplaire.

193 J. BURGOS, « Apollinaire hors les murs », *GAI*, p. 409-423.

EN MARGE DES AVANT-GARDES : LE FUTURISME ET LA FRANCE

Marinetti s'est fait connaître et a fait connaître le futurisme ; il est parvenu à convaincre Apollinaire de rallier, ne serait-ce que pour un temps, son mouvement. Probablement aussi grâce à Apollinaire, le futurisme sait exercer, dès lors, un charme certain auprès de quelques artistes, notamment les plus marginaux, qui cèdent ainsi ponctuellement à la *tentation futuriste*, plus ou moins consciemment.

« Je ne suis nullement futuriste », affirmera Apollinaire à la fin de juillet 1914¹, et ces artistes ayant subi le charme du futurisme ne le seront pas non plus. Néanmoins, comme le soulignait Michel Décaudin, lors de la rédaction du « Manifeste de l'Antitradition futuriste », Apollinaire avait fortement cru en une synthèse de « toutes les tendances nouvelles dans une perspective de cohérence sans unification et d'émulation sans rivalité »² : de toute évidence, son ouverture au futurisme sera fondamentale pour la réception du mouvement italien en France. Ainsi, après avoir replacé le futurisme dans son contexte international, nous présenterons l'itinéraire de Paul Dermée, particulièrement exemplaire et significatif de cette fascination inavouée pour le futurisme.

À partir des années 1920, après la disparition d'Apollinaire et du fait de l'émergence de personnalités nouvelles, je songe notamment à Enrico Prampolini, le futurisme prendra une dimension plus internationale. On ne parlera plus de plagiat et, du reste, les échanges seront d'une autre nature : le détour par l'Allemagne et par l'expressionnisme nous permettra, peut-être, de rendre compte de la maturité atteinte par l'avant-garde, dans les marges du surréalisme et du futurisme lui-même.

LE FUTURISME EN SON TEMPS

Avant de nous intéresser à l'avant-garde française fascinée par le futurisme, il faudrait rappeler encore une fois un certain nombre d'éléments sur le futurisme en France, dont on n'a probablement pas assez tenu compte et que nous avons évoqués auparavant.

Premièrement, il est essentiel de souligner l'importance de l'écart entre le travail théorique, accompli surtout par Marinetti, et les travaux de création proprement dite qui, souvent, précèdent le moment de la rédac-

1 In M. DÉCAUDIN, *Apollinaire*, Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 129.

2 *Ibid.*, p. 35.

tion des manifestes. Certes, il faut partir des manifestes fondamentaux pour l'histoire de la poésie européenne, je songe notamment aux manifestes concernant la littérature en général; néanmoins, ces textes théoriques rédigés après l'œuvre de création ont à leur tour une valence plus créatrice que normative. Ou alors ils ont une valeur publicitaire:

Per vincere a Parigi e apparire agli occhi di tutta l'Europa come un novatore assoluto, più avanzato di tutti, io ti consiglio con tutto il cuore di metterti al lavoro con la volontà decisa di essere *più audace, più avanzato, più pazzo, più inatteso, più eccentrico* di tutto ciò che è stato fatto in musica.³

Comme nous l'avons vu, Marinetti entend faire parler du futurisme en Italie, en Europe et dans le monde; à ses yeux, il faut être transgressif, il faut provoquer le scandale, il faut être *en avant*, en théorie, en société ou en tant qu'artistes. Boccioni partage cette orientation:

Sento in me tutta un'anima nuova, una coscienza temprata da un continuo divenire e la forza di un lavoro inestinguibile. [...] Costruire, costruire, creare! Creare fino alla consumazione! Ma sono ancora troppo borghese, accademico, lento e compassato! Sento un furore rabbioso di rovesciare, di squassare, di violentare, d'assaltare, di ferirmi, tagliarmi, sanguinare! Ci vuol follia! della follia delirante! delle grida! dei pianti! [...] Sono stanco!⁴

Marinetti sait parfaitement que pour faire parler de son *-isme*, il faut se démarquer des autres, et provoquer de l'indignation. Il mesure admirablement la portée de ses affirmations contre le passé, contre la Victoire de Samothrace; il sait aussi très bien qu'il est impossible de faire *tabula rasa* du passé; il se rend compte, en outre, que l'Italie a besoin d'être secouée pour rattraper son retard sur la modernité, de même qu'il est conscient du fait

3 «Pour triompher à Paris, et apparaître aux yeux de toute l'Europe comme un novateur absolu, le plus avancé de tous, je te conseille de tout cœur de te mettre au travail en essayant d'être *plus audacieux, plus en avant, plus fou, plus surprenant, plus excentrique* que tout ce qui a été fait en musique», lettre de F.T. MARINETTI à F.B. PRATELLA, 12 avril 1912, in U. BOCCIONI, *Opera completa*, Foligno, F. Campitelli editore, 1927, p. 238.

4 «Je sens en moi toute une âme nouvelle, une conscience fortifiée par un devenir continu et la force d'un travail inextinguible. [...] Construire, construire, créer! Créer jusqu'à être consumé! Mais je suis encore trop bourgeois, académique, lent et compassé! J'éprouve une fureur rageuse de renverser, d'ébranler tout, de violer, de prendre d'assaut, de me blesser, me couper, saigner! Il faut de la folie! de la folie délirante! des cris! des larmes! [...] Je suis las!», lettre d'U. BOCCIONI à V. BAER, Rome, 19 février 1913, in U. BOCCIONI, *Altri inediti e apparati critici*, op. cit., p. 366.

que, d'un point de vue théorique, ses efforts ne font que stigmatiser des idées qui sont déjà dans l'air du temps :

Lorsque Marinetti déclare que les futuristes sont les primitifs d'une sensibilité nouvelle, il utilise le même langage que les autres hommes de lettre, parce qu'il veut être reconnu et qu'il aspire à s'insérer dans un contexte littéraire précis. Saint-Georges de Bouhéliér s'était servi des mêmes expressions, vingt ans auparavant, en précisant l'essence de son mouvement, le naturisme : « Nous sommes les primitifs d'une race qui viendra »⁵ ; de même, dans la *Revue sentimentale*, éditée à Albi, on pouvait lire : « Nous sommes les barbares, en marche vers Byzance »⁶. Le futurisme n'est qu'un *isme* parmi tant d'autres, du magisme de Joséphin Péladan à l'idéoréalisme de Saint-Pol-Roux, du paroxysme de Verhaeren au naturisme déjà cité, du synthétisme de Jean de la Hire à l'humanisme de Ferdinand Gregh, de l'impulsionnisme de Florian-Parmentier et du néo-mallarméisme de Jean Royère au néo-romantisme d'André Joussain⁷. Il n'y a pas de raisons spécifiques pour qu'en France on accorde au futurisme une place privilégiée : Marinetti, qui a même fait partie pour un temps du groupe de l'Abbaye, s'exprime dans un langage que les artistes français reconnaissent et partagent.

Ce qui change, c'est la stratégie déployée, car Marinetti se situe toujours dans une perspective de transgression. Il exige, par exemple, que ses conférences soient précédées par une bonne *publicité* : ainsi, depuis la Sicile, il charge Decio Cinti de contacter la direction de *Der Sturm* pour que ses conférences à Berlin ne passent pas inaperçues : « Caro collega, Marinetti [...] m'incarica [...] di pregarvi di fare molti annunci, nei giornali berlinesi, per le sue conferenze del 12 e del 15 ottobre. [...] »⁸.

Palazzeschi raconte, dans ses souvenirs, que Marinetti lui avait demandé de dédicacer et d'envoyer son ouvrage *L'Incendiario* à environ sept cents personnes, dont il s'empresse de lui fournir la liste que Palazzeschi commente de la sorte :

La nota comprendeva le più svariate persone e i più insospettati personaggi, gentildonne e gentiluomini, fra i quali risultavano quali astri di prima gran-

5 Bruno Romani cite cette phrase tirée d'un article écrit par Saint-Georges de Bouhéliér et intitulé : « Thèmes à variation (Notes sur un futur art) ». Cf. B. ROMANI, *Dal Simbolismo al Futurismo*, Florence, Sandron, 1970, p. 56.

6 *Ibid.*, p. 57.

7 Les -ismes de la liste, qui ne se veut nullement exhaustive, apparaissent dans le désordre chronologique.

8 « Cher collègue, Marinetti [...] me charge [...] de vous prier de faire beaucoup d'annonces, dans les journaux berlinois, pour annoncer ses conférences des 12 et 15 octobre », lettre de D. CINTI à la rédaction de *Der Sturm*, 6 octobre 1913, *Archivi I*, p. 296.

dezza proprio quelli che si sapeva essere i più feroci e irriducibili nemici di una tale impresa, e che lo avrebbero gettato con infamia e magari bruciato, ma erano proprio quelli che non lo volevano, secondo la teoria di Marinetti, che dovevano averlo [...]. «Le dediche te le detto io», rispose Marinetti.⁹

L'incessante activité éditoriale de Marinetti est également significative de cette stratégie : il finance des journaux tels que *L'Intransigeant*¹⁰ ; il multiplie les parutions de tracts, d'affiches publicitaires, de lettres circulaires, de soirées futuristes, d'expositions de peinture¹¹.

Par ailleurs, après avoir reçu une adhésion, enthousiaste ou tiède qu'elle soit, Marinetti considère avoir atteint son but et pouvoir poursuivre dès lors son action de prosélytisme dans d'autres directions. Ses échanges épistolaires avec Apollinaire montrent bien ses intentions : avec la publication du « Manifeste de l'Antitradition futuriste », Marinetti avait dû penser que le futurisme avait *conquis* définitivement la France, sans doute en se méprenant sur la personnalité d'Apollinaire.

Malgré certaines erreurs d'évaluation des personnes, il ne cesse de tisser des liens de collaboration avec des personnalités qu'il sent proches de lui : la disponibilité de Tzara envers le futurisme mérite d'être relevée ici – même si elle est liée à une conjoncture particulière. Dès 1916, en effet, Tzara et Marinetti s'envoient des signaux d'amitié très courtois, directement ou indirectement, de même que cela s'était produit auparavant avec Apollinaire : « Écrivez, je vous prie, à M. Marinetti ma meilleure estime. Si je puis être utile à votre mouvement, je le ferai volontiers »¹². Meriano, le destinataire de la lettre, ne manque pas de répondre, toujours sur le même ton : « Marinetti vi ringrazia e vi ricorda. Si trova al fronte da qualche giorno »¹³. Voici la réplique enthousiaste de Tzara : « Saluez de ma part M. Marinetti, frénétiquement.

9 « La liste comprenait les personnes les plus diverses et les personnages les plus insoupçonnés, nobles dames et gentilshommes, parmi lesquels les astres de première grandeur étaient précisément ceux que l'on savait être les plus féroces et irréductibles ennemis du futurisme, ceux qui jetteraient le livre avec infamie et qui, peut-être, le brûleraient. Pourtant, ils apparaissaient comme des astres de première grandeur. Mais selon la théorie de Marinetti, c'était précisément ceux qui ne voulaient pas du livre qui devaient l'avoir [...]. "C'est moi qui te dicterai les dédicaces", répondit Marinetti », A. PALAZZESCHI, « Introduzione », *TIF*, p. XIII-XIV.

10 Cf. A. SALMON, *Souvenirs sans fin*, op. cit., p. 37-38.

11 L. DE MARIA, « Il ruolo di Marinetti nella costruzione del Futurismo », *Futurismo, cultura e politica*, R. DE FELICE (éd.), Turin, Fondazione Agnelli, 1988, p. 41.

12 Lettre de T. TZARA à F. MERIANO, Zurich, 8 décembre 1916, in G. LISTA, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 90.

13 « Marinetti vous remercie et pense à vous. Il est au front depuis quelques jours », lettre de F. MERIANO à T. TZARA, 8 janvier 1917, *ibid.*, p. 91.

J'aurais la possibilité de faire de la propagande pour votre mouvement ici – vous n'avez qu'à me charger»¹⁴.

Marinetti se conduit, à l'égard de Tzara, comme il le fait habituellement lorsqu'il s'agit de *convertir* quelqu'un au futurisme, en lui réservant, dans la mesure du possible, la plus grande et sincère considération ; de son côté, Tzara semble être conscient des différences et des ressemblances entre son mouvement et celui de Marinetti : ainsi, comme ils œuvrent dans la même direction et luttent contre « la tirannia di tutta una civiltà »¹⁵, Tzara ne voit aucun inconvénient à offrir toute sa disponibilité à Marinetti puisque pour l'heure, et jusqu'à la polémique de 1921 autour du « Tactilisme »¹⁶, il n'y a aucun antagonisme possible, mais seulement une démarche artistique révolutionnaire commune.

L'attitude des autres futuristes, et celle de Boccioni notamment, est très différente. Pour Boccioni, il s'agit surtout de défendre le futurisme des attaques extérieures – nous avons vu cela lors de la polémique sur l'orphisme – qu'elles viennent d'Italie ou bien de France, et de le préserver de toute tentative d'ingérence ou d'appropriation, ou de plagiat. Cela devient presque une obsession chez lui, notamment lors de la parution de *Pittura scultura futurista* : au bout d'un effort si vaste, Boccioni croit avoir atteint une position de co-directeur du mouvement futuriste, à côté de Marinetti. Les réponses de ses camarades sont très ironiques et très dures : ils lui reprochent d'être désormais un « simpatico Savonarola »¹⁷ ; ils lui reprochent d'avoir exploité leurs trouvailles et d'avoir écrit une sorte de *Bible* du futurisme dont ils refusent la légitimité :

Ieri ho ricevuto il tuo libro. Ti ringrazio per le tue dediche affettuose e solenni [...]. La lettura del libro mi ha interessato moltissimo [...] per il suo tono Imperiale [...]. Si torna con te all'uomo tipo Napoleone [...]. Nello scriverti queste cose mi sento veramente nello stato d'animo tratteggiato

14 Lettre de T. TZARA à F. MERIANO, 15 janvier 1917, *ibid.*, p. 92.

15 « la tyrannie de toute une civilisation », G. A. BERTOZZI, « Futurismo/Dadà, Surrealismo e Lettrismo », P. A. JANNINI, *La fortuna del Futurismo in Francia*, op. cit., p. 185.

16 *Ibid.*, p. 181-203. Toutefois, dès 1917, Prampolini adresse un certain nombre de critiques à Tzara, en s'exprimant dans un français un peu précaire, mais suffisamment intelligible : « [...] vous n'êtes pas véritable sur ce qui concerne votre "mouvement Dadà". Nous, avec Marinetti, mon pauvre cher ami Boccioni, et les autres, nous avons dit et fait tout ce que vous dites et faites aujourd'hui. Je vous dis alors que ce que vous faites est encore nécessaire mais je voudrais voir une activité très collective et ne pas disparaître » [*sic*], lettre de E. PRAMPOLINI à T. TZARA, Viareggio, 4 août 1917, in G. LISTA, *De Chirico et l'avant-garde*, op. cit., p. 201.

17 « sympathique Savonarole », G. PAPINI, *L'esperienza futurista*, Florence, Vallecchi, (1919), 1981, p. 122.

da te nella pagina 318 e 321 del tuo meraviglioso libro che sarà d'ora in avanti per me e per i miei amici la vera Bibbia del Futurismo (perdona se mi permetto ancora l'arbitrio di scrivere le due parole stato-d'animo senza domandarti il permesso).¹⁸

Les mêmes reproches avaient été faits à Marinetti par Soffici et Papini, nous l'avons déjà analysé : comme l'appréhension des aspirations de Marinetti leur échappe complètement, ils l'accusent de dogmatisme, de manque de rigueur, alors qu'ils auraient dû reconnaître plutôt chez lui une sorte de pragmatisme stratégique, particulièrement évident lorsqu'il joue le rôle d'éditeur, ainsi que l'a relevé Claudia Salaris¹⁹. Le niveau d'exigence de Marinetti est tel qu'il ne se gêne pas d'intervenir sur les textes d'autrui :

Carissimo Marinetti – lui écrit Govoni – io metto come condizione indispensabile alla pubblicazione del mio libro nelle tue edizioni futuriste che tu lasci intatte le mie poesie [...]. Poi voglio che resti anche *funerale di lucciole* solo e precisamente perché fu rifiutato da una rivista.²⁰

Govoni insiste, quelques jours plus tard :

[...] Io vedi, perdonami la mia cruda sincerità, non posso convincermi all'idea di un Marinetti editore. Lascia quindi che il problema editoriale (che nei poeti futuristi non preoccupa me soltanto) io cerchi di risolverlo nel modo che io credo per me più conveniente.²¹

18 « J'ai reçu hier ton livre. Je te remercie pour tes dédicaces affectueuses et solennelles [...]. La lecture du livre m'a beaucoup intéressé [...] à cause de son ton Impérial [...]. Avec toi, l'on revient à l'homme napoléonien [...]. Lorsque je t'écris ces mots, je me sens complètement dans l'état d'âme que tu décris aux pages 318 e 321 de ton livre merveilleux, qui sera pour moi et pour mes amis, dorénavant, la vraie Bible du futurisme (pardonne-moi si je me permets encore arbitrairement d'écrire les deux mots état-d'âme, sans te demander la permission) », lettre de C. CARRÀ à U. BOCCIONI, 11 mars 1914, *ME*, p. 169-170.

19 *ME*, p. 102-105.

20 « Mon cher Marinetti, la condition indispensable à la publication de mon livre dans tes éditions futuristes c'est que tu laisses intacts mes poèmes [...]. Ensuite, je veux aussi garder *funérailles de vers luisants*, uniquement et précisément parce qu'on me l'a refusé dans une revue », lettre de C. GOVONI à F. T. MARINETTI, Ferrare, 3 décembre 1914, in C. GOVONI, *Lettere a Marinetti*, op. cit., p. 87.

21 « [...] Moi, tu vois, pardonne ma franche sincérité, je ne peux pas me faire à l'idée d'un Marinetti éditeur. Laisse-moi donc essayer de résoudre le problème de l'édition (qui, chez les poètes futuristes, n'inquiète pas que moi), de la manière qui me semble la plus intéressante », lettre de C. GOVONI à F. T. MARINETTI, Ferrare, 10 décembre 1914, *ibid.*, p. 89.

Marinetti sait se montrer très convaincant : si l'on s'en tient aux lettres publiées, pour calmer les esprits un peu excités du jeune poète, il prend le temps d'expliquer ce qu'il attend de lui. Du coup, au lendemain de sa visite, visiblement très ému, le poète de « L'Autoritratto » écrit à Marinetti ceci :

Carissimo Marinetti, sono ancora sotto l'incanto di tutto quello che ieri mi hai detto : la tua affascinante conversazione che mi ha scoperto possibilità meravigliose sta già dando i suoi frutti.²²

Claudia Salaris insiste, à juste titre, sur les spécificités de la figure de Marinetti, éditeur moderne et promoteur de jeunes poètes qui, sans son soutien, auraient eu beaucoup de mal à trouver une maison d'édition. Cela, d'ailleurs, fait partie de son projet de renouveau des arts et des lettres en Italie :

L'attività editoriale vera e propria era nata infatti come necessità di creare uno spazio alternativo ed autonomo, destinato soprattutto agli autori più giovani e meno noti che stentavano a penetrare nei canali delle case editrici ufficiali. [...] Marinetti inoltre coglieva con assoluta lucidità l'esigenza di individuare nuove vie di produzione-consumo, su cui incanalare gli oggetti letterari e teorici dell'avanguardia.²³

Marinetti souhaite étendre la révolution futuriste au monde des éditeurs et des libraires, afin de répandre une nouvelle manière de concevoir « Le Livre ». Il était hostile à l'ouvrage rare et précieux, le livre devant être un produit de vaste diffusion²⁴. Émerge ainsi l'image d'un *talent scout*, éditeur intransigeant, toujours lucide et cohérent et, comme l'écrivait L. Anceschi, « [...] plus sensible à l'excitante odeur des talents colts sur le point de leur naissance plutôt que fidèle rigidalement aux dogmes que lui-même avait proposés »²⁵ ; Luciano De Maria reconnaît à Marinetti les mêmes qualités déjà relevées par Anceschi :

22 « Mon cher Marinetti, je suis encore sous le charme de tout ce que tu m'as dit hier : ta conversation fascinante, qui m'a dévoilé des possibilités merveilleuses, a déjà commencé à porter ses fruits », lettre de C. GOVONI à F. T. MARINETTI, Noël 1914, *ibid.*, p. 90.

23 « Marinetti était devenu éditeur par nécessité, car il souhaitait créer un espace alternatif et autonome, destiné surtout aux auteurs les plus jeunes et les moins connus, qui ne parvenaient pas à pénétrer dans les canaux des maisons d'éditions officielles. [...] De plus, il avait la capacité de déceler avec une extraordinaire lucidité de nouvelles voies de production-consommation, vers lesquelles orienter les objets littéraires et théoriques de l'avant-garde », *ME*, p. 10-11.

24 *ME*, p. 15-16, et p. 253-255.

25 « plus sensible à l'excitante odeur des talents cueillis au moment de leur naissance, que rigidalement fidèle aux dogmes que lui-même avait proposés », L. ANCESCHI, « E Marinetti liberò il verso », *Il Resto del Carlino*, 5 juin 1982, *ME*, p. 17.

Il movimento futurista fu un *Bund*, lo abbiamo visto, un *set*, una libera associazione di artisti fondata sulla tendenziale affinità elettiva; non sussistevano le coercizioni burocratiche di un partito o di un'azienda. [...] Marinetti [fu] qualcosa di estremamente più complesso: impresario, mecenate, manager, majesta, allevatore e allenatore di ingegni, compagno affettuoso di alcuni, amico di altri, a volte brusco, ma generoso e comprensivo con tutti.²⁶

L'important, en somme, c'est que le futurisme connaisse un ressort et une expansion illimités, avec ou sans lui: c'est bien ce qui se passe avec Soffici et Papini d'abord, puis avec le groupe de la «pattuglia azzurra», par exemple. Par ailleurs, à partir de la fin des années 1910, le futurisme prend en Italie et dans d'autres pays de telles dimensions que Marinetti ne pourra plus – et ne voudra plus – tout suivre de près. Ce qui prime, c'est l'expansion du futurisme dans le monde; ainsi, la différenciation entre *futurisme* et *futurismes* se répand même à l'intérieur de l'Italie, et légitime, à notre avis, l'hypothèse d'une – éventuelle – existence d'un futurisme français, pourtant farouchement niée en France depuis le fondamental ouvrage de Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*²⁷.

Certes, la situation littéraire et artistique en France est très différente, par rapport à ce qui se passe – ou ce qui ne se passe pas – en Italie. En Italie, nous l'avons vu en analysant la position exemplaire de Soffici et de Papini, la naissance d'une avant-garde était indispensable pour débloquer la stagnation caractérisant le milieu littéraire, et seul un personnage comme Marinetti qui, au fond, n'est pas vraiment imprégné de culture italienne, pouvait créer les bases pour un renouveau profond de l'art *lato sensu*. Mais que se passe-t-il en France où le besoin de renouvellement est moins exacerbé?

26 «Le mouvement futuriste fut un *Bund*, nous l'avons vu, un *set*, une libre association d'artistes fondée tout particulièrement sur des affinités électives; les coercitions bureaucratiques d'un parti ou d'une entreprise n'existaient pas. [...] Marinetti [fut] quelque chose d'extrêmement plus complexe: imprésario, mécène, manager, découvreur, éleveur et entraîneur de talents, compagnon affectueux des uns, ami des autres, parfois brusque, mais généreux et compréhensif avec tous», L. DE MARIA, «Il ruolo di Marinetti nella costruzione del futurismo», *op. cit.*, p. 43.

27 M. DÉCAUDIN, *La crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Privat, 1981², p. 474.

DE LA MANIÈRE D'ACCUEILLIR LE FUTURISME EN FRANCE : PAUL DERMÉE
ET LE BESOIN D'ÊTRE D'AVANT-GARDE²⁸

Pour répondre à la question, j'ai choisi d'étudier le cas particulier de Camille Zéphirin Janssen, alias Paul Dermée, et plus précisément son activité entre 1916 et 1924. J'aurais pu choisir d'autres figures, Pierre Albert-Birot, Cendrars, Reverdy, car évidemment Dermée n'est pas le seul à céder à la fascination du futurisme. J'ai opté pour Dermée d'abord et avant tout parce qu'il s'agit d'un poète assez méconnu encore aujourd'hui, en France et ailleurs. En outre, je crois que l'histoire de Dermée est exemplaire, car il s'agit d'un marginal, un isolé qui subira les affres du préjugé surréaliste.

Personnage ambigu, écrivain assez médiocre, Dermée fut néanmoins un inépuisable agitateur littéraire dont le nom figure dans la plupart des groupes et groupuscules de l'avant-garde européenne des années 1910 aux années 1930. Son nom apparaît par exemple parmi les adhérents du suridéalisme – la réponse lyonnaise au surréalisme –, mouvement créé en février 1925 par Malespine – une vieille connaissance de Marinetti, qui le considérait futuriste – et dont le manifeste apparaît dans le numéro 7 de la revue *Manomètre* :

1 suridéaliste vaut 2 surréalistes.

3 surréalistes valent 5 superréalistes.

7 superréalistes valent 11 idéoréalistes.

47 idéoréalistes valent 64 suridéoréalistes.

34 suridéoréalistes valent 89 superidéonaturalistes.

96 superidéonaturalistes valent 117 suridéosuperréalosnaturalistes.

Combien un suridéosuperréalosurnaturaliste vaut-il de suridéalosuperidéalistes ?

Nous offrons en prime un cochon d'Inde angora à qui nous donnera la solution de ce problème²⁹

28 Les prochains chapitres sont partiellement tirés des articles suivants : B. MEAZZI, « De la manière de concevoir le Futurisme italien en France : le cas Paul Dermée », *Les Modernités poétiques : de Rimbaud à Cobra – Sources, revue de la Maison de la Poésie de Namur*, n° 20, V. MARTIN-SCHMETS et E. BROGNIET éd., Namur, février 1998, p. 104-122 ; B. MEAZZI, « Paul Dermée entre la Belgique, la France et l'Italie », *Échanges épistolaires franco-belges*, A. GUYAUX et S. VANDEN ABELE-MARCHAL (éd.), Paris, PUPS, 2007, p. 235-250 ; B. MEAZZI, « Les marges du Futurisme », *Le Futurisme et Surréalisme*, F. LIVI éd., Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008, p. 111-124. Sauf indications particulières, toutes les lettres ont été publiées dans les trois volumes sus-cités ; nous indiquerons pourtant toujours la source première de consultation. Certains inédits ont été introduits et seront mentionnés en note.

29 *Manomètre*, n° 7, février 1925, rééd. dans *Manomètre*, réédition anastatique, Paris, Jean-Michel Place, 1977, p. 117.

Avant d'analyser plus précisément la tentation futuriste de Paul Dermée, je vais tout d'abord reconstituer une partie de son parcours, intimement lié à celui de son épouse, la poétesse Céline Arnould. C'était un couple fusionnel que seul la mort les séparera, d'ailleurs. Céline Arnould se suicide, au mois de février 1952, peu de semaines après la mort de son mari :

Cher Flouquet,

Je trouve votre lettre en rentrant de l'enterrement de notre pauvre Céline Arnould. Elle sera bientôt réunie avec Paul Dermée dans une même tombe. Samedi, je vous dirai tout ce que je sais de ce drame navrant. Je ne vous avais pas écrit pour cette raison que la femme de ménage de Céline m'avait dit que vous deviez venir lundi avant-hier ; elle vous attendait, et avait demandé à celle-ci d'être là pour vous aider à déménager vos toiles et dessins. N'ayez pas de souci pour ce qui est de la récupération de ceux-ci.³⁰

Seuphor affirme avoir été le seul représentant du monde littéraire présent à l'enterrement :

Mon cher Flouquet,

J'ai une très pénible nouvelle à t'annoncer : je viens à l'instant même de l'enterrement de Céline Arnould. Ne pouvant apprendre à vivre sans Paul, elle s'est suicidée vendredi dernier. Au gaz.

Comme tu devais venir à Paris personne ne t'a écrit : on attendait ta visite au domicile mortuaire, puisque tu devais reprendre des tableaux.

À l'enterrement il y avait tout l'état majeur de la radio, mais pour représenter les lettres il n'y avait que moi. C'est peu.³¹

Le suicide de Céline Arnould aurait peut-être pu être évité, selon le troublant récit que Roger Lucas fit à Flouquet le jour même de l'enterrement :

Cher Pierre Louis Flouquet

C'est ce matin, environ 11 heures, que votre lettre [...] datée du 22 est parvenue à mon domicile.

[...]

Le malheureux jour où s'est suicidée Céline Arnould à 17h, un vieil ami lui téléphona à qui elle dit que l'asphyxie au gaz était bien pénible. Celui-ci, au lieu de téléphoner au P.S., se contenta de passer chez elle à 21 heures. N'obtenant pas de réponse il dit à la concierge qu'il avait la cer-

30 Lettre de R. RICHARD à P. L. FLOUQUET, Paris, 27 février 1952, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, transcription de B. Meazzi.

31 Lettre de M. SEUPHOR à P. L. FLOUQUET, Paris, 27 février 1952, *ibid.*, transcription de B. Meazzi.

titude que Céline s'était suicidée. Un agent ouvrit la porte mais il était déjà trop tard. Cette carence est absurde sinon criminelle.

La concierge m'assure que votre amie a laissé un certain nombre de lettres dont la famille a pris possession. Elle a vu ces lettres mais elle ne peut se rappeler si l'une d'elle vous est destinée.³²

Henneuse apprend la nouvelle à Hellens, le 26 février dans un post-scriptum un peu hâtif :

J'apprends à l'instant la mort de Céline Arnould (suicidée) et j'en suis naturellement bouleversé. La directrice de mon dépositaire général à Paris de la librairie où nous avons tenu notre « Remémoration », s'était suicidée, elle aussi, je ne vous l'avais pas dit...³³

La famille du couple Dermée-Arnould, désespérée devant le défilé d'inconnus venus récupérer, rue Cassini, les ouvrages, les papiers et les tableaux après la mort de Paul Dermée, ne participe pas aux obsèques de Céline :

Je suis sans nouvelles de la famille de votre amie Céline Arnould. Je vais revoir la concierge du XVI de la rue Cassini et tâcher d'obtenir une adresse.³⁴

Il faut dire que la famille de Paul Dermée regardait de très loin, et sans trop comprendre, les exploits littéraires de l'oncle Camille et de la tante Carola³⁵. En tout cas, ce n'est pas vers la famille que s'était tournée Céline Arnould, mais vers ses relations littéraires, ses amis belges surtout, pour tenter de faire paraître les écrits les plus importants de Dermée, quelques semaines après sa mort :

Mon cher Flouquet,

Merci de tout cœur pour votre belle contribution à l'hommage à Paul Dermée. [...] La préparation de cette émission m'a fait encore mieux mesurer notre perte.

J'espère qu'il vous sera possible d'être à l'écoute de Paris-Inter le jeudi 14 février à 22h45, sur 280 m. ou 193 m.

32 Lettre de R. LUCAS à P.L.FLOUQUET, Paris, 27 février 1952, *ibid.*, transcription de B.Meazzi.

33 Lettre de A. HENNEUSE à F. HELLENS, Lyon, 26 février 1952, *ibid.*, transcription de B.Meazzi.

34 Lettre de R. LUCAS à P.L.FLOUQUET, Paris, 11 mars [1952], *ibid.*, transcription de B.Meazzi.

35 Paul Dermée et Céline Arnould sont les pseudonymes de Camille Janssen et de Carolina Goldstein.

J'ai vu Céline Arnould cet après-midi. Elle n'arrive pas à prendre sur elle, et trop d'« amis » la délaissent. Elle aurait besoin de débarrasser une petite pièce où se trouvent entreposées des toiles et dessins de vous que vous aviez confiés à Dermée. N'avez-vous pas quelque ami parisien qui puisse s'en charger? [...] Céline Arnould ne s'« accroche » actuellement qu'à la pensée de préserver l'œuvre de Dermée. Mais l'impossibilité d'éditer actuellement à Paris des poèmes, la désole. Elle voudrait réunir les plaquettes de Dermée en un volume. Ne pourriez-vous pas étudier la possibilité d'une telle édition à la « Maison du Poète »? Un effort des amis de Dermée devrait recueillir les souscriptions nécessaires...³⁶

Roger Richard, plaidant la cause de Dermée, s'adresse à nouveau à Flouquet, quelques jours plus tard, et se fait le porte-parole des souhaits de la veuve :

Mon cher Flouquet,
C'est entendu, Céline Arnould attend votre passage à Paris à la fin de ce mois pour vous rendre vos toiles.
Ce sont, je crois, les difficultés « pratiques » de la vie qui l'effraient. Dermée ne la laissait pas en prendre sa part. Aujourd'hui – sa douleur à part – elle se sent absolument désarmée. On s'emploie à lui trouver un emploi à la Radio, mais les difficultés administratives ne manquent pas...
Je me rends aux raisons que vous me donnez en ce qui concerne l'édition de l'œuvre de Dermée. Je sais leur valeur, hélas! Nous verrons si quelque chose n'est pas possible par ici.³⁷

La phrase *je sais leur valeur* laisse deviner les réserves de Flouquet sur la production littéraire de Dermée : dans le couple, Céline était le poète attitré. Flouquet l'avait aidée à publier une anthologie de morceaux choisis, parue en février 1936³⁸, et l'avait soutenue, en 1938, probablement pour la préserver d'éventuelles persécutions, étant donné ses origines juives :

À Monsieur J.-M. Culot
Service de bibliographie
Académie royale d Langue et Littérature Française

36 Lettre de R. RICHARD à P. L. FLOUQUET, Paris, 26 janvier 1952, Bruxelles, Archives et musée de la littérature, transcription de B. Meazzi.

37 Le même au même, 4 février 1952, *ibid.*

38 *Anthologie Céline Arnould*, Bruxelles, Les Cahiers du *Journal des Poètes*, février 1936, n° 3. Je remercie Victor Martin Schmets de m'avoir offert l'édition originale numérotée de ce précieux volume et je lui rends hommage, une fois de plus, pour avoir recueilli, transcrit et annoté toute la production des deux poètes, ainsi qu'une partie importante de leur correspondance.

Cher Monsieur,

Madame Céline Arnould est *française*. C'est l'épouse de Paul Dermée, un poète belge (de Verviers ou de Dison) fixé à Paris depuis fort longtemps, l'un des meilleurs écrivains de la radio et le fondateur de l'association des journalistes de la presse radiophonique, dont il fut le premier président.

Madame Céline Arnould obtint récemment un nombre impressionnant de voix au moment de l'attribution du prix de poésie de l'Académie Mallarmé. M. Albert Mockel lui-même a voté pour elle, si mes souvenirs sont exacts. Cependant le laurier est allé à l'excellent Audiberti dont les charges matérielles aussi bien que le grand talent attiraient également l'attention du jury. Madame Céline Arnould a toujours gardé une attitude indépendante bien que sa collaboration ait été souvent demandée par des groupements littéraires tapageurs. Elle accorda cependant toute sa sympathie et collabora volontiers à l'entreprise exceptionnelle que représentait sur un plan universel notre *Journal des Poètes*.³⁹

La collaboration de Céline Arnould n'a certainement pas été «souvent demandée», comme l'affirme Flouquet qui, cependant, avec habileté, cherche à placer la poétesse hors de la mêlée et des polémiques dans lesquelles, en revanche, s'était distingué son mari, brouillé avec un nombre important d'écrivains et d'artistes, entre autres Reverdy et Breton. Quoi qu'il en soit, les surréalistes français ne sont certainement pas étrangers à l'infortune du couple. La belgitude est aussi prise en compte dans la polémique entre les surréalistes et le *Journal des poètes* : pour une fois, Dermée n'était pas visé en premier, mais bien son épouse. Voici quelques extraits d'une lettre «surréaliste» adressée au *Journal des poètes* :

Lettre au *Journal des Poètes*

Paris, le 17 avril 1931

Céline Arnaud a battu Verhaeren (le Déroulède belge) d'une longueur de moustache. Pour Benjamin Péret, par délégation spéciale : André Breton, Paul Éluard

39 Lettre de P.L. FLOUQUET à J.-M. CULOT, Bruxelles, 17 novembre 1938, Bruxelles, Archives et musée de la littérature, transcription de B. Meazzi.

40 *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969)*, J.P.E. LOSFELD (éd.), 1980, t. I (1922-1939), p. 193.

La merde dans l'huître.	Sacher Purnal
Le Journal des poètes, Kouillasserie bruqueselloise.	René Crevel
Où vâta papa? Au Journal des poètes fumier d'hôpital.	René Char
Le Journal des Poètes et des Pourritures.	Tristan Tzara
Le Journal en question ne me sert qu'à démerder mes chiens.	Aragon
Le Journal des poètes est un phumier.	Pierre Unik
Le Journal des Poètes, je me suis justement taurché avec ce matin. Excellent!	Paul Éluard
Le Journal des Poètes est le rendé-vous des tappètes.	Albert Valentin
Demandez le Journal des Poètes, le grand heibdomadaire de la Merde!	André Thirion
Les collaborateurs belges du Journal des Poètes belges se la font sucée tous les jours par la princesse belge Marichaussée.	André Breton
Le Journal des Poètes maxime putréfaction.	Salvador Dalí ⁴¹

Le couple Arnauld-Dermée s'était marié à Paris en novembre 1914. Les circonstances de leur rencontre demeurent mystérieuses, probablement ils s'étaient rencontrés à la Sorbonne, lors de conférences au Collège de France⁴¹.

Ce fut à Paris, au cours de la 1914-1918, que Dermée épousa Céline Arnauld⁴² (née roumaine), le poète magnifique de *L'Apaisement de l'éclipse*.

Au moment de leur mariage, ils étaient très pauvres tous les deux et vivaient à Montmartre, dans une chambre à peine meublée. Un matelas (une paillasse) posé sur le sol leur servait de couche. Paul Dermée n'était pas parti à la guerre pour des raisons de déficience physique. Il était – et fut toujours de constitution faible, et il était affligé d'un strabisme violent. Dans son visage très mince, en effet en lame de couteau, ses yeux très rapprochés, aux pupilles mouvantes, faisaient un effet déconcertant pour ceux qui ne s'y étaient pas habitués.

Céline était belle, douce, silencieuse, aimante. Un corps svelte, un visage

41 Cf. V. MARTIN-SCHMETS, « Céline Arnauld, épouse Paul Dermée, poète dadaïste », *Les oubliés des avant-gardes*, B. MEAZZI et J.-P. MADOU (éd.), Chambéry, Presses de l'Université de Savoie, 2006.

42 Le 19 novembre 1914 à la mairie du V^e arrondissement ; extrait de l'acte de mariage : « Le 19 novembre 1914 a été célébré le mariage de Camille Gérard Zéphirin Janssen né à Liège (Belgique) le 13 avril 1886, d'une part. Et de Carolina Goldstein, née à Calarasi (Roumanie) le 27 décembre 1885, d'autre part. Sans contrat préalable ».

allongé, de beaux yeux, une chevelure abondante et très légèrement crêpée... Sur cette douceur une légère expression « caprine », résultant – peut-être – d'une lointaine origine sémitique.⁴³

Le couple vit dans une entente apparemment parfaite :

Dermée entourait sa femme d'une sorte de dévotion souriante. Il s'occupait d'une partie des menus travaux, aidait au ménage, allait au marché, etc. Ils n'avaient pas d'enfants (et c'est lui qui n'en désirait pas : « avec une gueule comme la mienne, ce n'est pas un risque à prendre... »).⁴⁴

Elle était roumaine, née à Calarasi le 27 décembre 1885 ; de nationalité belge, Paul Dermée était né à Liège le 13 avril 1886. Camille est le deuxième enfant d'Alphonse Janssen, instituteur et inspecteur cantonal de l'enseignement primaire, et de Marie-Josèphe Camal. Les deux enfants restent bientôt orphelins de mère : au recensement de 1891, Marie-Josèphe n'était plus de ce monde. Le père se remarie à l'âge de trente et un ans, le 2 mars 1893, avec une concitoyenne, Marie Tasset, qui met au monde un petit garçon, le 22 mai 1894.

La famille Janssen quitte Liège en 1905, pour s'installer à Huy, 85 chaussée de Liège. Camille a alors dix-neuf ans, la position et la situation de son père lui permettent de poursuivre des études à l'École des Mines de Liège, plus sans doute pour obéir à la volonté paternelle que pour assouvir une soif de connaissances scientifiques. C'est à cette époque que Camille fait ses premiers pas dans le monde littéraire, au détriment de ses études. Il n'obtient d'ailleurs aucun diplôme : son nom ne figure pas dans les registres des étudiants diplômés de l'École des Mines.



Céline Arnould

43 Lettre de P.L.FLOUQUET à L.M.VANVERDENGHEM, 1956, Bruxelles, Archives et Musée de la littérature, transcription de B.Meazzi. Mme Vanverdenghem a soutenu un mémoire sur Dermée à l'Université de Gand en 1956.

44 *Ibid.*

En 1907, Camille Janssen commence à travailler au Gouvernement provincial, à Liège, en tant que simple fonctionnaire. Au mois de décembre de la même année, il quitte le foyer paternel pour habiter 14 rue Fond Saint-Servais; huit mois plus tard, il s'installe rue Péry. En octobre 1908, il parvient à publier le premier numéro de *La Revue mosane* et signe désormais Paul Dermée. Il ne donne aucune explication sur le choix du pseudonyme: il fallait probablement qu'il se débarrasse d'un prénom et d'un nom peu littéraires. Dans le choix du prénom il pourrait y avoir la volonté de rendre hommage au prince des poètes, Paul Fort, dont il rêvait d'atteindre la célébrité en composant à son tour des *Ballades mosanes*, empreintes de panthéisme et de références légendaires à la vieille Belgique. Quant au nom *Dermée*, il vient peut-être du nom d'une localité qui se trouve à quelques kilomètres au nord-ouest de Liège et dont son père était originaire, Hermée. De la sorte, le jeune écrivain revendiquait son appartenance, en tant que Mosan, à un mouvement littéraire francophone et surtout liégeois: Paul d'Hermée, Paul Dermée.



Paul Dermée

La Revue mosane donne des résultats encourageants, pour Paul Dermée. Camille Janssen, en revanche, a de graves problèmes professionnels, sans doute en raison de son manque de diligence. En mars 1911 il prend un congé et part pour Bruxelles, où il pense travailler dans le monde du journalisme. C'est vers Paris, cependant, qu'il regarde.

Il est difficile de connaître la date précise de son arrivée dans la capitale française: selon *Les Cahiers Jean Tousseul*, Dermée avait 24 ans⁴⁵; selon Michel Décaudin, il aurait quitté Liège directement pour Paris à la fin de

⁴⁵ *Les Cahiers Jean Tousseul*, 28 mai 1952.

1911⁴⁶ ; selon Émile Dantinne, il arrive à Paris en 1911 ou en 1912⁴⁷ ; selon Linze et Flouquet, c'est en 1910 qu'il part pour la France : « Il n'a jamais oublié sa ville natale, mais elle n'eut aucune peine à l'oublier »⁴⁸. Dès son arrivée, en tout cas, il entre en contact avec les milieux intellectuels et artistiques parisiens, non sans mal :

Mon cher Allard,

Je ne puis déchiffrer le nom de la rue où habite Janssen et ne puis donc lui écrire directement.

Voudrais-tu lui dire que je ne vois malheureusement pour lui aucun emploi ni à *La Bataille* ni à *La Feuille littéraire*.

Ailleurs non plus.

Si une occasion se présentait je préviendrais Janssen. [...] Il est certain qu'il traversera moins péniblement une période de dèche en Belgique, où il a plus d'amis, qu'à Paris.⁴⁹

Dès lors, et tant bien que mal, commence pour Paul Dermée une « une vie intense » ; une fois marié, il participera avec son épouse au « développement du cubisme »⁵⁰, mais son intégration dans le monde des lettres est lente, son nom n'apparaîtra même pas dans le « Manifeste de l'Antitradition futuriste ».

Entre 1916 et 1917, les traces de Dermée se perdent : d'après ce qu'il écrit à Tzara en 1918, il aurait participé à la guerre : « Mon très cher Tzara. Votre carte m'est enfin arrivée. Je revenais du régiment, libéré pour des luttes lyriques »⁵¹ ; Apollinaire affirme la même chose : « Depuis quelques semaines la jeune poésie a été dispersée aux quatre vents de la guerre. L'auteur de *Spirales*, M. Paul Dermée a été versé au service armé, dans l'armée belge »⁵².

Pourtant, il n'y a aucune trace de Camille Janssen dans les archives militaires belges et françaises que nous avons consultées ; selon Pierre Janssen, son neveu, Dermée aurait été réformé à cause de sa santé particulièrement

46 M. DÉCAUDIN, « Les cinq étapes de Paul Dermée », *Les oubliés de la modernité*, C. DEBON et H. CHUDAK (éd.), Varsovie, Instytut Romanistyki, 1997, p. 79.

47 E. DANTINNE, « La merveilleuse destinée de Paul Dermée », *Revue des idées et des lettres*, n° 4, 1954.

48 G. LINZE, « Dans une ville indifférente, un grand oublié : Paul Dermée », *L'Essai*, n° 17, septembre 1962.

49 Lettre de H. FUSS à M. ALLARD, Paris, 11 avril 1911, Archives E. Dantinne, transcription de V. Martin-Schmets.

50 Cf. *Michel Seuphor*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, Fonds Mercator, Anvers, 1996, p. 314.

51 Lettre de P. DERMÉE à T. TZARA, 10 juin 1918, *Dada*, p. 587.

52 G. APOLLINAIRE, « Échos », *L'Europe nouvelle*, 29 juin 1918, *OprC II*, p. 1452.

fragile, ce qui confirmerait l'assertion de Dantinne quant à son départ de Paris: «La guerre avait éloigné P. Dermée de Paris pendant quelques mois. Réformé, il y revint avec la nostalgie d'un plus vaste horizon»⁵³. Dermée n'affirme pas clairement, du moins dans les textes que nous connaissons, ce qui s'est passé exactement au cours de cette période. La seule référence à ses ennuis de santé l'ayant empêché de s'engager est poétique:

Les plus terribles annotateurs, conservateurs, compilateurs avancent à l'abri derrière leurs lunettes. Suffisance leur sert de casquette. Microscopie et myopie – Pas de flair et la pituite – Ô triomphe du dos – cul – ment pour mettre à mal nos jeunesses rebelles.

Et toi, te voilà reformé des services auxiliaires. C'est pour excès de plexus solaire et quelque état martien.

Conseil – les corps nus – tapotements – l'oreille poilue du major dans le dos – toussez!

Nuits d'hôpital et les faisceaux aigus qui vous aveuglent – les pinces – une larme coule sur la joue: c'est du sang.

Puis la chambre noire où ronflent les fluides – Ne bougez pas – Ne touchez rien – Danger de mort à tous les fils – Les gants de caoutchouc vous massent la poitrine – Je voudrais bien voir mon squelette, radioscopie indiscreète – La sueur coule sur mes flancs.

Mars préserve ceux qu'il aime, Sois sage. Cette guerre-ci ne sera pas la dernière. Chaque regard dévide sa bande de mitrailleuse. Certaines paroles sont des gaz asphyxiants.

Je rentre par la nuit louche où sont éteints les réverbères. Une abeille lumineuse guide mes pas.⁵⁴

Cette confusion s'expliquerait par le fait qu'en France – aussi bien qu'en Italie, du reste – on regarde avec suspicion ceux qui ne s'engagent pas, surtout lorsqu'il s'agit d'étrangers originaires d'une zone proche de l'Allemagne – songeons à ce qui se passe du côté de Cendrars: mieux vaut pour Dermée éviter les explications précises et éluder ainsi le sujet, peut-être.

Sa réapparition coïncide avec la parution de *Nord-Sud*, la revue que Pierre Reverdy avait lancé au mois de mars de 1917, et dont Dermée sera le secrétaire, comme on le verra plus loin.

53 E. DANTINNE, *Dix joyeux de Liège*, Liège Echos, s.d. mais 1930, p. 3.

54 P. DERMÉE, *Op. 5 – Films, Contes – Soliloques – Duodrames*, Paris, Esprit Nouveau, 1919, p. 13.

Dermée et la tentation futuriste

Marinetti ne parle directement de Dermée qu'à propos de l'enterrement d'Apollinaire, dans des notes publiées en 1921 ; Dermée figure dans le manifeste « Le futurisme mondial » de 1924 à cause de son *Volant d'Artimon* (1923), que Marinetti considère comme un ouvrage futuriste. Dantinne d'ailleurs écrit à propos de ce texte que « la puissance de la montée lyrique évoque la force latente des grands poèmes de Marinetti et de Lucini »⁵⁵. En effet, et bien avant le *Volant d'Artimon*, l'on décèle de nombreuses références intertextuelles futuristes dans ses écrits poétiques. Ici, par exemple, Dermée réélabore de toute évidence l'introduction du « Manifeste de fondation du futurisme » :

Tout couvert d'huile je m'ébroue – mécanicien des grands express c'est le charbon sur ta figure qui donne cet éclat à ton regard. Paris-Milan et repartir ce soir – Convois de troupes escortés par les oiseaux rapaces. Réponds chair à l'appel de la nation qui se régénère. Ses brocanteurs se cachent déjà comme des filles nocturnes au bois. Avivons de notre souffle ardent la braise empoussiérée de cet astre.⁵⁶

Dans *Op. 4 – Beautés de 1918*, les futuristes sont évoqués ouvertement, un peu comme l'avait déjà fait Cendrars, dans *Les dix-neuf poèmes élastiques*⁵⁷ :

Futuristes, toute vie est belle et lyrique : celle du bûcheron ou de l'aviateur pas plus que celle du wattman d'autobus ; celle du vendeur des Galeries Lafayette autant que celle de l'interne d'hôpital ou du marin.

Les sottises valeurs romantiques ont empuanti notre vie. Exclusivité de la beauté pour les pays lointains, les époques historiques, l'amant en pourpoint et la belle en hennin. Romance et mélodrame. Il n'y a que des vies fatales. Mobiliers de style et reliques historiques... Wildisme.

Mais le château de Versailles jadis sentait la pisse !

Tout cela est lamentablement aïeule. Sauf pourtant pour les jeunes ardeurs des marchands de jambons ou de couteil de Baltimore et de Kansas City.

Acheter six mille dollars une vieille truite de Fontainebleau et ne pas souscrire à tous nos livres d'esprit nouveau = hauts faits d'ilotes ivres.⁵⁸

55 E. DANTINNE, *Dix joyeux de Liège*, op. cit., p. 4.

56 P. DERMÉE, *Op. 4 – Beautés de 1918*, Paris, Esprit Nouveau, 1918, p. 12.

57 Dans « Crépitements » en particulier.

58 P. DERMÉE, *Op. 4 – Beautés de 1918*, op. cit., p. 16-17.

Dans ce même recueil, illustré par Juan Gris, outre les nombreuses allusions au cubisme, « je méditais de fonder une ville cubiste »⁵⁹, il y a également des textes thématiquement très proches, dans leur structure, des mots en libertés futuristes :

C'est alors que j'allai voir ceux qui m'avaient fait venir pour monter une usine de psychognosie appliquée. Le beau projet! [...] J'appris à évoquer l'ombre de multiples serveurs en appuyant sur des boutons – Je m'achetai une nouvelle cravate couleur affaires modernes – système Taylor – chronomètre et fichier et je construisis toute l'affaire comme un 75 : léger, résistant et irrésistible.⁶⁰

Et puis il y a le texte intitulé « Poste secret », publié dans *Op. 5*, qui est une synthèse simultanée et futuriste de sons et de bribes de phrases en provenance des quatre coins du monde, venant se juxtaposer au soliloque du poète :

Zmb Zmb Shangäi envoie 200R 6 – Se
méfier des Maoris – Zmb Le Verrat est
censuré – Zmb La jeune fille est morte
en prison – Zmb Encore ce gredin de...
Zmb Zmb Lipatoui (enfin voici le mot)
notre appareil court sur la plage Zmb Il
vole... avons laissé des lettres dans la cais
se à 365 arz – Noir la veille - cheval
noyé par la grande marée – Piste très sûre
– Attention à grand S – est parti pour
île du poste... armé encore...
Zmb Les nègres se battent à Chicago –
Jeunes filles veines bleues...

Mais cela ne m'intéresse pas
– écho où viennent se concentrer
toutes les nouvelles de la planète
Foyer ardent d'une vaste lentille
invisible

Et moi qui grille sous
cette convergence
Je brûle de
toutes les souffrances – de toutes
les angoisses de 500 millions

59 *Ibid.*, p. 33.

60 *Ibid.*, p. 32.

d'humains...
Triste poste pour un poète –
Trop de secousses pour mon cœur
Zmb Terrible catastrophe à Bergen – M.
Zjgrztr (incompréhensible) à tué Shakes
peare – (Quelle sottise ! La guerre est
finie on ne tue plus personne – Chacun
de nous espère en se couchant revoir le
lendemain le soleil sur les rosiers)
Zmb Zmb (C'est la Tour Eiffel qui m'envoie l'heure – Merci)
Mais pourra-t-on rejoindre la
barque qui s'est enfouie... D'elle
plus de nouvelles et ces jeunes
femmes liées au gouvernail – je
vois des yeux étranges qui affleurent
au bordage – des nez camus
et de nerveux coups de nageoires
Dévorées
par le ciel et par l'eau
comme leurs frères... bientôt⁶¹

D'autres rapprochements avec l'écriture futuriste pourraient être faits, en analysant notamment ses textes manuscrits. Comme Cendrars, comme Reverdy et comme d'autres poètes à cette même époque, il est à la recherche d'un mode d'expression, d'un langage nouveau capable d'exprimer ce qu'il éprouve face à ce monde en perpétuel changement, face à la modernité et au devenir :

Ce fut le temps où je considérai avec grande curiosité
Tant de tête ! Tant de cœur !
Faust de trente ans, qui avais vendu ton âme pour boire à la
connaissance, tu en as l'estomac tout barbouillé. Quelle cuite
phénoménale ! Quelle ivresse de l'intelligence !
Mais je renaiss enfin à ma jeunesse – tendres lèvres de chaque jour –
promesses d'une beauté pucelle.⁶²

Marinetti avait bien écrit, dans son premier manifeste :

Les plus âgés d'entre nous ont trente ans ; nous avons donc au moins dix ans
pour accomplir notre tâche. [...] Les plus âgés d'entre nous ont trente ans, et

61 P. DERMÉE, *Op. 5, op. cit.*, p. 95-101.

62 P. DERMÉE, *Op. 4, op. cit.*, p. 19.

pourtant nous avons déjà gaspillé des trésors, des trésors de force, d'amour, de courage et d'âpre volonté, à la hâte, en délire, sans compter, à tour de bras, à perdre haleine.⁶³

Les résonnances futuristes me paraissent évidentes, et elles le sont d'autant plus lorsque l'on examine les manuscrits : les poèmes de Dermée se modernisent, la ponctuation disparaît, l'argent devient métal, le bois devient acier ; les chevaux se transforment en voitures, et les oiseaux en avions. Or, étant donné ces prémisses, on aurait pu s'attendre de la part de Dermée, surtout après la rupture définitive avec Reverdy, qu'il se rapproche de Marinetti, cédant enfin ouvertement à la tentation futuriste ; contrairement aux attentes, il choisit de se rallier aux dadaïstes.

Nous sommes en 1918, au mois de juin : les Italiens, les futuristes, sont plus ou moins tous au front. Boccioni est mort en 1916, Marinetti et Soffici ont été blessés, bref, sans s'arrêter, l'activité futuriste ralentit son rythme frénétique d'avant-guerre. Dermée a 32 ans, il estime pouvoir s'affranchir désormais de Reverdy – trop tyrannique à son égard, trop pessimiste et trop obsessionnel. En juin 1918, il raconte à Tzara avoir été démobilisé, puis il lui propose une collaboration :

Ce 10 juin 1918

Mon très cher Tzara,

Votre carte m'est enfin arrivée. Je revenais du régiment, libéré pour des luttes lyriques.

Ici nous serons compagnons d'armes tant que vous le voudrez, je me mets à votre entière disposition.

Tout de suite : oui, prenez dans *SPIRALES* tout ce qui vous conviendra pour Dada. Puis entrons en correspondance et dites-moi ce qu'il vous plairait d'avoir, poèmes, essais esthétiques, notes critiques ? Parlons franc, comme des hommes nouveaux, il me plairait assez d'avoir une revue amie. Vous, il vous serait agréable et profitable de recueillir une abondante collaboration française.⁶⁴

Le ton de la lettre montre l'empressement de Dermée, *Mon très cher Tzara*, son enthousiasme ; son vocabulaire est résolument moderne (et futuriste ?), *libéré pour des luttes lyriques, compagnons d'armes, hommes nouveaux*. Tzara est encore à Zurich, et c'est pourquoi Dermée se propose pour une *collaboration française*, étant sûr d'obtenir par ce biais la confiance du poète roumain.

63 F. T. MARINETTI, « Manifeste de Fondation du futurisme », *FMP*, p. 88.

64 Lettre de P. DERMÉE à T. TZARA, 10 juin 1918, *Dada*, p. 587.

Du reste, à l'insu de Reverdy, bien évidemment, dada pourrait à la fois lui offrir la possibilité de se soustraire définitivement à Reverdy, et lui permettre de participer à la construction de quelque chose de nouveau et de transgressif, en satisfaisant de la sorte ses ambitions. « Il faut que *Dada* devienne le laboratoire aux essais dangereux, non un petit organe d'orthodoxie même révolutionnaire »⁶⁵, écrit-il à Tzara : Dermée se sent trop moderne ou trop révolté pour se satisfaire d'un mouvement d'empreinte apollinairienne. Il aurait pu envisager de rejoindre Marinetti, sauf que Marinetti est à la guerre ; ou bien, il se contente de trouver une revue à opposer à *Nord-Sud* :

Je vous fais donc cette proposition : indiquez à côté de celle de Suisse, la vôtre, une adresse à Paris : la mienne.

Donnez-moi un titre : Co-Directeur ou Rédacteur en Chef (vous savez l'importance de ces amulettes pour le public des littérateurs).

a) Alors je répandrai votre revue en France : en librairie, dans la presse, chez les littérateurs.

b) Je recueillerai une ample collaboration littéraire et picturale et vous enverrai les livres nouveaux avec des notes critiques.

Votre revue, si elle devient régulière, fournie et bien représentée à Paris, sera rapidement très importante. Nous manquons d'un organe clair, [1 mot ill.] comme un chant du coq ou un cri de colère.

Réfléchissez, mon cher Tzara, et continuons la conversation.

Bien amicalement à vous.

Dermée

Merci pour la note que vous consacrez à *SPIRALES*.⁶⁶

Lorsque *Nord-Sud* connaît des difficultés économiques – la revue était financée par Reverdy, Dermée et Huidobro –, Reverdy n'hésite pas à contacter Tzara pour lui proposer de publier une seule revue, portant le titre de *Nord-Sud* :

Nord-Sud va cesser faute de moyens⁶⁷. Pourquoi n'en prendriez-vous pas la charge et les deux paraîtraient sous un seul nom ici ? *Nord-sud*.

Il y a l'avantage d'un centre littéraire et artistique plus important, absolument vital. En attendant votre réponse, je vous serre la

65 Lettre de P. DERMÉE à T. TZARA, 14 juillet 1918, *Dada*, p. 589.

66 Lettre de P. DERMÉE à T. TZARA, 10 juin 1918, *Dada*, p. 587.

67 « *Nord-Sud*. La jeune revue mensuelle *Nord-Sud* qui groupait : Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Max Jacob, Paul Dermée, Roch Grey, Philippe Soupault va-t-elle disparaître ? Il en est question. Son rédacteur en chef Pierre Reverdy se plaint de n'être point encouragé ni suivi. Mais n'est-ce point un signe des temps que ces tentatives puissent se plaindre de n'être point encouragé ni suivi », G. APOLLINAIRE, « Échos », in *L'Europe Nouvelle*, 6 avril 1918, *OprC* II, p. 1418.

main bien cordialement.

P. Reverdy⁶⁸

S'adresse-t-il à Tzara pour éviter de devoir recourir à Marinetti, dont la disponibilité économique est connue de tous ? Toujours est-il que les problèmes économiques semblent se résoudre ; par ailleurs, les intentions de Dermée lui sont désormais manifestes :

18 août 1918

Cher Monsieur Tzara,

Nord-Sud reparaitra, Dieu merci, et cette fois j'espère sans M. Dermée qui a malheureusement préparé chacun des quinze premiers numéros. Il s'est bien gardé de me dire sa collaboration à *Dada*. Mais la nullité ne se faufile-t-elle pas partout ? Je ne suis plus étonné du grade de rédacteur en chef que vous lui avez conféré. Sa nullité et sa désinvolture avec laquelle il se nourrit des fruits du talent des autres méritaient bien ça. Vous n'avez qu'à me retourner mes manuscrits si vous avez reçu un poids équivalent de manuscrits de M. Dermée et recevoir en même temps que mes félicitations pour la collaboration de ce charmant contrefacteur l'assurance que N.S. reparaitra bien épuré. Recevez mes salutations

P. Reverdy⁶⁹

Les tensions avec Dermée avaient commencé depuis un certain temps :

Mon cher ami,

J'ai bien reçu votre mandat-carte. Merci. Il est bien plus facile de procéder ainsi, pour les deux mois prochains, que par le canal de Dermée qui ne m'écrit pas.

J'attrape des crises de nerfs à attendre ses lettres promises. Rien à faire ! S'occuper d'une revue à distance avec des auxiliaires pareils... J'avais cru cela possible et je ne recommencerai pas.⁷⁰

Toutes les lettres de Reverdy conservées au fonds Huidobro à Santiago du Chili portent d'ailleurs sur des questions d'argent ; quoi qu'il en soit, et pour revenir à *Dada*, Tzara, ne voulant pas se mêler à la brouille entre Reverdy et Dermée, répond, quelques mois plus tard, au directeur de *Nord-Sud* :

68 Lettre de P. REVERDY à T. TZARA, 5 juillet 1918, *Dada*, p. 614.

69 Lettre de P. REVERDY à T. TZARA, 18 août 1918, *Dada*, p. 614-615.

70 Lettre inédite de P. REVERDY à V. HUIDOBRO, s.d. mais été 1917, fonds Huidobro, Santiago du Chili, transcription de B. Meazzi.

[...] Comme il ne s'agissait pour moi que d'un littéraire influant et s'occupant sérieusement de Dada, j'ai pensé que M. Dermée, collaborateur assidu de *Nord-Sud*, serait la personne indiquée. Il paraît que les choses ne sont pas ainsi, et je vous serais fort obligé si vous m'écriviez des détails. Pourriez-vous, cher M. Reverdy, en même temps m'indiquer un jeune poète qui se chargerait d'être le représentant de Dada en France?⁷¹

Au printemps de l'année suivante, le rancunier Reverdy accuse encore Dermée d'avoir plagié son œuvre et, dans sa lettre à Tzara, il ne cache point ses sentiments à l'égard de l'ancien ami :

6 mai 1919

Cher Monsieur,

[...] J'espère que vous vous passez maintenant de la collaboration de M. Dermée, ce mauvais poète, pauvre petit sorbonnard converti qui, tout en tirant sa pauvre œuvre de la mienne, se tourne contre moi. Mes livres ne tardent pas à faire des petits et avec lui notamment chaque poème, chaque livre de moi lui a permis immédiatement un autre poème et, par deux fois, un livre. Il vient d'en publier un maintenant qui est un fils venu avant terme de *Période Hors-texte*. Trois ou quatre mois ont suffi pour qu'il en tire cette affreuse matière qu'il vous donnera sans doute l'occasion de lire. Il faudrait pourtant bien le dire chez vous comme on le dit ici. J'espère que votre revue qui peut être très intéressante avec des vrais poètes se passera désormais de ce faux poète, professeur, véritable idiot.

Bien vôtre

[...]

P. Reverdy⁷²

Mais Dermée songe déjà à un autre projet, tout en œuvrant pour se faire une position : c'est pourquoi, dès la mort d'Apollinaire, il est présent partout où se produisent des événements importants, organisateur infatigable de manifestations de toute sorte, banquets, repas, associations de peintres et poètes. Malgré cela, pour ses détracteurs, il n'est qu'un figurant :

Il est une catégorie de gens que je ne puis voir ; ce sont ceux qu'en souvenir de Jarry j'appelle dans l'intimité des palotins. Tels sont Cocteau, Birot, Dermée.⁷³

71 Lettre de T. TZARA à P. REVERDY, s.d. mais automne 1918, *Dada*, p. 622.

72 Lettre de P. REVERDY à T. TZARA, 6 mai 1919, *Dada*, p. 617.

73 Lettre d'A. BRETON à T. TZARA, 12 juin 1918, *Dada*, p. 460.

Sous le signe d'Apollinaire: *L'Esprit nouveau*

En 1919, Paul Dermée se met au travail pour préparer le lancement de la revue *L'Esprit nouveau* – le papier en tête utilisé pour la correspondance en 1919 le prouve – et en même temps il essaie de monter deux revues, une dadaïste pour lui, *Z*, dont le seul numéro paraîtra en mai 1920, et une revue pour son épouse, *Projecteur*: « Le numéro du *Projecteur* devant paraître dans quelques semaines, envoyez quelque chose au plus tôt à Céline Arnauld. [...] Nous essayons de faire quelque chose d'éclatant »⁷⁴.

Lorsque paraît *L'Esprit nouveau*, le 15 octobre 1920, Dermée en est le directeur et l'on peut par conséquent lui attribuer la paternité des notes introductives exposant les intentions de la revue, qui sera consacrée à « l'esthétique de notre temps »; plus loin, l'on insiste sur « l'esprit unitaire [animant] les élites de [la] Société » dont on présentera les œuvres et les recherches en cours dans des domaines aussi vaste que l'est la production futuriste:

ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE
PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE
LITTÉRATURE, MUSIQUE
ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR
LE MUSIC-HALL, LE CINÉMA, LE THÉÂTRE, LE COSTUME
LE LIVRE, LE MEUBLE, LES SPORTS
ESTHÉTIQUE DE LA VIE MODERNE⁷⁵

Dermée signe dans ce premier numéro un article consacré à la « Découverte du lyrisme »: les contenus du texte ne présentent rien de bien inédit par rapport à ce que les futuristes ou Reverdy avaient déjà écrit, notamment dans le domaine de l'imagination sans fils et de l'image. La particularité de l'article est néanmoins constituée par l'apparition du mot *surréalisme* utilisé en souvenir d'Apollinaire:

Quant aux images, il faut les prendre avec grand soin, en évitant qu'elles donnent aux objets une existence dans le monde extérieur. Rien, en effet, ne doit faire sortir le lecteur de son moi profond. Donc, pas d'images réalisables par la plastique: mais leur *surréalisme*! Les images seront des représentations transformées et chargées de signification par

74 Lettre de P. DERMÉE à T. TZARA, 4 août 1920, Bibliothèque Doucet, Paris, transcription de B. Meazzi. Le numéro unique de la revue de Céline Arnauld, *Projecteur*, avait paru le 21 mai 1920 aux éditions du Sans Pareil, dirigées par René Hilsum; Breton lui avait même envoyé un court poème. En 1923, vraisemblablement très influencée par la psychanalyse, Céline Arnauld créa son propre mouvement, le projectivisme.

75 In *L'Esprit nouveau*, 15 octobre 1920.

l'affectivité, liées entre elles par la logique des sentiments.

[...] Laisser le lecteur dans son moi profond.

Lui fournir des représentations transformées par l'affectivité, liées par la logique sentimentale.

Ne proposer que des images surréalistes.⁷⁶

Dans le numéro 5 du 15 février 1921, Dermée va réutiliser ce concept :

Si l'on joue lourdement, on ne fait que du calembour ; mais si l'on y apporte quelque légèreté, on unit par le truchement des mots deux réalités d'ordre différent en les enrichissant l'une par l'autre. C'est là un excellent moyen de surréalisme.⁷⁷

Il faut reconnaître que Dermée a de l'avance sur les futurs surréalistes, qui d'ailleurs viennent d'achever leur apprentissage : à peine deux ans auparavant Pierre Albert-Birot devait expliquer à Aragon comment il fallait s'y prendre pour rédiger une « critique synthétique » cohérente⁷⁸. Cela dit, Dermée n'avait probablement rien élaboré non plus, à ce propos : je pense qu'à cette époque il n'avait pas du tout évalué la portée des termes qu'il venait d'utiliser et du reste personne, à cette époque, n'était en mesure de le faire.

Comme *L'Esprit nouveau* est « la première revue du monde vraiment consacrée à l'esthétique vivante », il faut qu'elle soit ouverte à ce *monde* et qu'elle ait des collaborateurs appartenant à divers horizons. La liste est longue et très étoffée : Aragon, Bodson, Breton, Marguerite Buffet, Gino Cantarelli, Karel Capek, F. Carco, Casella, Cendrars, Chirico, Léon Chenoy, Gustave Coquiot, Paul Colin, Henri Collet, Croce, Delsa (le beau-frère de Dermée), Mario Dessy, Divoire, van Doesburg, Drieu La Rochelle, Duhamel, Éluard, Pound, Folgore, Armando Ferri, Louis de Gonzague Frick, Gleizes, Ivan Goll, Gris, Huidobro, Max Jacob, Janco, Jeanneret, Perez Jorba, Arrigo Levasti, Lhote, Lipchitz, Loos, Marinetti, Mercereau, Metzinger, Mondrian, Vittorio Orazi, Ozenfant, Papini, Picabia, Prampolini, Maurice Raynal, Ribemont-Dessaignes, Jacques Rivière, Jules Romains, André Salmon, Satie, Schonberg, Severini, Soffici, Soupault, Surville, Tzara, Ungaretti⁷⁹... Apparaissent des noms d'Italiens, entre autres des futuristes, mais c'est Ungaretti qui a été pressenti en tant que correspondant italien de la revue et qui va y jouer ce rôle. Collaborateur de *Littérature* entre 1919 et 1920, et

76 P. DERMÉE, « Découverte du lyrisme », *L'Esprit nouveau*, n° 1, 15 octobre 1920.

77 P. DERMÉE, « Appel de sons Appel de sens », *L'Esprit nouveau*, n° 5, 15 février 1921.

78 Lettre de P. ALBERT-BIROT à L. ARAGON, 1^{er} octobre 1918, Bibliothèque Doucet, Paris, transcription de B. Meazzi.

79 *L'Esprit nouveau*, n° 1, 15 octobre 1920.

de la *NRF*, il était également le correspondant à Paris de *Il Popolo d'Italia*, le journal de B. Mussolini.

La collaboration d'Ungaretti avait dû être décidée auparavant, puisqu'elle était déjà annoncée dans le numéro du 6 juin 1920 du quotidien «d'action latine» *Don Quichotte*, dirigé par Luigi Campolonghi :

Une grande revue internationale de discussion esthétique, dont la direction a été confiée à M. Paul Dermée, paraîtra dans quelques jours à Paris, sous le titre : *L'Esprit nouveau*. La partie italienne a été confiée à notre collaborateur Ungaretti. Nous nous faisons un plaisir de reproduire son premier article.⁸⁰

L'article d'Ungaretti dont il est question, «Le mouvement littéraire en Italie. La doctrine de *Lacerba*», paraît alors une première fois dans le journal *Don Quichotte* et une deuxième fois dans le numéro 2 de *L'Esprit nouveau*, le 15 novembre 1920. Il y est question de Papini, Soffici et, dans un court paragraphe, de Marinetti, qu'il ne considère pas simplement comme des compatriotes, mais comme des compagnons de route. Voilà ce qu'écrit le jeune poète : «Je suis un étranger en Italie, comme en France, aussi bien qu'ailleurs. Je ne présenterai pas de compatriotes, mais il y a, là-bas aussi, quelques compagnons de route»⁸¹.

La collaboration d'Ungaretti à *L'Esprit nouveau* ne se limite pas à la rédaction d'articles ; il doit également solliciter des collaborations et pour cela il contacte Carrà et Papini. Carrà répond à la requête et envoie, dès le mois de juillet, un article pour la revue, du moins si l'on s'en tient à l'échange entre Dermée et Ungaretti :

Mon cher ami,

Recevez toutes mes excuses pour la fausse démarche que je vous ai fait faire ce matin. Je suis à la campagne pour quelques jours, et sujet à tous les retards de train. [...] Si vous voulez avoir l'amabilité de passer rue de Seine samedi de 10 à 11 ½, je vous jure sur ma tête que vous m'y trouverez.

J'ai le manuscrit de Carrà qui m'a l'air très intéressant, mais j'attendrai de le lire dans votre traduction pour le comprendre tout à fait.⁸²

Dermée s'adresse un peu plus tard à Carrà :

80 *Don Quichotte*, quotidien parisien d'action latine dirigé par Luigi Campolonghi, 6 juin 1920. Cité in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milan, Mondadori, 1974, p. 894.

81 L'article, paru dans *L'Esprit nouveau*, a été réédité dans *ibid.*, p. 39-45 ; nous en avons déjà cité des extraits dans le chapitre sur Ginna et le roman futuriste.

82 Lettre de P. DERMÉE à G. UNGARETTI, 29 juillet 1920, fonds Carrà, Archivi del Novecento, Rovereto, transcription de B. Meazzi.

Monsieur,

Monsieur Ungaretti nous a remis votre article et nous a annoncé l'article de Raimondi sur vous. Nous l'attendons ainsi que les reproductions de vos œuvres principales. [...]. Nous vous envoyons un exemplaire de notre Revue *l'Esprit nouveau*, et serions très heureux d'avoir votre aide en tous sens.⁸³

Un mois plus tard, le 17 novembre exactement, nous avons la trace d'une autre missive de Dermée et d'Ungaretti à Carrà. La première partie de la lettre est dactylographiée et Dermée s'y exprime comme directeur :

Monsieur,

J'ai le plaisir de vous informer que votre article en cours d'impression paraîtra dans notre troisième numéro. Aussitôt publié nous vous adresserons un mandat pour votre collaboration.

Nous attendons avec impatience l'article de Raimondi avec les photos de vos tableaux. Comme nous vous l'avons écrit, il serait très important d'en faire reproduire un dans les trois couleurs. [...] Dans l'attente de vos nouvelles, veuillez agréer, Monsieur, nos bien sincères salutations.⁸⁴

Ungaretti ajoute quelques lignes de sa main :

Tieni conto che l'indirizzo della rivista non è più quai de Conti, mais 95 rue de Seine.

Pensa che il N. 1 dell'Esp. N. s'è completamente esaurito (5.000 esemplari). E che una modista nel genere di Braque ha un contratto [...] con Kahnweiler di 120.000 franchi. Mandami immediatamente l'art. di Raimondi.

Carissimo amico, scusami: non ti ho scritto a causa dell'enorme lavoro. Manda al più presto l'articolo di Raimondi. Salutami la Ninni e credimi profondamente tuo Ungaretti.⁸⁵

Un article de Carrà, effectivement publié dans le numéro 3 daté du 15 décembre 1920, porte comme titre : « La critique des arts figuratifs en Italie » ; dans ce même numéro, paraît également le « Manifeste de la danse

83 Lettre de P. DERMÉE à C. CARRÀ, Paris, 14 octobre 1920, *ibid.*, transcription de B. Meazzi. À côté de l'en-tête, Dermée a ajouté à la main : « en formation ».

84 Lettre de P. DERMÉE à C. CARRÀ, Paris, 17 novembre 1920, *ibid.*, transcription de B. Meazzi.

85 « Attention, l'adresse de la revue n'est plus quai de Conti, mais 95 rue de Seine. Figure-toi que le premier numéro de l'Esp. N. est épuisé (5 000 exemplaires), et que cette modiste qu'est Braque a un contrat avec Kahnweiler de 120 000 francs. Envoie-moi immédiatement l'art. de Raimondi. Mon cher ami, pardonne-moi de ne t'avoir écrit dernièrement, j'ai énormément de travail. Envoie au plus vite l'article de Raimondi. Mon bonjour à Ninni, bien à toi Ungaretti », *ibid.*

futuriste» de Marinetti. En revanche, il n'y a aucune trace de l'article de Raimondi.

Le même 17 novembre, Dermée et Ungaretti adressaient également un courrier à Papini :

Monsieur,

Ungaretti nous a parlé de votre prochain livre «L'Histoire de Jésus». Vous aurez vu dans l'article de Lenoir sur l'expressionnisme en Allemagne que nous avons publié dans notre second numéro qu'un retour à la scholastique semble se faire jour là-bas. Il nous serait très intéressant, à propos du nouveau livre que vous publiez de recevoir un article qui nous donne quelques précisions sur l'importance d'un courant analogue en Italie. [...] Nous voudrions, aussi, que le susdit article donne une indication de votre œuvre dans son ensemble et par des citations, de l'évolution et des caractères de votre style.

Notre Revue a eu un assez beau succès, le premier numéro tire à 5.000 exemplaires est complètement épuisé.⁸⁶

Suivent les recommandations d'Ungaretti :

Tieni conto che l'indirizzo della rivista non è più quai de Conti, ma 95 rue de Seine. Per la parte italiana ho già l'adesione, e scritti, dei migliori.⁸⁷

L'article de Papini ne paraîtra jamais, sans doute parce que Papini n'était pas en mesure d'écrire un article sur l'expressionnisme en Italie⁸⁸ ; en outre, depuis 1915 il s'était complètement éloigné de la mouvance avant-gardiste et, en conséquence, il devait être pour lui saugrenu d'envisager encore des *collaborations* en ce sens.

Le Fonds Carrà à Rovereto contient deux autres lettres adressées à Carrà, où il est question de *L'Esprit nouveau*. Ces deux lettres ne sont pas de Dermée, d'autant que son nom a disparu de l'en-tête, alors qu'elles lui sont attribuées par erreur ; la date n'est pas indiquée, il est fort possible qu'elles aient été rédigées en 1921 :

86 Lettre de P. DERMÉE à G. PAPINI, Paris, 17 novembre [1920], in G. Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini*, M. A. TERZIONI (éd.), Milan, Mondadori, 1988, p. 301.

87 «Attention, l'adresse de la revue n'est plus quai de Conti, mais 95 rue de Seine. Pour la partie italienne j'ai déjà l'adhésion, et des écrits, parmi les meilleurs», *ibid.*

88 En 1930, Papini adressera une lettre à Lorenzo Viani où il commente un ouvrage de celui-ci, *Ritorno alla patria*. Il y parle de matière obscure, de déformations hallucinatoires, mais jamais il n'est question d'écriture expressionniste. Voir le fonds Viani et notamment la lettre de G. PAPINI à L. VIANI, Pieve Santo Stefano, 27 juillet 1930 ; fonds Viani, Fondazione Primo Conti, Fiesole, transcription de B. Meazzi.

Monsieur et Cher collaborateur,

Nous vous écrivons de la part de Messieurs Ozenfant & Jeanneret qui sont heureux de vous annoncer qu'ils publieront dans un prochain numéro un article sur Votre œuvre qu'ils estiment du plus haut intérêt. [...] Nous sommes disposés à publier une trichromie pour illustrer votre article et suivant les indications qui nous ont été fournies par notre ami commun, Monsieur Ungaretti. Nous vous prions de nous dire à combien nous reviendra ce travail exécuté en Italie et nous serions obligés de bien vouloir nous envoyer la reproduction en noir du tableau qu'il vous serait agréable de voir reproduit.⁸⁹

Carrà a dû répondre à cette première lettre en suggérant à ses interlocuteurs de s'adresser à Broglio, le directeur de la revue futuriste *Valori Plastici*; c'est du moins ce que l'on peut déduire de la deuxième lettre :

Nous allons nous mettre en rapports avec Monsieur Broglio pour vos articles; nous espérons que vous voudrez bien nous faire visite lorsque vous viendrez à Paris [...].⁹⁰

En février 1921, les noms de Paul Dermée et de Céline Arnould disparaissent de la revue, ainsi que le nom d'Ungaretti qui, en cette même année, quitte définitivement l'Italie avec Jeanne Dupoix, qu'il avait épousée le 3 juin 1920. La collaboration italienne sera assurée pendant quelque temps par Severini, qui publiera pour Ozenfant et Jeanneret deux articles sur Cézanne et la peinture moderne, le premier dans le numéro 11-12 d'octobre 1921, le second dans le numéro 13, de janvier 1922.

Au début de l'été 1924, paraît un numéro spécial de *L'Esprit nouveau* entièrement consacré à Apollinaire, sous la direction de Jeanneret et Ozenfant, avec des contributions de Roch Grey, André Salmon, Céline Arnould, Paul Dermée, Picabia, Ivan Goll, Marinetti – à qui est attribué par erreur le « Manifeste de l'Antitradition futuriste » – Savinio, Tzara, Ungaretti, Divoire et d'autres.

Pour Ungaretti la mort d'Apollinaire et la période qui a suivi coïncident vraiment par un retour à l'ordre :

Le jour où j'ai vu Apollinaire étendu sur son lit de mort, j'ai bien senti que nous avions vieilli prématurément.

Ce rire qu'il cachait dans sa main et que j'avais entendu quelques

89 Lettre non signée à C. CARRÀ, s.d. mais 1921, fonds Carrà, Archivi del Novecento, Rovereto, transcription de B. Meazzi.

90 Lettre non signée à C. CARRÀ, 16 avril 1921, *ibid.*, transcription de B. Meazzi.

semaines auparavant, ne retentirait plus. [...]

Un vent d'automne nous a glacés. Nous voilà serviteurs de l'ordre jusqu'au bout. Jusqu'au bout!⁹¹

Pour quelqu'un comme Dermée, en revanche, c'est une nouvelle époque qui s'ouvre, surréaliste de surcroît. C'est ici que Dermée publie une lettre qu'Apollinaire lui aurait écrite en 1917, et qui l'aurait consacré héritier du *surréalisme*:

Mon cher Dermée,

[...]

Vous avez eu raison d'insister sur la nécessité d'une prochaine période d'organisation du lyrisme.

Et aussi d'une contrainte intérieure, qui est indispensable à toute poésie, c'est-à-dire à toute création, il est juste aussi de ramener l'étrange magie de mots à son rôle de moyen poétique.

Tout bien examiné, je crois, en effet qu'il vaut mieux adopter surréalisme ou surnaturalisme que j'avais d'abord employé. Surréalisme n'existe pas encore dans les dictionnaires, et il sera plus commode à manier que surnaturalisme déjà utilisé par messieurs les philosophes.

[...]

Ma main amie

Guillaume Apollinaire⁹²

J'ignore si la lettre existe; difficile de douter de son authenticité, cependant, puisqu'en 1919 Dermée tenait les mêmes propos à Giuseppe Raimondi (Dermée ne devait pas savoir que Raimondi à l'époque n'avait que dix-huit ans et qu'il n'était pas encore tout à fait un *grand esprit critique*):

Mon cher confrère,

J'ai eu l'honneur de vous envoyer, il y a quelques semaines, mes *Beautés de 1918*. J'espère qu'elles vous seront bien parvenues. C'est la liberté surréaliste d'une armée, un chemin de croix de 36 stations, une larme taillée en rose à 36 facettes. [...]

Je voudrais beaucoup être lu par vous, mon cher confrère, et connaître le jugement que vous portez sur ces pages. [...] il me serait précieux de savoir ce que, en dehors de ce milieu clos qu'on appelle une école littéraire, un esprit critique de votre valeur peut penser de ce petit livre. [...]

91 G. UNGARETTI, « Le départ de notre jeunesse », *L'Esprit nouveau*, juin-juillet 1924.

92 Lettre de G. APOLLINAIRE à P. DERMÉE, s.d. mais 1917, *L'Esprit nouveau*, n° 26, juin-juillet 1924.

- Prochainement je vous écrirai au sujet d'une revue *L'Esprit nouveau* que je vais fonder.⁹³

Toujours en quête de collaborations et d'ouvertures, Dermée demande à Tzara de l'aider à trouver des revues, en Italie ou ailleurs, où pouvoir publier des textes :

Tous mes remerciements, mon cher ami, pour les belles photos de Arp. Je vous promets de lui consacrer un article de *L'Esprit nouveau*, illustré comme il convient. [...] Vous faites maintenant votre tournée triomphale en Italie⁹⁴ et dans les Balkans : ne manquez pas de me tenir fidèlement au courant et si vous avez besoin de ma collaboration pour les revues que vous rencontrerez sur votre passage ou pour d'autres manifestations, faites-moi signe : Céline Arnould et moi, nous vous enverrons des manuscrits. [...] ⁹⁵

C'est à cette époque que commence à se forger l'amitié et la solidarité entre Dermée, Tzara, Huidobro, Torres Garcia, Russolo, Prampolini et son frère Vittorio Orazi, Folgore, Seuphor (dont l'arrivée à Paris est cependant plus tardive, se situant vers 1926), Picabia, c'est-à-dire entre artistes d'avant-garde marginalisés, rejetés – Prampolini avait été excommunié par Boccioni⁹⁶ – dissidents et/ou futurs dissidents futuristes, dadaïstes et surréalistes.

Voici, à titre d'exemple, ce que Dermée écrit à Huidobro :

[...] Que deviens-tu?⁹⁷ Pourquoi ne te vois-t-on/je, alors que tu fréquentes tout le monde et que tu fais chez toi des réunions de «Directeurs de Revues»? Tu sais que nous avons un ennemi en commun et qu'il faut rester unis. J'espère pouvoir compter sur toi, mais je voudrais que tu le prouves un peu plus. [...] Paul Dermée⁹⁸

93 Lettre de P. DERMÉE à G. RAIMONDI, Paris, 27 mai 1919, transcription de B. Meazzi, fonds Raimondi, Biblioteca d'Italianistica, université de Bologne.

94 « Malgré son peu d'enthousiasme initial, Tzara allait donc s'enfoncer dans les ténèbres balkaniques, après un crochet par l'Italie (Mantoue, Milan, Venise), au cours duquel il anima la flamme dadaïste dans le cœur de jeunes poètes et artistes italiens (Gino Cantarelli, Aldo Fiozzi, Enrico Prampolini) », *Dada*, p. 235-236.

95 Lettre de P. DERMÉE à T. TZARA, 4 août 1920, op. cit.

96 Cf. E. PRAMPOLINI, *Carteggio futurista*, G. LISTA (éd.), Rome, Edizioni Carte Segrete, 1992, p. 14-15.

97 Dans *Z*, Dermée écrivait : « Huidobro est-il prisonnier de la bande noire ? On demande de ses nouvelles d'urgence », P. DERMÉE, « Phrases », *Z*, mars 1920.

98 Lettre de P. DERMÉE à V. HUIDOBRO, 30 avril 1920, in *Poesia*, revista ilustrada de información poética, R. de COSTA (éd.), n° 30-31-32, Madrid, 1989, p. 138.

L'ennemi connu, bien entendu, c'est Reverdy :

Méfiez-vous de cet homme qui est un danger pour tous, tellement il est méchant, intrigant et faussaire. Son sot orgueil allié à une suffisance qui provient d'une grande ignorance l'amène à prétendre qu'il est le père de tout le mouvement moderne, ce qui est une sottise. Cet homme, au contraire, est le moins moderne de tous et si on enlève de son œuvre ce qu'il a pris au premier théâtre de Maeterlinck, aux poèmes de Rimbaud, à Apollinaire et à Max Jacob, il ne reste rien que le néant. Sachez d'ailleurs que personnellement, il répand les pires calomnies sur tout ce qui n'est pas de lui et que vous ne trouvez pas grâce devant sa langue de vipère.

Je crois donc, mon cher Guillermo de Torre, que dans l'affaire actuelle, vous seriez du bon côté en vous rangeant entièrement du côté de Huidobro. Huidobro est un bon garçon [...]. Tandis que du côté de Reverdy, vous ne trouverez que la méchanceté et finalement les pires complications dans vos relations avec les poètes français. Écrivez-moi là-dessus, mon cher ami, afin que nous nous entendions pour que la grande solidarité internationale qui est l'âme de *L'Esprit nouveau*, ne soit pas un vain mot.⁹⁹

Lorsque la controverse explose, en 1924, entre Breton et les siens, d'un côté, et Picabia, Goll et Dermée de l'autre, ce dernier proteste et affirme que Breton n'a rien inventé, avec son surréalisme :

Envoyez-moi de toute urgence un article très violent, très catégorique sur le surréalisme. Objectif : enlever le surréalisme à Breton en montrant l'existence antérieure et aussi l'envergure qui dépasse de beaucoup les conceptions restreintes du bonhomme. Le railler de ne pouvoir que s'affubler du plumage d'autrui, d'être incapable de créer quoi que ce soit, même une étiquette.¹⁰⁰

Dans une des lettres adressées à Picabia quelques jours plus tard, le 10 octobre 1924¹⁰¹, Dermée développe l'idée d'un Mouvement Surréaliste Internatio-

99 Lettre de P. DERMÉE à G. DE TORRE, 22 septembre 1920, archives E. Dantinne, transcription de V. Martin-Schmets, B. MEAZZI, « V. Huidobro fra il teatro d'avanguardia italiano et francese. Un esempio di perfetto mimetismo teatrale », *Metamorfosi e Camaleonti*, V. GIANOLIO (éd.), Turin, Tirrenia Stampatori, 2001, p. 104-105.

100 Lettre de P. DERMÉE à F. PICABIA, 3 octobre 1924, Bibliothèque Doucet, Paris, transcription de B. Meazzi.

101 Lettre de P. DERMÉE à F. PICABIA, 10 octobre 1924, Bibliothèque Doucet, Paris, publiée partiellement in M. SANOUILLET, *Francis Picabia* et 391, Paris, E. Losfeld, 1966, t. 2, p. 167. Cependant, contrairement à ce qu'indique Sanouillet, il ne s'agit pas de la réponse de Picabia : c'est toujours Dermée qui écrit.

nal¹⁰², qui aura comme organe officiel la revue *Interventions Surréalistes*, à laquelle participeront « tous les surréalistes du monde entier »¹⁰³, ce qui n'est pas sans rappeler le « Manifeste du futurisme mondial » de Marinetti.

Subitement, dans le numéro d'octobre-novembre de *L'Esprit nouveau*, le lecteur apprend que Dermée va cesser d'alimenter la polémique :

Il y avait donc affrontement d'adversaires décidés. Mais il n'y aura pas plus longtemps confusion sur les deux tendances – Paul Dermée, en effet, a abandonné le mot « surréalisme » à qui voudra s'en servir. Pour lui désormais il continuera à défendre la théorie du panlyrisme.¹⁰⁴

Nous ignorons pourquoi Dermée a décidé de se déclarer vaincu aussi inopinément : le travail de dépouillement et de transcription de la correspondance Dermée, pourtant mené avec précision et passion par Victor Martin-Schmets, n'a rien donné en ce sens. Quoi qu'il en soit, le manifeste du panlyrisme est une relecture de textes freudiens et notamment de *Création littéraire et rêve éveillé* : Dermée développe « le lyrisme des affaires modernes », orienté vers « l'effusion lyrique de la conscience »¹⁰⁵. Ce type de lyrisme, écrit-il, pour qu'il puisse être appréhendé, doit être considéré à l'état naissant : s'il ne s'exprime pas, il appartient à la rêverie et au rêve ; en revanche, s'il s'extériorise, c'est qu'il a trait à la folie.

La tentative d'aventure surréaliste de *L'Esprit nouveau* se termine donc avec le panlyrisme, du moins pour Dermée, qui va dès lors prodiguer ses efforts dans d'autres directions : déjà en 1923, par exemple, il s'était occupé de la revue roumaine *Contemporain*, se considérant comme « son directeur-représentant pour la France », d'autant que, ayant constaté pour sa part la mort de *L'Esprit nouveau*, « nous préparons autre chose de moins somptueux et de plus vivant »¹⁰⁶ ; il songe à un projet d'anthologie pour la revue belge *Ça*

102 Cf. également la lettre de P. DERMÉE à X [*Nouvelles Littéraires*], in M. DÉCAUDIN, « Autour du premier manifeste », *Surrealismo*, Quaderni del Novecento francese, Rome, Bulzoni, 1974, p. 41.

103 Lettre circulaire de P. DERMÉE à la presse, Paris, 8 octobre 1924, archives E. Dantinne, transcription de V. Martin-Schmets.

104 « La querelle du surréalisme », *L'Esprit nouveau*, n° 28, octobre/novembre 1924.

105 P. DERMÉE, « Le Panlyrisme », *L'Esprit nouveau*, n° 28, octobre/novembre 1924.

106 Lettre de P. DERMÉE à M. JANCO, Paris, 27 avril 1923, archives E. Dantinne, transcription de V. Martin-Schmets. La revue ne paraîtra plus à partir de novembre 1925. Le 27 avril, Dermée avait adressé la même lettre à Tzara : « Je suis chargé par la revue roumaine *Le Contemporain* de recueillir des poèmes pour un numéro anthologie consacré à la *Jeune France*. Je vous saurais gré de m'envoyer d'ici quelques jours pour cette anthologie un poème inédit d'une quarantaine de vers », lettre de P. DERMÉE à T. TZARA, Paris, 27 avril 1927, Bibliothèque Doucet, Paris, transcription de B. Meazzi. Le 30 avril, il adressera exactement la même lettre à Picabia.

ira, à des recueils de poèmes, à des traductions, à des articles à rédiger pour toute sorte de publications, à la poésie radiophonique pratiquée avec Russolo et Prampolini, dont les expériences sont attestées par des photos¹⁰⁷.

Infatigable, en 1927, Dermée rassemble autour de lui et de son épouse, Céline Arnould, un groupe d'artistes – écrivains, poètes et peintres – animant les Soirées de *l'Esprit nouveau*, et se situant encore une fois dans les marges du surréalisme et du futurisme :

Le 2 janvier 1927

(la grande année!)

Mon cher Seuphor,

Hâtons-nous maintenant. Vous avez vu la note dans *l'Intran* (elle émane d'Ozenfant). Donc R.I.E.N., voilà notre titre.

D'ailleurs je vais m'efforcer de prolonger la polémique cela fait de la publicité à la revue. Les *7 Arts* n'ont plus mis la note. Ressemblons à la hâte le plus de documents possibles de tous ordres. Et faites les divers dossiers.

Jeudi 8½ chez vous, on travaillera. Faites venir à toute force Prampolini. Il nous faut voir Miss Anderson pour les débouchés en Amérique. [...]

Amitiés de Céline et de Paul Dermée¹⁰⁸

En 1924, la revue américaine *The little review*, dirigée par Miss Anderson, avait publié la version augmentée du «Manifeste de l'Art Mécanique» de Pannaggi et Paladini, contenant la signature de Prampolini qui, visiblement, connaissait la directrice du périodique: il est clair que Dermée souhaite rencontrer l'Italien pour qu'il intercède auprès de ladite Miss, de passage à Paris, afin de parvenir à publier quelque chose aux États-Unis.

Les Documents Internationaux de l'Esprit nouveau: Dermée, Seuphor, Prampolini

Les négociations avec la fondatrice de *The little review*, Margaret Anderson, n'aboutiront pas; il n'empêche, l'année 1927 semble tout de même porteuse d'espoir pour Dermée, qui ressent un nouveau frémissement jaillir des *Documents Internationaux de l'Esprit nouveau*¹⁰⁹, une revue dont le titre est tiré de l'ancienne expérience, *L'Esprit nouveau* et peut-être de la revue de Kassak, *Dokumentum*. Les intentions de la revue sont semblables à celles qu'avait jadis exprimées *L'Esprit nouveau*, si ce n'est que la volonté de rassemblement est à présent beaucoup plus forte :

107 Cf. A. KERTÉSZ, *Sixty Years of Photography*, New York, Penguin Books, 1978.

108 Lettre de P. DERMÉE à M. SEUPHOR, 2 janvier 1927, Fonds Mercator, Bruxelles, 1976.

109 *Documents Internationaux de l'Esprit nouveau*, réimpression anastatique, Paris, Jean-Michel Place, 1977.

Il n'y a qu'un seul esprit nouveau.

Le futurisme l'expressionnisme le cubisme le dadaïsme le purisme le constructivisme le néoplasticisme le surréalisme l'abstraitisme le babilisme le soporisme-mécanisme le simultanéisme le suprématisme l'ultraïsme le panlyrisme le primitivisme et tous les ismes à venir (jusqu'à concurrence d'un isme réactionnaire ravageur des grandes conquêtes de notre temps) valent : un seul esprit nouveau mondial¹¹⁰

Parmi les collaborateurs¹¹¹, trois Italiens : Prampolini, qui est le codirecteur de la revue avec Dermée et Seuphor, Folgore et Marinetti. La revue veut également s'appuyer sur des correspondants à l'étranger : pour l'Italie il y a Vittorio Orazi à Rome, Fillia à Turin, Escodamé Leskovick¹¹² à Milan et Renzo Bertozzi à Venise.

Marinetti envoie un manifeste sur le théâtre, intitulé « Le mesurage futuriste » ; quant à Folgore, il donne un texte sur « La souffrance solaire ». L'ouverture à l'Italie et à Fillia, notamment, vaut à Dermée la possibilité de publier des textes dans la revue turinoise *Vetrina futurista* à laquelle collabore Prampolini, et dans laquelle nous retrouvons également des textes de Walden et de Reverdy¹¹³.

Il serait utile d'esquisser un bilan de la collaboration entre les Belges Dermée et Seuphor, et Prampolini, ce qui ne peut être fait qu'en rappelant les étapes marquantes du parcours de Prampolini après son éloignement *forcé* du groupe des peintres futuristes : fondateur et directeur de la revue *Noi*, nous le retrouvons en 1917 avec Dada et en 1919 avec le *Novembergruppe*. Il signe des linoléums publiés dans la revue anglaise *Atys* de Storer, à côté de textes de Folgore et de Vittorio Orazi. En 1920 il est cité dans la revue de Dermée, *Z* ; en 1922, il est à la fois à la Section d'Or – avec Gleizes, Léger, Archipenko –, au Bauhaus à Weimar, et collabore à *Der Sturm* et à *De Stijl* avec Van Doesburg et Mondrian¹¹⁴. En 1924, il expose à la Biennale de Venise où, par ailleurs, un pavillon est consacré aux artistes russes

110 *Ibid.*

111 En voici la liste : Céline Arnaud, Hans Arp, Willi Baumeister, Marcel Beuer, Paul Dermée, Albert de La Salpêtrière, Pierre-Louis Flouquet, Luciano Folgore, Goldvinger, Walter Gropius, Attila Jozsef, Paul Joostens, André Kertezs, Syrjus Korngold, Maurice Laverne, Fernand Léger, Ladislav Medgyés, Lucia Moholy, Moholy-Nagy, Piet Mondrian, F. T. Marinetti, Enrico Prampolini, Platon, Sotgia Rovelli, Étienne Rajk, Robert Rist, Michel Seuphor, Victor Servranckx, Kurt Schwitters, Szivesy, Saint Paul, Saint-Just, Tristan Tzara, Herman Vonck, Vordem-Berge Gildewart.

112 Auteur de la proclamation, « Svegliatevi studenti d'Italia » (1921) ; en 1924 il avait conçu un Poèmodrôme, lieu pour les déclamations poétiques.

113 C. SALARIS, *Storia del Futurismo*, op. cit., p. 163.

114 Sur les rapports entre Prampolini et Mondrian, cf. M. CALVESI, *Le due avanguardie*, Milan, Lerici, 1966, p. 147.

suprématistes et constructivistes. De 1925 à 1937, il habite Paris, où il participe, en 1924, à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriel Modernes ; Prampolini y présente le Théâtre Magnétique où, dans la même mouvance de Craig, l'espace de la scène acquiert une dimension magique et métaphysique importante, au détriment de la place donnée aux acteurs.

Après une période caractérisée par le purisme mécanique et le constructivisme, fortement marquée par un dynamisme et un chromatisme essentiellement abstraits, Prampolini s'oriente de plus en plus vers des formulations plastiques dont la dimension néo-métaphysique a été définie par Crispolti comme surréelle ou « *para-surréaliste* »¹¹⁵, alors que Prampolini se considère futuriste à tout point de vue, et que jamais, me semble-t-il, depuis sa réintégration, il ne reniera son appartenance au futurisme. Cette période, que Prampolini définira comme étant celle de l'*idéisme cosmique* de sa peinture, est sans doute la plus féconde quant aux échanges et aux rencontres avec l'avant-garde européenne *para-surréaliste*, et notamment avec l'avant-garde russe ; ses travaux sur le théâtre, le cinéma, l'architecture et la peinture montrent, sans doute, la voie à parcourir pour évoluer de la géométrie non-figurative – songeons aux décors pour le film de Bragaglia, *Thaïs* (1916) – à l'abstraction. Extrêmement actif, Prampolini est continuellement associé à de nombreuses publications, manifestations théâtrales, conférences. En 1926¹¹⁶, par exemple, il prononce une conférence à l'Université Mercereau à Paris sur la peinture futuriste et la mise en scène, lors d'un colloque consacré à l'art moderne en Europe auquel participent Dermée, Seuphor et d'autres¹¹⁷ ; en 1927 les futuristes présentent au Théâtre de la Madeleine, à Paris, le Théâtre de la Pantomime, et Prampolini est le metteur en scène d'un spectacle où la musique, la peinture, les gestes et les textes de Marinetti, Pirandello et Folgore vont converger dans une sorte de synchronie simultanée très élaborée.

En raison de son parcours, nous rappelle Lista, Prampolini est le seul Italien à pouvoir affirmer librement son militantisme avant-gardiste au niveau international, tout en demeurant futuriste convaincu et proche de Marinetti. Lista souligne également qu'aucun autre futuriste italien, à l'exception de Marinetti, ne réussira à s'insinuer aussi profondément dans les milieux internationaux de l'avant-garde. Je pense que Lista oublie Severini ou Vasari, et j' imagine également qu'il fait référence uniquement aux années 1920 ; cela dit, il est vrai que si le deuxième futurisme garde une dimension

115 E. CRISPOLTI, *Storia e critica del futurismo*, Bari, Laterza, 1987, p. 38.

116 Ou bien en 1927, selon C. SALARIS, *Luciano Folgore e le avanguardie*, Florence, La Nuova Italia, 1997, p. 117.

117 E. PRAMPOLINI, *Carteggio futurista*, op. cit., p. 38.

véritablement internationale, c'est justement grâce à Prampolini, et non pas grâce à Depero, qui ne parvient pas à sortir de son *provincialisme*, malgré ses séjours aux États-Unis.

Il est impossible, pour l'heure, de préciser davantage la teneur des rapports entre Dermée, Seuphor et Prampolini ; il est difficile d'expliquer pourquoi et comment advient leur rencontre, à quel moment cette collaboration commence à devenir fructueuse. Après le numéro unique des *Documents Internationaux de L'Esprit nouveau*, cette coopération artistique donnera lieu à une autre grande revue, *Cercle et Carré*¹¹⁸, dans laquelle l'on retrouve les signatures, entre autres, de Prampolini, Seuphor, Dermée, Torres Garcia, Alexandra Exter, Russolo, Mondrian, Arp, Vera Idelson, Huidobro, Céline Arnould, Tzara, Ivan et Claire Goll. Les rapports entre les dissidents du surréalisme et les futuristes italiens internationaux demeurent plutôt solides : parmi les principaux adhérents à *Cercle et Carré*, nous retrouvons effectivement, en plus de Prampolini et de Russolo, de vieilles connaissances des futuristes de la première heure, telle Alexandra Exter, autrefois la maîtresse de Soffici, que Prampolini avait rencontrée à l'Esposizione Libera Futurista Internazionale en 1914 à Rome. Bref, c'est encore l'avant-garde des années 1910 qui alimente ses propres marges, enrichies grâce à l'apport de jeunes, comme Vasari, l'ami, à cette époque, de Vera Idelson qui, à son tour, élabore un document théorique sur le théâtre et la marionnette¹¹⁹, véritable synthèse et reflet des travaux de Meyerhold et, sans doute aussi, de Prampolini¹²⁰. Encore une fois, c'est Prampolini qui sert de lien avec ce monde absolument foisonnant qu'est l'avant-garde, russe, belge, néerlandaise, italienne, tchèque, roumaine, mais pas française, nous y reviendrons dans le prochain chapitre.

Lorsqu'en 1933 Marinetti prononce une conférence sur l'art du futur, « Quale sarà l'arte di domani? Futurismo, cubismo, surrealismo o plastica murale ispirata a queste tendenze? », les mêmes visages apparaissent, encore une fois, dans la salle de la galerie Bernheim-Jeune précisément là où les futuristes italiens avaient exposé leurs tableaux pour la première fois, en février 1912 ; Goll, Dermée, Céline Arnould, Waldemar George, Vollard, Léger, Divoire, Kandinsky, et des nouveaux, comme Éluard et Péret¹²¹. À partir de cette époque, les rapports de collaboration et la communauté des idéaux artistiques des marges du surréalisme et du deuxième futurisme commencent à s'effiloche, et les contours entre les deux mouvements deviennent

118 *Cercle et Carré*, réimpression anastatique, Paris, Jean-Michel Place, 1977.

119 V. IDELSON, « Problèmes du théâtre moderne », *Cercle et Carré*, n° 2, 15 avril 1930.

120 Cf. B. MEAZZI, « V. Huidobro fra il teatro d'avanguardia italiano e francese. Un esempio di perfetto mimetismo teatrale », *op. cit.*, p. 109-110.

121 C. SALARIS, *Marinetti – Arte e vita futurista*, *op. cit.*, p. 298.

moins flous, surtout en Europe. Les nouveaux exclus du surréalisme, de plus en plus nombreux, vont alimenter les marges d'une avant-garde agonisante et moins internationale ; de leur côté, Prampolini et Marinetti se replient davantage sur l'Italie fasciste, s'éloignant ainsi d'une communauté artistique en voie de dissolution.

Le rêve de Dermée d'un groupe *para-surréaliste* avant-gardiste se brise, alors, sur l'essoufflement collectif de toute une génération ; la construction du mythe de l'avant-garde va pouvoir dès lors commencer.

UN DÉTOUR PAR L'ALLEMAGNE : LES SOUTERRAINS DU FUTURISME ET DE L'EXPRESSIONNISME¹²²

L'Italie porte un intérêt certain à l'expressionnisme, notamment ces dernières années : une belle exposition sur les *Espressionisti 1905-1920*¹²³ s'était tenue à Rome en 2002 ; au Palazzo Grassi, à Venise, en 1997, avait eu lieu une autre exposition consacrée à l'expressionnisme, que j'hésite à définir comme un mouvement, puisqu'il faudrait peut-être parler plutôt de *koinè*. Quoi qu'il en soit, il ne s'agit certes pas de présenter ici toutes les expositions consacrées en Italie à l'expressionnisme ces quarante dernières années ; il ressort, toutefois, de la lecture des préfaces des catalogues ou bien des interviews liminaires, que l'expressionnisme et le futurisme sont clairement liés par des affinités électives, voire par un lien de parenté très étroit garantissant sereinement au futurisme la paternité d'une partie du mouvement allemand :

Qual è il punto di partenza del movimento [espressionista]? Marinetti e il movimento futurista. [...] La sterzata si verifica nel 1913. Gli espressionisti seguono l'appello di Marinetti e cominciano a considerare la guerra come unica speranza di cambiamento. Sono i campi di battaglia di Meidner e gli orrori della guerra a essere rappresentati in tutta la loro brutalità. Si noti che da Thomas Mann a Kandinskij e Jünger, tutti aspettavano la guerra. [...] Dopo il conflitto George Grosz grida che la guerra è stata un delitto e l'espressionismo prende connotazioni dada. Nascono movimenti rivoluzionari e utopici. [...] Gli espressionisti si ripiegano sugli ideali di gioventù.¹²⁴

122 Ce chapitre est partiellement tiré de mon article « Les souterrains du Futurisme et de l'Expressionnisme », *Expressionnisme(s) et Avant-Gardes Européennes*, I. KRZYWKOWSKI et C. MILLOT éd., Paris, L'Improviste, 2007, p. 69-86.

123 *Gli Espressionisti, 1905-1920*, M. M. MOELLER (éd.), Milan, Mazzotta, 2002.

124 « Quel est le point de départ du mouvement? Marinetti et le mouvement futuriste. [...] Le revirement se produit en 1913. Les expressionnistes suivent l'appel de Marinetti et commencent à considérer la guerre comme la seule possibilité de changement. Ce sont les champs de bataille de Meidner et les horreurs de la guerre qui ont été représentés dans toute leur brutalité. Il faut reconnaître que tous attendaient la guerre, de Thomas

Ailleurs, en revanche, des germanistes italiens soulignent les profondes divergences opposant les deux groupes¹²⁵ qui ne présenteraient absolument aucune ressemblance, du fait des différences historiques, sociales, politiques, culturelles et économiques. Les Italiens entrent dans le nouveau siècle avec le plus grand enthousiasme, alors que les Allemands traversent une crise profonde. Un exemple pour tous, l'apparition de l'image de la ville en peinture : dans le tableau de Ludwig Meidner, *Apokalyptische Stadt* de 1913, la ville explose, tandis que dans *La città sale* de Boccioni, la ville en construction grandit. Il faudrait en déduire par conséquent que le clivage entre Allemagne et Italie, dû à une dyschronie culturelle, a causé chez les uns une prédisposition naturelle au pessimisme apocalyptique et chez les autres une gaillarde crânerie.

Il est légitime, me semble-t-il, de se demander si le futurisme et l'expressionnisme sont effectivement opposés, incompatibles ou proches, de même qu'il est judicieux d'entreprendre une analyse de l'état des rapports entre les deux mouvements. Serge Fauchereau, dans le dictionnaire du futurisme, paru à l'occasion de la grande exposition de 1986¹²⁶, ne prend pas de position et évoque de vagues influences souterraines entre les deux mouvements, en peinture comme en littérature. En dehors de Franz Marc, cependant, Fauchereau ne donne aucun exemple de futuriste-expressionniste.

Ne pouvant pas me satisfaire de conclusions superficielles et hâtives, et souhaitant rendre compte des rapports entre les deux mouvements, j'ai entamé un examen des correspondances, publiées ou inédites, afin d'essayer d'établir un inventaire non exhaustif des rapports épistolaires entre futuristes et expressionnistes depuis 1910 jusqu'à 1930 environ¹²⁷.

Mann à Kandinsky et à Jünger. [...] À la fin du conflit, George Grosz crie que la guerre a été un crime et l'expressionnisme s'approche de dada. Naissent alors des mouvements révolutionnaires et utopiques. [...] Les expressionnistes se replient sur les idéaux de leur jeunesse», «È Marinetti il padre dell'Espressionismo», interview de W. D. DUBE, *Il Giornale dell'Arte*, n° 158, septembre 1997, p. 14.

125 G. BEVILACQUA, «Futurismo ed Espressionismo», *Avantgarde, Modernität, Katastrophe*, E. LÄMMERT et G. CUSATELLI (éd.), Florence, Olschki, 1995, p. 69-74. Voir aussi A. CHIARLONI, «Strategie dell'Apocalisse. La funzione della natura nella letteratura tedesca di guerra in lingua tedesca», *ibid.*, p. 83-106.

126 *Futurismo e Futurismi*, P. HULTEN (éd.), Milan, Fabbri, 1986, p. 475.

127 J'ai limité intentionnellement mon travail de vérification aux archives de Rovereto et de Fiesole, que j'ai consultées sur place, au fonds Marinetti, consulté sur Internet, et à quelques éditions de correspondances publiées. Étant donné l'éparpillement des fonds, je n'ai aucunement la prétention de présenter des résultats ou des conclusions définitives. De plus, j'ai délibérément écarté les correspondances en allemand conservées dans les archives en Allemagne, mes connaissances de la langue étant bien trop restreintes. J'imagine que la consultation de textes comme celui de M. JOCHIMSEN, *Avanti! Avanti! Futurismus im deutschen Expressionismus*, Bonn, August-Macke-Haus, 1998, pourrait être fort intéressante.

C'est de cet inventaire que je ferai état ici, dans un premier temps, tandis que, dans un deuxième temps, je présenterai une modeste exploration de la production expressionniste italienne des années 1910 et 1920.

Dans le fonds Marinetti ne se trouve aucune lettre d'expressionnistes allemands, pas même de Walden, ce qui est tout de même étonnant, puisque Maurice Godé, dans son ouvrage sur l'expressionnisme, affirme qu'il existe une correspondance entre les deux hommes, conservée à Berlin et couvrant la période 1912-1913¹²⁸. Pourtant, les futuristes parlent et écrivent beaucoup, à ce moment précis de l'extension du futurisme à Berlin et de la possibilité – c'est Severini qui l'a écrit à Marinetti¹²⁹ – d'obtenir une salle spécifique au Salon d'Automne de Berlin, afin que les visiteurs puissent établir utilement des comparaisons entre les différentes tendances de l'avant-garde. C'est l'époque où foisonnent les polémiques – évoquées dans notre deuxième partie – entre Umberto Boccioni, Robert Delaunay, Guillaume Apollinaire ; c'est justement l'époque où les différents mouvements cherchent à se définir et à se différencier les uns des autres. Les Allemands ne semblent pas impliqués ouvertement dans les querelles et même, *Der Sturm* demeure ouvert au futurisme comme au cubisme.

En mai 1913, le siège étranger du *Sturm* passe de Vienne à Paris, et non pas à Milan. Je crois que ce choix s'impose non pas par mépris vis-à-vis du futurisme, comme le pensent certains¹³⁰, mais tout simplement parce que Paris est la capitale du monde artistique et littéraire. Marinetti le savait tellement bien qu'il avait lui-même choisi Paris pour le lancement du premier manifeste futuriste.

Quelques semaines plus tard, entre le 20 et le 21 juin 1913, Apollinaire, Marinetti et Boccioni conçoivent le « Manifeste de l'Antitradition Futuriste »¹³¹. La version manuscrite d'Apollinaire et la version que Marinetti fait imprimer le 27 juillet sont différentes : des noms viennent se rajouter, d'autres sont déplacés, mais un seul disparaît, remplacé par Igor Stravinsky : celui d'Herwarth Walden. Il me paraît difficile de croire qu'il s'agit là d'un oubli, car rien, dans ce texte, n'est laissé au hasard, quelle que soit la position d'Apollinaire vis-à-vis du futurisme. À aucun moment le nom de Walden n'est évoqué dans les lettres que nous connaissons, ni avant ni après la parution du manifeste, ce qui nous amène à émettre plusieurs hypothèses, toutes plausibles : ou bien il manque des lettres – cela est tout à fait possible –

128 M. GODÉ, *L'Expressionnisme*, Paris, P.U.F., 1999, p. 93, note 3.

129 Lettre de G. SEVERINI à F.T. MARINETTI, Paris, 31 mars 1913, fonds Marinetti, Beinecke Library, transcription de F. Usberti in *Marinetti e il Futurismo*, op. cit.

130 M. ALLEGRI, « Hypothèques françaises sur les rapports entre expressionnisme allemand et futurisme italien », *Vitalité et contradictions de l'avant-garde*, op. cit., p. 265-272.

131 Cf. notre chapitre sur le « Manifeste de l'Antitradition futuriste ».

ou bien la dernière version de la liste a été discutée oralement par Apollinaire et Marinetti, ou bien Apollinaire ne s'est pas aperçu de l'erreur, ou bien le typographe a commis une erreur, ou bien encore Marinetti a décidé de son initiative de supprimer ce nom pour se venger silencieusement du choix de Walden. Marinetti n'est pas du genre à polémiquer avec les *collegues* avant-gardistes : comme il en a l'habitude dans des cas semblables, il préfère ignorer Walden, *Der Sturm* et ses ouvertures au cubisme. Ceci, par ailleurs, expliquerait également la brusque interruption de la correspondance conservée en Allemagne.

En septembre 1913, *Die Aktion* consacre un numéro au futurisme et aux adeptes français du futurisme, c'est-à-dire Henri-Martin Barzun, Nicolas Beauduin, Blaise Cendrars et Fernand Divoire. Ce choix n'est pas effectué au hasard, car les Allemands – expressionnistes – montrent une connaissance assez précise de ce qui se passe en France et en Italie, et reconnaissent le vent futuriste soufflant sur Paris. Force est de constater que la politique éditoriale du chef du futurisme, résolument moderne pour l'époque, est gagnante : en inondant massivement l'Europe avec les publications du mouvement, Marinetti s'est assuré une réelle circulation des idées futuristes auxquelles les artistes allemands ont aisément accès, d'autant qu'ils lisent et écrivent l'italien et le français. La correspondance le prouve, bien qu'elle soit plutôt maigre, il est temps de le dire.

Dans les fonds consultés¹³² à Fiesole et à Rovereto, Walden est le personnage allemand le plus cité entre 1912 et 1913, ce qui est logique, comme nous venons de l'observer. Il n'y a cependant aucune lettre de lui, tout comme il n'existe aucun écrit de Pfemfert ou de Döblin : si cela est logique en ce qui concerne certains artistes pour des raisons objectives, il est étrange et suspect pour d'autres qui ont eu beaucoup de contacts avec le milieu berlinois ou ont voyagé en Allemagne à l'époque. Pourtant ces contacts ont eu lieu et ont été fructueux : il existe par exemple une lettre de Däubler qui rappelle à Primo Conti, en employant des tournures authentiquement toscanes, leur rencontre de 1913¹³³. Or, ceci n'est pas vraisemblable, car Primo Conti en 1913 avait treize ans ; il est fort possible que Däubler le confonde avec quelqu'un d'autre : Ardengo Soffici ou Umberto Boccioni ou Luigi Russolo ; cela signifie tout de même qu'entre 1912 et 1913 les contacts étaient réelle-

132 Les fonds consultés ont été les suivants : Depero, Carrà, Severini, Marinetti, Crali, Conti, Sanminiatielli, Papini, Soffici, Meriano, Binazzi, Buzzi et Viani.

133 Carte postale de T. DÄUBLER à P. CONTI, Genève, 7 janvier 1921, fonds P. Conti, Fondazione Primo Conti, Fiesole, transcription de B. Meazzi.

ment prometteurs¹³⁴. En 1913 soudainement, tout s'arrête sans qu'aucune lettre n'atteste la *rupture*¹³⁵.

Avant 1918 il n'y a aucune lettre significative d'expressionnistes; avant 1917 il n'y a aucune trace de noms d'expressionnistes allemands dans les correspondances consultées à Fiesole; à Rovereto, où pourtant il existe une base de données très performante et où le travail de classification des archives est très avancé¹³⁶, la recherche a été également vaine. L'occurrence même du mot « *expressionnisme* » est quasiment inexistante avant les années 1920, lorsque l'expressionnisme, officiellement, s'essouffle.

En 1918, ce sont Prampolini et Sanminiatielli, directeurs de la revue *Noi*, qui s'ouvrent le plus à l'extérieur depuis l'Italie, en prenant notamment des contacts avec les dadaïstes et en acceptant de publier des textes étrangers. L'intention manifeste de Prampolini est de créer un regroupement des différents mouvements européens, pour que le futurisme demeure un point de référence à l'étranger. Dès février 1917¹³⁷, d'ailleurs, il exprime l'intention de parvenir à la synthèse de l'ensemble des mouvements: c'est pourquoi, dans un premier temps, il avait souhaité baptiser sa revue *Dinamismo*. Évidemment, si le jeune Prampolini s'affaire autant, c'est qu'il souhaite se faire remarquer par Marinetti qui, comme nous l'avons déjà observé, le réintégrera dans les rangs du futurisme après la mort de Boccioni. En même temps, s'il explicite clairement le besoin d'aboutir à une forme de rassemblement international, bien au-delà du futurisme italien, c'est parce que la conjoncture est particulière: la fin de la guerre, l'arrivée de dada à Paris, le renouvellement interne du futurisme, la mort d'Apollinaire, l'aventure de Fiume, l'essoufflement de dada et de l'expressionnisme, l'*Esprit nouveau* et les efforts de Dermée, sont autant d'éléments qui ont contribué au rapprochement effectif de certains artistes expressionnistes et de certains futuristes, ayant en commun un passé

134 Voir par exemple une lettre de Soffici: « Sono in trattative [...] con lo *Sturm*; ma non so se se hanno soldi » (Je négocie avec le *Sturm*, mais je ne sais pas s'ils ont de l'argent), lettre d'A. SOFFICI à G. PAPINI, Poggio a Caiano, 8 août 1912, repris dans *Carteggio II*, p. 312; cf. aussi p. 334.

135 J'ai vérifié dans les correspondances de Luciano Folgore, Francesco Cangiullo et Paolo Buzzi: voir C. SALARIS, *Luciano Folgore e le avanguardie*, op. cit.; *Epistolario Cangiullo-Marinetti*, E. PELLEGRINI (éd.), Florence, Vallecchi, 1989; P. BUZZI, *Futurismo, Scritti, Carteggi, Testimonianze*, op. cit.

136 Je tiens à remercier le personnel des Archivi del Novecento à Rovereto, dirigées avec intelligence et finesse par Mme Gabriella Belli. La disponibilité du personnel, la compétence, l'ouverture d'esprit, la sympathie et la qualité de l'accueil méritent d'être soulignées. Merci aussi à Mme Pettenella de m'avoir apporté des précisions quant à une lettre de Kokoschka.

137 Lettre d'E. PRAMPOLINI à M. SANMINIATELLI, Rome, 3 février 1917, fonds Sanminiatielli, Fondazione Primo Conti, Fiesole, transcription de B. Meazzi.

artistique et un futur d'exclus – ou d'ignorés – du surréalisme. Dès lors, il apparaît superflu d'insister sur les spécificités des mouvements nationaux :

Monsieur,

[...] Je vous remercie aussi au nom des autres artistes, dont vous faites mention, de grand intérêt que vous avez donné à notre travail.

Il est bien important pour nous que nous commençons de venir en relation avec les guides importants des autres pays d'autant plus que nous tous savons que l'isolation et les limites nationales sont des obstacles aux buts formels qui sont devant nos yeux.¹³⁸

Tandis que la deuxième génération de l'avant-garde se projette vers le futur et prépare son internationalisation, la première génération essaie, pratiquement au même moment, d'établir des bilans. Pendant que les plus jeunes imaginent une véritable ouverture des arts, les plus âgés, après avoir abandonné l'avant-garde, réfléchissent plutôt sur leur passé et demeurent ancrés sur d'anciens préjugés, alimentés et amplifiés par la guerre. Il est difficile, pour quelqu'un comme Ojetti, de faire l'impasse sur le caractère *allemand* des artistes allemands. Le préjugé est naturellement lourd à porter, du moins selon Oskar Kokoschka :

Egregio Signore,

Mi permetto in risposta della Sua critica del Padiglione tedesco dell'Esposizione internazionale ai giardini di Venezia di ricordarle questo fatto storico, il quale lei può verificare nella biografia di Rossini scritta da Stendhal : La musica italiana [...] deve il suo rinascimento al giovanile Mozart, sporcato vigliaccamente dagli ospiti italiani perché tedesco ! [...]

Anche V.S., alla quale piace tanto di parlare di ospitalità italiana, non cessa di far il polcinella sulla terza pagina del *Corriere della Sera*, riservata per B.A. e Scienze. Per diletta la stessa razza di ben [ill.] mangiatedeschi !

Io constato che V.S. tenta di sabotare [*sic*] a Venezia quello che si sta operando à Genova sotto gli auspizii della veramente ospitale e pacifica Italia. Io sarei proprio felice, se potessi persuaderla, che non la tranquilla digestione del vittorioso pesce cane è lo scopo dell'arte, ma il trionfo su la bestia umana. Aggradisca, egregio signore, i miei più distinti osequi [*sic*]

Oskar Kokoschka

Professor der Akademie der schonen Künste zu Dresden¹³⁹

138 Lettre de W. GROPIUS à E. PRAMPOLINI, Weimar, 8 février 1922, repris dans E. PRAMPOLINI, *Carteggio* 1916-1956, R. SILIGATO (éd.), Rome, Ed. Carte Segrete, 1992, p. 154. Toutes les transcriptions sont fidèles à l'original, d'où les accrocs à la syntaxe et à l'orthographe.

139 « Monsieur, pour toute réponse à votre critique du Pavillon allemand de l'exposition internationale aux jardins de Venise, je me permets de vous rappeler ce fait historique ; vous

Kokoschka enverra une copie de cette lettre à Carrà, le 7 mai 1922 ; la polémique s'estompera assez rapidement, bien que le préjugé anti-allemand de Carrà, nous le verrons plus loin, persiste :

Cher Monsieur Carrà

Je vous remercie beaucoup pour votre gentille lettre.

Je regrette sincèrement de ne pouvoir pas correspondre à votre propos aimable. Je sais peindre mais je ne sais pas écrire sur mon art. La raison pour laquelle je m'adressai à vous, mon collègue, [...] était celle-ci, de protester contre une critique seulement politique de mon art et de l'art de mes collègues allemands. J'espère que vous comprendrez tous [ill.] car je ne puis pas faire de propagande pour moi. [...]

Agréez cher Mr. Carrà, mes salutations [ill.] les plus sincères

Votre très affectueux

Oskar Kokoschka¹⁴⁰

En 1925, puis en 1928, Carrà publiera dans le quotidien *L'Ambrosiano* deux articles consacrés à l'expressionnisme. Dans le premier, le peintre italien met en avant les qualités et les mérites de Kokoschka, dont il souligne les origines... polonaises. Carrà lui reconnaît le rôle de chef de l'expressionnisme allemand et celui de meilleur peintre vivant en Allemagne, mais il préfère tout de même insister sur des détails un peu futiles de la vie du soldat Kokoschka pendant la Première Guerre mondiale, détails qui contribuent sans doute à l'élaboration du mythe autour de la figure du peintre :

Si narra che durante la guerra ferito gravemente sul fronte russo da un colpo di baionetta da un cosacco, sentendosi la morte vicina un riso clamoroso gli

pouvez d'ailleurs vérifier dans la biographie de Rossini rédigée par Stendhal : la musique italienne [...] doit sa renaissance au jeune Mozart, dont l'image a été lâchement salie par les hôtes italiens, parce qu'il était allemand ! [...] Et vous aussi, qui aimez tellement parler de l'hospitalité italienne, vous ne cessez de faire le guignol dans la troisième page du *Corriere della Sera*, réservée aux Beaux-Arts et aux Sciences. Ceci pour divertir la même race de [ill.] bouffeurs d'allemands ! Je constate que vous essayez de saboter à Venise ce qui est en train de se passer à Gênes, sous les auspices d'une Italie vraiment accueillante et pacifique. Je serais très heureux de pouvoir vous persuader que le but de l'art n'est pas la digestion tranquille du requin victorieux, mais le triomphe sur la bête humaine. Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations les plus distinguées », lettre d'O. KOKOSCHKA à U. OJETTI, Venise, 4 mai 1922, fonds Carrà, Archivi del Novecento, Rovereto, transcription de B. Meazzi

140 Lettre d'O. KOKOSCHKA à C. CARRÀ, Dresde, 30 mai 1922, *ibid.* transcription de B. Meazzi.

proruppe involontariamente dall'animo. Il cosacco fuggì lasciandogli conficcata nelle carni la baionetta.¹⁴¹

Dans ce même article, Carrà s'interroge sur les causes qui ont pu produire, chez Kokoschka, un art aussi *douloureux* :

Si dice anche che l'idea della morte sempre lo tenne in continuo pensiero, torturandogli la fantasia con strazianti visioni ; e si vuole che ciò abbia avuto origine a cinque anni, allorché vide morire un suo fratello. La cosa avrà tutte le parvenze del vero, ma io opino che non in un fatto esteriore, sia pure quello tremendo della morte di un fratello, si debba ricercare la causa che ha generato la dolorosa arte di Oskar Kokoschka.¹⁴²

Dans son deuxième article, beaucoup plus riche, Carrà trace un bilan de la peinture des années 1910. L'expressionnisme, note Carrà, se distingue dès le début du cubisme par son caractère abstrait. Tout en étant beaucoup plus ambitieux que le cubisme, l'expressionnisme aurait voulu atteindre les limites extrêmes de l'abstraction, allant ainsi s'épuiser dans l'esthétique de l'arbitraire absolu. C'était un danger prévisible, car il ne faut pas abandonner le vrai en peinture, observe-t-il encore : l'art est le fils aîné de la Nature et son abandon aboutit inévitablement à la catastrophe. Si Franz Marc avait été encore vivant, il aurait certainement abandonné l'expressionnisme, tout comme Carrà s'était éloigné du futurisme. Finalement l'expressionnisme n'aura été qu'un produit purement intellectuel de l'époque moderne. Il fallait qu'il en soit ainsi, conclut Carrà : chez les Allemands, tout est concept et abstraction¹⁴³.

Corrado Pavolini, dans son ouvrage *Cubismo, Futurismo, Espressionismo*, paru en 1926, exprime dans l'ensemble des idées assez semblables. Pavolini affirme d'emblée que les trois mouvements tirent leur origine du romantisme et que d'ailleurs le futurisme, en 1915, en pleine

141 « L'on raconte que, pendant la guerre, gravement blessé sur le front russe d'un coup de baïonnette par un cosaque, et voyant la mort s'approcher, [Kokoschka] involontairement éclata d'un grand rire. Cela fit fuir le cosaque, qui abandonna la baïonnette enfoncée dans la chair de sa victime », article de C. Carrà sur O. Kokoschka paru dans *L'Ambrosiano* le 5 octobre 1925, *ibid.*

142 « L'on raconte également que l'idée de la mort le tourmenta continuellement, torturant son imagination avec des visions déchirantes. L'on pense que cela s'est produit lorsque, à l'âge de cinq ans, il vit mourir l'un de ses frères. C'est vraisemblable, mais je ne crois pas que l'on doive rechercher dans un fait extérieur – pas même la terrible expérience de la mort d'un frère – la cause qui a généré l'art douloureux d'Oskar Kokoschka », *ibid.*

143 C. CARRÀ, « Stranieri a Venezia – Cubisti, Espressionisti, Surrealisti », *L'Ambrosiano*, 16 août 1928, *ibid.*

effervescence interventionniste, avait été associé au *Sturm und Drang*. Malgré cela, les différences sont considérables, observe ensuite Pavolini, notamment par rapport à l'expressionnisme, qui a regroupé arbitrairement et artificiellement sous une même étiquette des personnalités extrêmement hétéroclites parce que de nationalités différentes¹⁴⁴. S'il y eut homogénéité dans l'expressionnisme, ce ne fut qu'autour des *topoi* typiques de la littérature et de l'art allemands, contenant en eux toutes les terreurs, les chimères, les aspirations surhumaines et les mysticismes grotesques. Puis il passe en revue les peintres : Oskar Kokoschka, Ludwig Meidner et Emil Nolde, dont la peinture a été caractérisée par la frénésie de l'horrible ; Wassily Kandinsky et Paul Klee, auxquels l'auteur admet ne rien comprendre. Schwitters est moyennement intéressant et trop attiré par l'esthétique de la machine, tandis que Franz Marc est le seul qui suive une démarche futuriste, se soustrayant ainsi au danger de la statique cubiste. Les préférences de Pavolini vont à Marc Chagall, le moins expressionniste de tous, le seul capable d'introduire un souffle de vraie poésie dans la peinture.

Une conclusion partielle s'impose : avant et pendant la guerre, les contacts et les échanges épistolaires entre futuristes et expressionnistes sont quasiment inexistantes, comme si la disparition du nom de Walden du manifeste d'Apollinaire avait contribué à dresser une barrière infranchissable entre les deux pays. La guerre, ressentie comme imminente dès 1913, creuse sans doute les distances : il ne faut pas oublier que le principal ennemi de l'Italie en 1915 est l'Autriche et que l'Allemagne est assimilée à l'Autriche. L'expressionnisme est une émanation artistique d'avant-garde, certes, mais tout de même germanique et, par conséquent, ennemie. Les textes de Marinetti se remplissent, aux dires d'Apollinaire, d'interjections insultantes à l'égard des Allemands, du genre « Mort aux Boches » ; Marinetti n'est pas le seul, cependant, à penser et à écrire de la sorte.

Lors de la rupture avec les futuristes milanais, Soffici et Papini rédi-
gent un tableau où ils établissent l'état des lieux du *vrai* futurisme et de son rejeton perversi, le marinettisme :

Tendenze e Teorie

Futurismo	Marinettismo
Supercultura [...]	Ignoranza [...]
Disprezzo del culto del passato	Disprezzo del passato
Immagini in libertà	Parole in libertà
Lirismo essenziale	Naturalismo descrittivo

144 C. PAVOLINI, *Cubismo, Futurismo Espressionismo*, Bologne, Zanichelli, 1926, p. 141.

Sensibilità nuova [...]	Tecnicismo nuovo [...]
Originalità	Stranezza formale
Ironia	Profetismo, serietà
Clownismo, funambolismo	Goliardismo propagandista
Allegria artificiale [...]	Ottimismo messianico [...]
Passione della libertà	Solidarietà, disciplina
Combattività	Militarismo
Patriottismo	Sciovinismo
Antireligiosismo integrale	Religiosità laica
Amoralismo	Moralismo
Libertà sessuale	Disprezzo della donna
Latinità	Americanismo, germanismo

Precursori

Voltaire	Rousseau
Baudelaire	Victor Hugo
Leopardi	Zola
Mallarmé	Verhaeren
Rimbaud	René Ghil
Laforque	Gustave Kahn
Stendhal	Paul Adam
Tristan Corbière	Nicolas Beauduin
Nietzsche	D'Annunzio
James	Morasso
Courbet	Delacroix
Cézanne	Rodin
Rosso	Segantini
Renoir	Signac
Matisse	De Groux

Aderenti

Carrà – Govoni – Palazzeschi – Papini – Pratella – Severini – Soffici – Tivolato	Marinetti – Mazza – Folgore – Cangiullo – d'Alba – Jannelli – Buzzi – Cavacchioli – Manzella-Frontini – Campigli – Carrieri – Dinamo Correnti – Boccioni – Balla ¹⁴⁶
--	---

145 G. PAPINI, «Futurismo e Marinettismo», *L*, 14 février 1915.

En regardant de près ce tableau, nous nous apercevons que les futuristes florentins s'attribuent certaines des caractéristiques les rapprochant d'un expressionnisme latent et non déclaré – probablement sans s'en rendre compte – et rejettent résolument le *germanisme*. Derrière leur renoncement au marinettisme et au-delà des polémiques internes, il y a en réalité l'impossibilité d'abandonner un certain type de figuration ou de langage. Ce qui s'était vérifié en 1910 pour deux peintres, Aroldo Bonzagni et Romolo Romani, futuristes pendant quelques semaines – aujourd'hui considérés comme expressionnistes –, va se produire chez ceux qui ne se sentent pas prêts à s'engager dans une voie leur paraissant trop extrême. Le clivage entre *ceux qui restent* et *ceux qui partent* est dramatique pour tous, parce que tous partagent le même lien rétrospectif avec les mêmes maîtres de la génération précédente, et que tous partagent le même besoin de renouvellement artistique et littéraire, même les dissidents du futurisme ou les non futuristes. Et l'expressionnisme, bien qu'il ne soit jamais reconnu en tant que tel, se trouve souvent à la croisée des chemins, notamment là où certaines écritures apparaissent surchargées de contenus grotesques, mystiques, chimériques et effrayants : c'est le cas, entre autres, de Bonzagni et Romani, mais également de Boccioni.

Arrêtons-nous justement sur l'éclectisme esthétique de Boccioni, qui considère comme maîtres Pellizza da Volpedo, Paul Cézanne, Gustave Courbet et Pierre-Auguste Renoir. Tout en pratiquant le divisionnisme associé aux thèmes de la révolte sociale et de l'industrialisation naissante, il adhère au futurisme et peint en 1910 *Il Lutto* et en 1911 *Notturmo*, deux tableaux que la critique classe aujourd'hui comme expressionnistes. Si, dans sa peinture, tout se mélange, c'est aussi parce qu'en 1910 le futurisme pictural n'est qu'un concept sans véritable fondement esthétique. Ce n'est que vers la fin de 1911, c'est-à-dire autour de la réalisation de la deuxième série des *États d'Âme*, que Boccioni commence à peindre des tableaux futuristes, alors que la première série demeure encore assez proche d'une démarche esthétique expressionniste.

Boccioni a pu voyager à l'étranger : après Paris et la Russie, il se rend, en 1907, à Munich¹⁴⁶. À cette occasion il voit, certes, quelques tableaux de peintres contemporains qui le laissent assez indifférent, mais il a surtout la possibilité d'admirer les œuvres des maîtres du xvi^e et du xvii^e siècles. Est-ce que cela suffit pour concevoir et réaliser des tableaux expressionnistes ? Et si les échanges avec les Allemands ne sont pas attestés, quelle est l'origine des matériaux expressionnistes existants pourtant dans sa peinture dans les années 1910 ?

146 G. AGNESE, *Vita di Boccioni, op. cit.*, p. 152-154.

En 1988 et en 1990, Renato Barilli avait organisé deux expositions consacrées à des peintres expressionnistes italiens : une sur Bonzagni¹⁴⁷ et l'autre, générale, sur l'expressionnisme italien¹⁴⁸, les deux expositions s'articulant en réalité plus ou moins autour des mêmes peintres, Aroldo Bonzagni, Romolo Romani, Lorenzo Viani, Arturo Martini, Carlo Erba et quelques autres. Dans son deuxième catalogue, Barilli formulait l'hypothèse selon laquelle une forme expressionniste autogène se serait développée en Italie dans les années 1910 et 1920, élaborée à partir de matériaux italiens – la *Scapigliatura*, notamment –, français et norvégiens, et non pas de matériaux allemands. Barilli, en procédant par déductions, excluait une forme quelconque de contact entre les expressionnistes de la *Brücke* et les expressionnistes italiens. Les créations des Italiens et des Allemands sont finalement proches, avançait Barilli, parce qu'elles sont dans l'esprit du temps, le *Zeitgeist* : ils ont tous eu les mêmes prédécesseurs, ils ont tous connu la peinture des fauves. Tous ont frôlé le futurisme dans les années 1910. La vérification des correspondances confirme en effet le postulat de Barilli.

L'exploration du fonds Viani, notamment, prouve l'hypothèse de l'existence d'une forme expressionniste italienne autogène¹⁴⁹ : Viani n'a absolument aucun contact épistolaire avec des artistes étrangers, mais, entre 1908 et 1912, il se rend plusieurs fois à Paris, où il voit des expositions de peinture. C'est aussi à cette époque qu'il se lie d'amitié avec le groupe de *Lacerba* et notamment avec Papini, sans pour autant avoir jamais songé à adhérer au futurisme. Sa production, picturale d'abord, puis romanesque, demeure profondément expressionniste. L'essence de l'art de Viani, écrira Papini en 1930¹⁵⁰, produite par les déformations hallucinatoires, mène à une œuvre puissante mais inadaptée aux faibles estomacs des spectateurs car la matière, sombre et spectrale, atteint les extrêmes de la folie et prend des dimensions apocalyptiques. Jamais, dans sa lettre, Papini n'utilise le terme *d'expressionnisme*.

Un autre exemple d'écriture expressionniste autogène peut être décelé dans l'œuvre de Giovanni Boine¹⁵¹, et notamment dans son récit *Il peccato*,

147 Arnaldo Bonzagni nell'Espressionismo italiano, R. BARILLI (éd.), Milan, Mazzotta, 1988.

148 L'Espressionismo italiano, R. BARILLI (éd.), Milan, Fabbri, 1990.

149 L'expression est utilisée avec justesse par Graziella Corsinovi dans une étude sur les perspectives expressionnistes du théâtre de Pirandello : « Tra urlo e risata : prospettive espressioniste nel teatro di Pirandello », *Pirandello e le Avanguardie*, E. LAURETTA éd., Agrigento, Ed. Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999, p. 33.

150 Lettre de G. PAPINI à L. VIANI, 27 juillet 1930, fonds Viani, Fondazione Primo Conti, Fiesole, transcription de B. Meazzi.

151 Voir G. FERRONI, « Avanguardia ed Espressionismo », *Profilo storico della letteratura italiana*, Turin, Einaudi, 1992, p. 907-920.

rédigé en 1913 ou dans *Frantumi*¹⁵², écrit en 1915, très proche de certaines nouvelles de 1911 de Georg Heym. Dans l'espace du fragment, dans la critique de la bourgeoisie, dans le refus du monde des adultes et des conventions, se manifeste toute la fureur expressionniste de Boine, qui puise ses matériaux dans le magma fourmillant d'une réalité psychique souterraine. Avait-il lu les premiers ouvrages des expressionnistes d'Allemagne? D'après sa correspondance, il ressort que Boine a une connaissance profonde de la philosophie et de la langue allemande, alors qu'il semble ignorer complètement ses contemporains. À la veille de la guerre, il avoue d'ailleurs une grande admiration pour l'Allemagne :

[...] esteticamente questi tedeschi sono la più bella gente del mondo, la più bella nazione e se codesto verminaio slavo francese la disfacesse, ci soffrirei.¹⁵³

L'Allemagne exaltée par Boine n'est cependant jamais celle de la *Jugend*, mais celle de Nietzsche et des philosophes allemands.

Federigo Tozzi, auteur de *Ricordi di un impiegato* (1910), *Con gli occhi chiusi* (1913) et *Il podere* (1918)¹⁵⁴, est un autre représentant de l'expressionnisme autogène italien. Dans son écriture se juxtaposent les images fragmentaires d'une réalité morne et tellement ordinaire qu'elle ne mérite pas d'être saisie dans sa totalité hostile et dépourvue de sens. Le langage, soutenu par des fragments de dialogues et par la multiplication de la parataxe, n'est point un enregistrement passif ou objectif de la réalité, car il exprime une forme de résistance aux lois économiques, un besoin d'être ailleurs. Les protagonistes, d'ailleurs, comme dans les écrits de Boine, sont en général des individus ineptes dont le péché principal est l'action.

Ces quelques cas attestés d'artistes pratiquement tous disparus prématurément¹⁵⁵ nous permettent d'affirmer que dans les années 1910, l'expressionnisme se répand discrètement en Italie, parallèlement au futurisme, en autonomie presque parfaite par rapport à l'Allemagne, bien que personne, à l'époque, ne l'ait désigné en tant que tel : peut-être que, depuis l'Italie, l'expressionnisme n'est pas perçu comme un mouvement et que les préju-

152 G. BOINE, *Il peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, Milan, Garzanti, 1983.

153 «esthétiquement, ces Allemands sont les gens les plus beaux du monde, la plus belle nation. Si la vermine slave française l'abattait, j'en souffrirais», lettre de G. BOINE à A. CASATI, Porto Maurizio, 14 août 1914, repris dans G. BOINE, *Carteggio III*, M. MARCHIONE et S. E. SCALIA éd., Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977, t. III, p. 855.

154 Voir F. TOZZI, *Opere, Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, M. MARCHI éd., Milan, Mondadori – I Meridiani, 1987.

155 Romani et Boccioni meurent en 1916, Erba et Boine en 1917 ; Bonzagni meurt en 1918 et Tozzi en 1920.

gés germanophobes pèsent lourdement. Peut-être aussi que l'expressionnisme représente une sorte de troisième voie pour ceux qui ne veulent ou ne peuvent pas suivre les excès de l'avant-garde. Ce qui est certain, c'est que l'existence d'un expressionnisme italien infirme l'hypothèse citée au début de cette étude, selon laquelle les Italiens n'auraient aucune prédisposition culturelle et naturelle pour le pessimisme apocalyptique.

À la fin de la guerre, les idées et les préjugés évoluent. Comme nous l'avons vu auparavant, la nouvelle génération est véritablement ouverte à l'internationalisation des mouvements : Prampolini à Rome, Vasari et Rosso di San Secondo – qui n'est pas futuriste mais qui connaît parfaitement l'expressionnisme allemand – à Berlin, jouent le rôle de passeurs de l'avant-garde. Bragaglia critique lourdement Prampolini pour sa proximité avec les Allemands :

Prampolini che è tanto erudito di cose tedesche (da poter essere considerato come un pittore di Monaco o di Vienna, pur se si dice futurista per antica fissazione) se avesse compreso che farsi una coltura, non è leggere i cataloghi e i programmi futuristi o espressionisti dei teatri e delle gallerie moderne, ma conoscere specialmente il passato, avrebbe potuto perfino sapere che io, il Palcoscenico Multiplo, l'ho derivato dagli antichi greci e dagli antichi romani. Noi siamo una sorta di avanguardisti burloni, che ai Prampolini possiamo combinare simili tiri ed altri...¹⁵⁶

Au-delà des critiques de Bragaglia, qui était fortement opposé à Prampolini, les échanges autour des expériences théâtrales deviennent réels, documentés, (parfois conspués) et souvent constructifs.

C'est en particulier dans la dépersonnalisation des acteurs que l'on décèle une évidente récupération de matériaux expressionnistes allemands. L'homme devenu fantoche, après avoir perdu sa qualité, perd également son identité. Réduit à subir la suprématie des machines ou bien à devenir machine lui-même, il est dépossédé de ses caractéristiques biologiques primaires. La mécanisation géométrique, conçue par l'expressionnisme allemand et pratiquée par les jeunes futuristes ou par des non futuristes comme Rosso di San Secondo, n'est pas seulement technique. Comme le rappelle L. Mittner¹⁵⁷, il

156 « Prampolini est tellement érudit sur les choses allemandes qu'il pourrait être considéré comme un peintre de Munich ou de Vienne, bien qu'il se déclare futuriste par une ancienne obsession. Il devrait savoir que, pour se faire une culture, il ne suffit pas de lire les catalogues et les programmes futuristes et expressionnistes des théâtres ou des galeries modernes étrangères. S'il connaissait le passé, Prampolini saurait que, lorsque j'ai conçu la Scène Multiple, je me suis inspiré des Grecs anciens et des Romains », A. G. BRAGAGLIA, « Origini del Palcoscenico Multiplo », *L'Impero*, 13 août 1924.

157 L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal fine secolo alla sperimentazione*, Turin, Einaudi, 1971, 1984, t. II, p. 1104.

s'agit aussi d'une réalité mortifiante de l'homme réduit à l'état de misérable et grotesque mannequin mécanique, que certains expressionnistes avaient imaginée depuis le début du mouvement: c'est le cas, notamment, de la comédie pour automates de Kokoschka, *Sphinx und Strohmann* de 1907, jouée à Zurich en 1919.

Pier Maria Rosso di San Secondo¹⁵⁸ imagine, dès 1917, des êtres profondément pitoyables réduits par la souffrance à l'état de fantoches humains. Au fil des pièces, les personnages perdent progressivement leur identité humaine, deviennent des mannequins indifférents au drame qui se consomme autour d'eux, jusqu'à se transformer, dans *Da Wertheim, l'Emporio berlinese* (1928), en automates s'exprimant dans un langage standardisé.

Un processus semblable se produit dans les textes que le futuriste Vasari écrit pour le théâtre: *La mascherata degli impotenti* (1923)¹⁵⁹ et *L'angoscia delle macchine* (1925) retracent le drame des hommes qui, pour ne plus succomber aux femmes, succombent aux machines¹⁶⁰. Ce ne sont pas elles, pourtant, qui triomphent:

È la macchina che vince ---Noi i creatori -- Ora gli schiavi -No! No! --
Macchiiiiinaaaaa! Macchiiiiinaaaaa! Fermati! (si getta sulla macchina come
per farla arrestare) Tu -- tu -- uccidi ---tutti -tutti -- tuuu --- (un lampo giallo
brilla. Bacal investito cade fulminato. Istantaneamente i condannati si
arrestano come statue. Singar e Bogo cadono in ginocchio ammutoliti. La
luce si oscura gradatamente. Allora le macchine incominciano ad intonare
con le sirene un canto angoscioso, lugubre, straziante.)¹⁶¹

158 P.M.ROSSO DI SAN SECONDO, *Teatro*, L. FERRANTE et R. JACOBBI (éd.), Rome, Bulzoni, 1976, 3 vol. Voir l'introuvable texte de F. ORSINI, *Il teatro espressionista di Pier Maria Rosso di San Secondo*, Foggia, Bastogi, s.d., ainsi que l'ouvrage de M.C.MENGHI, *Rosso di San Secondo tra l'Espressionismo e il Mito*, Florence, Atheneum, 1996.

159 R. VASARI, *La mascherata degli impotenti e altre sintesi teatrali*, Rome, Ed. «Noi», 1923.

160 Voir G. LISTA, «L'Angoisse des machines», *Les Voies de la création théâtrale -- Mises en scène des années 20 et 30*, Paris, C.N.R.S., 1979, p. 279-305. Pour les rapports entre Vasari et l'expressionnisme, voir la décevante étude de M. ALLEGRI, «Der Futurismus di Ruggero Vasari. Osservazioni su di un possibile futur-espressionismo», *Primo Quaderno veronese di filologia, lingua e letteratura italiana*, Vérone, Libreria Universitaria Editrice, 1979, p. 167-184.

161 «C'est la machine qui vainc --- Nous les créateurs -maintenant les esclaves -- Non! -- Non! -- Machiiiiineeeee! Machiiiiineeeee! Arrête-toi! (il se jette sur la machine, comme pour la faire arrêter) Toi -- tu -- tues -- tous -tous ---tuuu --- (un éclair jaune brille. Bacal, touché, tombe foudroyé. Au même moment, tous les condamnés s'arrêtent comme des statues. Singar et Bogo tombent à genoux, cois. La lumière graduellement faiblit. Alors les machines commencent à entonner, avec les sirènes, un chant angoissant, lugubre, déchirant.)», R. VASARI, *L'angoscia delle macchine*, Turin, Ed. Rinascimento, 1925, p. 71-72.

Le constat final, chez Vasari, est particulièrement pessimiste et, dans un certain sens, anti-futuriste : l'homme robotisé et la machine se trouvent en effet indissolublement liés par un destin aussi tragique qu'irréversible, débouchant sur la négation de l'utopie machiniste.

Il faut au moins citer le travail de Depero pour les *Balli meccanici* de 1918 et pour le *Nuovo Teatro Futurista* de 1924, ainsi que les écrits romanesques de Fillia : proche de Prampolini, le futuriste turinois est profondément touché par le thème de l'homme-automate, qu'il transpose du théâtre au roman. Au travers de sa trilogie, *La morte della donna* (1925), *L'ultimo sentimentale* (1927) et *L'uomo senza sesso* (1927)¹⁶², les hommes parviennent à conquérir une sensibilité nouvelle dont ils perçoivent les mystères et qui ne sera conditionnée que par le milieu mécanisé. Après *L'uomo senza sesso*, Fillia arrêtera soudainement son activité artistique, comme s'il n'était plus possible d'imaginer une suite à la robotisation de l'homme et au triomphe des machines.

Tous ces matériaux, présentés ici sommairement, vont confluer et se mélanger à d'autres – je songe, entre autres, à Pirandello ou au constructivisme, mais aussi aux expériences de Prampolini évoquées dans le chapitre précédent – pour donner lieu à un foisonnement créatif extraordinaire, cosmopolite, futuriste ou non, peu importe désormais, et surtout marginalisé par le surréalisme, ce qui vraisemblablement rend possible cette extraordinaire poussée de créativité.

Quoi qu'il en soit et sans rien enlever aux spécificités des uns et des autres, force est de constater que dans les années 1920 l'écriture italienne, futuriste ou d'avant-garde, a une dette directe et évidente envers l'expressionnisme. C'est une dette qu'il faut reconnaître volontiers, tout comme l'on reconnaîtra l'existence d'une forme autogène d'expressionnisme italien et les apports du futurisme à l'expressionnisme allemand dans les années 1910¹⁶³.

Car l'avant-garde a fonctionné par osmose : chaque groupe national a généreusement offert aux autres ce qu'il avait de plus riche, de plus avancé, et cela s'est produit à Berlin, à Munich, à Milan, à Rome et à Florence. Et à Paris également, bien entendu.

162 Les trois romans sont réédités sous le titre *Bolidi e Tango*, Turin, Aragno, 2002.

163 Voir l'inventaire des textes futuristes traduits en allemand in C. FLAIM, «Per una bibliografia del Futurismo in Germania», *Primo Quaderno veronese di filologia, lingua e letteratura italiana*, op. cit., p. 185-232. Pour ce qui est des influences du futurisme sur l'expressionnisme, je ne citerai pas les textes fort connus de Lionel Richard ou bien de Maurice Godé ; je me permets simplement de signaler une intéressante étude d'E. DAUTEL, «Gottfried Benn, l'expressionnisme allemand et le futurisme», *Le Futurisme et les Avant-Gardes*, op. cit., p. 267-283.

VERS UNE CONCLUSION :

EXISTE-T-IL UN FUTURISME FRANÇAIS ?

Il serait vain d'entrer à notre tour dans ces querelles et de vouloir déterminer qui a imité qui. Les interférences sont évidentes dans l'extraordinaire brassage d'idées et d'œuvres qui se produit alors. Mais chacun s'inspire ou non des innovations venues d'ailleurs en fonction de sa personnalité et de l'originalité de sa réflexion : plus comptent les différences dans la démarche créatrice que les ressemblances formelles, dont il est souvent difficile de dire si elles procèdent d'une convergence ou d'un emprunt.¹

Comme l'écrivait si bien Michel Décaudin, les spécificités des uns ou des autres sont plus importantes que les *ressemblances formelles*. Toutefois encore faut-il que ces spécificités puissent être reconnues : or, l'histoire du futurisme est constamment caractérisée par des dénégations. Par ailleurs, s'il exista un expressionnisme italien – ou bien une forme autogène d'expressionnisme italien – pourquoi ne pourrait-il pas exister une forme française de futurisme ?

Tout au long de ce travail, nous avons parcouru l'histoire du futurisme, depuis sa naissance jusqu'à la fin de la première guerre mondiale, et même un peu au-delà, en évoquant très superficiellement l'itinéraire international de Prampolini, le but étant de souligner les ouvertures du futurisme, au-delà des frontières italiennes. C'est pourquoi nous avons beaucoup insisté sur l'incessante action de Marinetti, très soucieux de donner une visibilité nationale et internationale au mouvement qu'il avait créé en 1909 et qu'il soutiendra avec intelligence, ténacité et créativité jusqu'à sa mort.

Toutefois, le futurisme ne se résume pas à l'histoire du seul Marinetti : nous avons essayé de montrer que tous les futuristes, poètes et peintres (et musiciens), ont contribué, chacun à leur manière et pour un temps, à alimenter les créations futuristes.

Car le mouvement, outre les manifestes et les tableaux, outre les mots en liberté et les synthèses théâtrales – que nous avons à peine évoqués – a produit des ouvrages, des recueils de poèmes et des romans dont la diffusion était assurée par Marinetti, sans doute avec l'aide de Decio Cinti, son secrétaire-traducteur. Michel Seuphor a bien mis en évidence l'impact du

1 M. DÉCAUDIN, *Apollinaire, op. cit.*, p. 123.

mouvement et la puissance de tir déployé par Marinetti afin de créer la mise à feu de sa traînée de poudre :

Le manifeste futuriste, publié dans *Le Figaro* en 1909, le 20 février plus exactement, est le premier acte d'un mouvement d'avant-garde de ce siècle. C'est le tout premier. C'est le plus colossal, le plus audacieux, le plus fou, le plus cruel, le plus insensé. Je l'ai découvert bien après à Anvers, dans les années vingt. Marinetti les envoyait partout. À Rome, lorsque nous nous sommes revus et que je lui ai parlé de l'importance de son manifeste et surtout de sa propagation, il a avoué en avoir fait imprimer quatre-vingt mille exemplaires la première fois et qu'il fut réimprimé souvent.²

Jusqu'à la fin de la guerre et peut-être même jusqu'à l'avènement du surréalisme, aucun artiste, aucun intellectuel, aucun journaliste ne put échapper à la *déferlante* futuriste. Dès lors, si en pratique, les idées et les

Come si seducono le donne

Questo libro di MARINETTI è esauritissimo. Si prepara la 2^a edizione accresciuta delle Polemiche suscitate da questo libro incendiario.

È uscito :	Prossimamente :	SETTIMELLI
L'arte nuova della nuova Italia	Io ti amo	ha pubblicato "Maschere Futuriste", Sono travestimenti lirici in questo libro vediamo:
ARTICOLI E MANIFESTI DI BRUNO CORRA	ROMANZO DI BRUNO CORRA	Settimelli che ha scritto solo moglie di Apollonio
		Settimelli che accompagna a casa Michelangelo
		Settimelli che dice un grande scoppio
		Settimelli che parla d'amore come un araba
		Settimelli che ci lascia all'oscuro
		Settimelli eleganza
		Settimelli tragica
		Settimelli che recita l'ultimo
		Settimelli

L. 2,00 presso i principali librai - L. 1,50 ai nostri abbonati

Le Edizioni dell' "Italia Futurista", dirette da MARIA GINANNI

Prossimamente :	Usciti ORA :
LA LUMINARIA AZZURRA	PITTURA DELL'AVVENIRE
Romanzo del Fronte interno di PAOLO BUZZI	di ARNALDO GINNA
D'ELEGANZA	con prefazione di BRUNO CORRA
di REMO CHITI	L. 1,50

IMBOTTIGLIATURE

sono misure e straripamenti spirituali di PRIMO CONTI L. 2,50 con prefazione di Maria Ginanni L. 2,50

POGGIORSI RIZZARDI, prima edizione.

SPES - Firenze 1911 - a cura di Luciano Caruso

Come si seducono le donne, extrait de L'Italia futurista

2 M. SEUPHOR, *Un siècle de liberté*, A. GRENIER éd., Paris, Hazan, 1996, p. 55.

œuvres ont été sans doute critiquées, parfois réfutées, ce fut toujours en connaissance de cause et, de tout évidence, le futurisme ne fut jamais un mouvement « consensuel ». Pourtant, à partir du futurisme, on peut cependant se demander quel *-isme* sut être un mouvement « consensuel » et dépourvu de notes polémiques... Il est vrai que les ruptures de Soffici et Papini ou de Palazzeschi n'ont pas été sans conséquences sur l'évolution du groupe ; il ne faut cependant pas oublier, dans d'autres mouvances, les mémorables embrouilles dont Apollinaire, Cendrars, Delaunay, Reverdy, Huidobro, Max Jacob, Dermée, Picabia, Tzara et d'autres seront les protagonistes, sans parler des redoutables esclandres qui éclateront autour du surréalisme dès son lancement : le futurisme, lui, était né sans déchirements particuliers.

Afin de trouver une réponse à la question départ, « existe-t-il un futurisme français », après avoir montré que les ouvertures internationales du futurisme ont été réelles et fécondes, nous avons centré notre attention sur Apollinaire et sur le « Manifeste de l'Antitradition futuriste », qui a sûrement été le pont entre les Italiens et les Français et par lequel Apollinaire essaie de créer une synthèse « des convergences d'une époque »³. Il ne s'agit certes pas, pour lui, d'une adhésion ouverte au futurisme : néanmoins, Apollinaire en 1913 subit une fascination certaine de la part de ce mouvement. Si à cela nous rajoutons l'effet du *Zeitgeist*, nous avons, à un moment donné, un certain nombre d'artistes se mettant à écrire ou à peindre ou à jouer des œuvres qui finalement sont très proches, entre elles *volens nolens* : « C'était peut-être un peu futuriste car à ce moment-là, j'étais au courant des futuristes, et j'ai changé cela en roi et reine »⁴, écrira Duchamp *a posteriori*. Nous avons par ailleurs évoqué l'itinéraire de Paul Dermée, entre le Belgique et la France, et nous avons essayé d'appréhender l'émergence, dans son écriture, d'une fascination futuriste :

Les poètes auront désormais
une corde de plus à leur lyre :
elle sera faite du même acier que les canons⁵

L'acier, les avions, le métal, la TSF et les idéogrammes, les onomatopées, l'incongru, le non sens et l'alogicité, futuristes et non futuristes, vont nourrir de toute évidence la poésie, la peinture, la musique et le théâtre de l'époque, en se superposant et en se combinant avec d'autres apports, et tout cela

3 M. DÉCAUDIN, *Apollinaire, op. cit.*, p. 47.

4 M. DUCHAMP, *Ingénieur du temps perdu*, Paris, Belfond, 1967, p. 59.

5 P. DERMÉE, *Spirales*, manuscrit du premier jet, juin-septembre 1917, p. 92, Bibliothèque Doucet, Paris.



Sam Dum è morto extrait de *L'Italia futurista*

nourrira ensuite la naissance et l'évolution du dadaïsme, puis du surréalisme. Si nous n'avons pas trouvé un poète ou un écrivain futuriste français, nous avons découvert une intertextualité, des traces, des signes, des attitudes futuristes en France. Le cas de Dermée est exemplaire, mais nous aurions pu – et nous l'avons fait ailleurs – choisir d'étudier la production de Cendrars ou de Pierre Albert-Birot, et vraisemblablement les conclusions auraient été les mêmes.

Très naïvement, longtemps j'ai été persuadée que je trouverais une lettre d'aveux futuristes d'Apollinaire à montrer à Jean Burgos et à Michel Décaudin. Je crois aujourd'hui que cette lettre n'a jamais été écrite; et si elle existait, cela n'aurait plus tellement d'importance: ce qui compte, c'est d'appréhender autrement et correctement le futurisme, en laissant parler les textes, les manuscrits, les correspondances, en se libérant du philtre préconçu et en restituant au futurisme sa place première originelle et originale dans l'histoire des avant-gardes.

Le rôle du futurisme ne devrait alors plus être démontré: pourtant, en France, il demeure à son encontre une subtile résistance et l'évocation d'un futurisme français est encore capable de provoquer des polémiques assez âpres: pourquoi tant de haine?

Au-delà des considérations historiques, l'héritage surréaliste pèse encore lourdement sur la réception du futurisme en France et, par conséquent, le mouvement de Marinetti – qui n'a pas été qu'un mouvement italien – est encore considéré comme le produit d'un régime, fasciste de surcroît. Une recherche sommaire menée dans les ouvrages encyclopédiques en France laisse constamment apparaître ce type de préjugé:

MARINETTI: écrivain italien de langue française et italienne. Engagé dans la guerre de Libye, F. T. Marinetti montra vite sa sympathie pour le fascisme qui correspondait dans les faits à ses thèmes futuristes.⁶

Il s'agirait alors d'un problème de représentation anthropologique, culturelle et sociale, un problème d'*eidōs*, de catégorie d'appartenance du futurisme, du dadaïsme, du surréalisme, de l'expressionnisme et de tous les groupes d'avant-garde de l'époque. En paraphrasant Barthes, nous pourrions affirmer que « le futurisme, c'est le futurisme », comme jadis on disait que « Racine, c'est Racine ». Le futurisme, malgré Marinetti et peut-être à cause du surréalisme, a produit un *eidōs* tordu, idéologiquement vicié, où ses membres apparaissaient comme des violents proto-fascistes.

Pourtant les rapports entre futurisme et fascisme se développeront seulement après 1924 : le premier futurisme ne peut absolument pas être soupçonné d'accointances fascistes et, comme l'a souligné Emilio Gentile dans des écrits parus récemment en Italie⁷, le futurisme ne sera fasciste que lorsque Mussolini concevra autrement la gestion du pouvoir.

Il n'empêche : il est très difficile encore aujourd'hui en France de faire accepter l'idée que le futurisme ne naît pas fasciste, ou bien qu'il n'a pas produit que des textes théoriques et des tableaux. Si une nouvelle génération de chercheurs a commencé un véritable travail de relecture du futurisme, il n'en demeure pas moins qu'aujourd'hui, en France tout particulièrement, la production créatrice et créative du futurisme demeure encore méconnue.

Au même moment, en Italie, une droite populiste en quête de légitimité culturelle et littéraire de « droite », est en train d'essayer de s'approprier et d'instrumentaliser les apports du futurisme, il y a nécessité d'établir un diagnostic réactualisé auquel nous espérons avoir contribué.

Néanmoins, on débouche sur une question majeure : n'est-ce pas le futurisme lui-même qui a nourri un *eidōs* tordu, en se condamnant dans une sorte d'*autodafé* ? Voici ce qu'écrivait Federico Righi à Crali, en 1935, quand le futurisme est désormais l'art du régime :

Carissimo amico,

Ti sembrerà impossibile che io ti scriva queste cose : oggi bisogna essere surrealisti o scomparire. È la nostra epoca e noi facciamo di tutto per non esserlo. A Parigi, dove sono più intelligenti, hanno capito questa cosa. Se il nostro secolo avrà un'arte sarà indiscutibilmente surrealista, perché volere o no, il

6 Le Robert, *Dictionnaire universel des noms propres*, Paris, Le Robert, 1984, t. II, p. 2005.

7 E. GENTILE, *La nostra sfida alle stelle. Futuristi in politica*, Bari, Laterza, 2009 ; E. GENTILE, « Fasci di arditi e futuristi », *Il Sole 24 Ore*, « Supplemento Cultura e Tempo Libero », 22 mars 2009.

surrealismo nasce dal cubismo e dal futurismo, completandosi.

Tu mi confermi di essere sempre futurista. Che passatismo! Tutto ciò non è più attuale, mentre l'unica cosa per non perire è conservarsi attuali.

Io queste cose me le sentivo nel sangue da lungo tempo, ma non osavo credere a me stesso. Non pensare però che io abbia mutato pittura e che mi sia gettato a capofitto nel surrealismo, no! ma dopo aver camminato un po' intelligentemente sull'accidentale [ill] dell'arte, mi è nato giorno per giorno questo convincimento. Non parlo, per intenderci, del surrealismo alla maniera di de Chirico, ma piuttosto di un'arte fra metafisica e surrealista, che abbia in sé molte cose ancora perfezionabili. [...] Noi tutti perdiamo terreno giorno per giorno, perché forzatamente ci allontaniamo da loro e restiamo paurosamente inattuali. [...]

Se dovessi immaginare Boccioni vivo, non potrei vederlo che surrealista insieme con de Chirico, Severini, Tozzi, ecc. Ma non è da escludere che il vero precursore della metafisica surrealista è proprio lui. Ho detto prima, il surrealismo nasce dal cubismo e dal futurismo! Boccioni, il tuo dio, non è solo il precursore del futurismo, ma è pure quello di tutta l'arte astrattista moderna italiana che si concretizza attualmente nel surrealismo (mondiale).

Se ci sarà un'Arte nel nostro secolo, quest'arte sarà surrealista ed a Boccioni eleveremo un monumento.⁸

Righi ne se trompait pas et se trompait trop à la fois.... Plus futuriste que les futuristes, il anticipait sur une idée qui a la vie dure mais qui demeure en

8 « Mon cher ami, tu me diras qu'il est impossible d'écrire des choses pareilles: aujourd'hui il faut être surréaliste ou bien disparaître. Ainsi est faite notre époque et nous feignons de l'ignorer. À Paris, où ils sont plus intelligents que nous, ils ont compris cela. Si notre siècle doit avoir un art, il sera indiscutablement surréaliste car, qu'on le veuille ou non, le surréalisme naît du cubisme et du futurisme en se complétant. Tu dis être toujours futuriste: quel passéisme! Tout cela n'est plus actuel, alors que pour ne pas disparaître, il faut être actuel. Je savais cela depuis longtemps, mais je n'osais pas me l'avouer. Ne crois pas que j'ai changé de style de peinture ou que je me suis jeté corps et âme dans le surréalisme, pas du tout. J'ai mûri cette conviction après avoir marché un peu intelligemment sur le difficile chemin de l'art. Je ne parle pas du surréalisme à la manière de Chirico, mais plutôt d'un art se situant entre la métaphysique et le surréalisme, et qui ait en lui beaucoup de chose à améliorer. [...] Nous tous, nous prenons du retard, nous nous éloignons d'eux et nous demeurons inactuels. [...] Si je devais imaginer Boccioni vivant, je ne pourrais pas ne pas l'imaginer surréaliste avec De Chirico, Severini, Tozzi, etc. Mais il ne faut pas exclure l'hypothèse selon laquelle Boccioni soit le véritable précurseur de la métaphysique surréaliste. J'ai dit auparavant que le surréalisme naît du cubisme et du futurisme! Non seulement Boccioni, ton dieu, est le précurseur du futurisme, mais de plus il est le précurseur de tout l'art italien moderne et abstrait qui se concrétise aujourd'hui dans le surréalisme (mondial). S'il doit y avoir un Art dans notre siècle, cet art sera le surréalisme et on érigea à Boccioni un monument », lettre inédite de F. RIGHI à T. CRALI, 15 octobre 1935, fonds Crali, Archivi del Novecento, Rovereto, transcription de B. Meazzi.

partie contestable. Certes, elle se justifiait chez lui au moment de la « main mise » et la prébende politiques de l'époque où il écrivit ces lignes.

Désormais il faut dégager le futurisme de sa partielle imbrication politique de naguère afin de donner une idée plus juste de ce qu'il représente. Un bémol important est donc à apporter aux certitudes *rigghiennes* : on a cru que l'art du xx^e a été surréaliste, alors qu'il a été aussi un peu, voire plus, futuriste, non seulement en Italie mais en France et ailleurs en Europe.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Bibliographies du futurisme¹

BALDAZZI, Anna, *Contributo a una bibliografia del futurismo letterario italiano*, Rome, Cooperativa Scrittori, 1977.

CAMMAROTA, Domenico, *Filippo Tommaso Marinetti. Bibliografia*, Milan, Skira, 2002.

NOVELLI, Novella, «Contributo alla bibliografia della fortuna del futurismo in Francia (1909-1920)», in *La fortuna del futurismo in Francia*, Rome, Bulzoni, 1979.

SALARIS, Claudia, *Bibliografia del futurismo, 1909-1944*, Roma, Biblioteca del Vascello, 1988.

L'association «Il lupo nella steppa» a mis en ligne une bibliographie sur le futurisme assez exhaustive, organisée par thèmes, à laquelle nous renvoyons volontiers : <http://www.steppe.net/html/futurista/bibliografia.htm>.

Les futuristes italiens

ALTOMARE, Libero, *Incontri con Marinetti e il Futurismo*, Rome, Corso, 1956.

Archivi Futuristi, M. VERDONE (éd.), Modène, Mucchi Editore, 1990.

BOCCIONI, Umberto, *Pittura Scultura Futuriste*, Milan, Ed. futuriste di «Poesia», 1914; Florence, Vallecchi, 1977.

BOCCIONI, Umberto, *Gli scritti editi ed inediti*, Z. BIROLI (éd.), Milan, Feltrinelli, 1971.

BOCCIONI, Umberto, *Altri inediti e apparati critici*, Z. BIROLI (éd.), Milan, Feltrinelli, 1972.

BUZZI, Paolo, *L'Ellisse e la Spirale*, Milan, Ed. futuriste di «Poesia», 1915.

BUZZI, Paolo, *Futurismo. Scritti, carteggi, testimonianze*, M. Morini et G. Pignatari (éd.), Milan, I Quaderni di Palazzo Sormani, 1983, IV tomes.

CARRÀ, Carlo, *Guerrapittura*, Milan, Ed. futuriste di «Poesia», 1916.

CARRÀ, Carlo, *Rievocazione del futurismo*, Rome, Franco Campitelli (éd.), s.d.

CARRÀ – Papini, *Il carteggio. Da Lacerba al tempo di Valori Plastici*, M. CARRÀ (éd.), Genève-Milan, Skira, 2001.

CARRÀ – SOFFICI, *Lettere 1913-1929*, M. CARRÀ et V. FAGONE (éd.), Milan, Feltrinelli, 1983.

1 Sur le site <http://www.italianfuturism.org/2009/02/berghaus-futurism-bibliography-for-2010/> on annonce la parution de la plus importante et exhaustive bibliographie sur le futurisme, sous la direction de Günter Berghaus. Cet ouvrage, auquel je renvoie par anticipation, paraîtra à la fin de 2010.

- CORRA, Bruno, *Sam Dunn è morto*, Turin, Einaudi, (1928), 1970.
- Debout sur la cime du monde. Manifestes futuristes 1909-1924*, J.-P. DE VILLERS (éd.), Paris, Dilecta, 2008.
- Epistolario Cangiullo-Marinetti*, E. PELLEGRINI (éd.), Florence, Vallecchi, 1989.
- FARFA, *Ovabere: sincopatie futuriste*, S. MILAN (éd.), Gênes, San Marco dei Giustiniani, 2005.
- FILLIA, *Bolidi e Tango*, Turin, Aragno, 2002
- Fiori futuristi: antologia*, S. MILAN, (éd.), Gênes, San Marco dei Giustiniani, 2003.
- GOVONI, Corrado, *Lettere a F. T. Marinetti (1909-1915)*, M. DILLON WANKE (éd.), Milan, Libri Scheiwiller, 1990.
- I poeti del Futurismo*, G. Viazzi (éd.), Milan, Longanesi, 1978.
- Lo zar non è morto – Grande romanzo d'avventure*, Rome, Edizioni dei dieci – Sapientia, 1929.
- Manifesti e documenti, 1909-1944*, L. CARUSO (éd.), Florence, S.P.E.S.-Salimbeni, 1980, quatre coffrets.
- Marinetti e il futurismo*, L. De MARIA (éd.), Milan, Mondadori, (1973), 1981.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Mafarka le futuriste*, Paris, Sansot, 1909.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Les mots en liberté futuristes*, Milan, Ed. futuriste di «Poesia», 1919.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *L'alcova d'acciaio*, Milan, Serra e Riva, (1921), 1985.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, L. De MARIA (éd.), Milan, Mondadori, (1968), 1983, .
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *La grande Milano tradizionale e futurista, Una sensibilità italiana nata in Egitto*, Milan, Mondadori, 1969, 2 voll.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Taccuini 1915-1921*, Bologne, Il Mulino, 1987.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Misurazioni*, M. GRILLI (éd.), Florence, Vallecchi, 1990.
- MARINETTI – PALAZZESCHI, *Carteggio*, P. PRESTIGIACOMO (éd.), Milan, Mondadori, 1978.
- PALAZZESCHI, Aldo, *Il Codice di Perelà* (1911), Milan, Mondadori, 1997.
- PALAZZESCHI – PREZZOLINI, *Carteggio*, M. FERRARIO (éd.), Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987
- PAPINI, Giovanni, *L'esperienza futurista*, Florence, Vallecchi, (1919), 1981.
- PAPINI – SOFFICI, *Carteggio II*, M. RICHTER (éd.), Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999.
- PAPINI – SOFFICI, *Carteggio III*, M. RICHTER (éd.), Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.
- Poesia (1905-1909)*, F. LIVI (éd.), Naples, Edizioni scientifiche italiane, 1992.
- PRAMPOLINI, Enrico, *Carteggio 1916-1956*, R. SILIGATO (éd.), Rome, Ed. Carte Segrete, 1992.
- PRAMPOLINI, Enrico, *Carteggio futurista*, G. LISTA (éd.), Rome, Edizioni Carte Segrete, 1992.

- PRAMPOLINI, Enrico, *L'imitazione è Plagio. Scintille biografiche dei Futuristi*, s.l., s.d.
- Ricostruzione futurista dell'universo, E. CRISPOLTI (éd.), Turin, Museo civico, 1980.
- RUSSOLO, Luigi, *L'arte dei rumori*, Milan, Ed. futuriste di «Poesia», 1916.
- SEVERINI, Gino, *Tempo de l'«Effort Moderne» – La vita di un pittore*, Florence, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1968.
- SEVERINI, Gino, *Écrits sur l'art*, S. FAUCHEREAU (éd.), Paris, Éditions Cercle d'Art, 1987.
- SOFFICI, Ardengo, *BIF § ZF + 18*, Florence, Vallecchi, 1915.
- SOFFICI, Ardengo, *Primi principi di una estetica futurista*, Florence, Vallecchi, 1920.
- SOFFICI, Ardengo, *Giornale di Bordo*, Florence, Vallecchi, 1921.
- SOFFICI, Ardengo, *I diari della grande guerra: Kobilek* (1918); *La ritirata del Friuli* (1919); *Taccuini inediti* (1917), Florence, Vallecchi, 1986.
- SOFFICI, Ardengo, *Scoperte e massacri: Scritti sull'arte* (1919), Florence, Vallecchi, 1995.
- SOFFICI, Ardengo, *Commerce avec Apollinaire: poèmes et proses, 1904-1955*, I. Violante Picon éd., Paris, XXI^e siècle (éd.), 2008.
- VASARI, Ruggero, *La mascherata degli impotenti e altre sintesi teatrali*, Rome, Ed. Noi, 1923.
- VASARI, Ruggero, *L'angoscia delle macchine*, Turin, Rinascimento, 1925.
- Zig Zag, Il romanzo futurista*, A. MASI (éd.), Milan, Il Saggiatore, 1995.

Les futuristes d'expression française

- CENDRARS, Blaise, *Dix-neuf poèmes élastiques*, in *Du monde entier*, Paris, Gallimard, 1967.
- DERMÉE, Paul, *Spirales*, Paris, Birault, 1917.
- DERMÉE, Paul, *Op. 4, Beautés de 1918*, Paris, Édition de l'Esprit Nouveau, 1919.
- DERMÉE, Paul, *Op. 5, Films, Contes, Soliloques, Duodrames*, Paris, Collection de l'Esprit Nouveau, 1919.
- DUCHAMP, Marcel, *Ingénieur du temps perdu*, Paris, Belfond, 1967.
- DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, M. SANOUILLET (éd.), Paris, Flammarion, 1975.
- DUCHAMP, Marcel, *Notes*, Paris, Centre G. Pompidou, 1980.
- DUCHAMP, Marcel, *Le processus créatif*, Caen, L'échoppe, 1987.
- REVERDY, Pierre, *Self Défense*, Paris, s.n., 1919.
- REVERDY, Pierre, *Cale sèche*, in *Main-d'œuvre*, Paris, Éditions du Mercure de France, 1949.
- SALMON, André, *Prikaz*, Paris, Debresse, (1919), 1956.
- SALMON, André, *Souvenirs sans fin*, Paris, Gallimard, 1955, 3 voll..
- SALMON, André, *Créances (1905-1910) suivi de Carreaux (1918-1921)*, Paris, Gallimard, 1968.

SALMON, André, *Le manuscrit trouvé dans un chapeau (1919)*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

Amis et ennemis du futurisme en France

APOLLINAIRE, Guillaume, «La Vie Anecdотique», in *Mercur de France*, 1911-1918.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, (1913), Paris, Gallimard, 1994.

APOLLINAIRE, Guillaume, *À l'Italie*, L. CAVALLLO (éd.), Milan, Libri Scheiwiller, 1986.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres complètes*, Paris, Balland-Lecat, 1965-1966, tome IV.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres en prose complète*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, 1991, 1993, III tomes.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Lettere a F. T. Marinetti*, P.A. JANNINI (éd.), Milan, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1978.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Correspondance avec les artistes, 1903-1918*, L. CAMPA et P. READ (éd.), Paris, Gallimard, 2009.

BUFFET-PICABIA, Gabrielle, *Rencontres*, Paris, Belfond, 1977.

COCTEAU, Jean, *Entre Picasso et Radiguet*, Paris, Hermani, 1967.

DELAUNAY, Robert, *Du Cubisme à l'Art Abstrait*, P. FRANCASTEL (éd.), Paris, S.E.V.P.E.N., 1957.

PICASSO, Pablo, *Monument à Apollinaire*, Paris, Adam-Biro, 1990.

PICASSO - APOLLINAIRE, *Correspondance*, P. CAIZERGUES et H. SECKEL (éd.), Paris, Gallimard, 1992.

Quelques revues

Documents internationaux de l'Esprit nouveau, n. 1, 1927, réédition anastatique, Paris, Jean-Michel Place, 1977.

Lacerba 1913-1915, réédition anastatique, Milan, Mazzotta, 1970.

L'Italia Futurista 1916-1918, réédition anastatique, L. CARUSO (éd.), Florence, SPES, 1992.

Manomètre 1922-1928, réédition anastatique, J. CATHELIN et M. CARASSOU (éd.), Paris, Jean-Michel Place, 1977.

Noi 1917-1925, réédition anastatique, B. SANI (éd.), Florence, SPES, 1974.

Nord-Sud 1917-1918, réédition anastatique, E.A. HUBERT (éd.), Paris, Jean-Michel Place, 1980.

Sic 1916-1919, réédition anastatique, M.L. LENTENGRE (éd.), Paris, Jean-Michel Place, 1993.

Ouvrages critiques

Sur le futurisme italien

- AGNESE, Gino, *Marinetti, una vita esplosiva*, Milan, Camunia, 1990.
- AGNESE, Gino, *Vita di Boccioni*, Florence, Camunia, 1996.
- Archivi del Futurismo*, M. DRUDI-GAMBILLO et T. FIORI (éd.), Rome, De Luca, 1958, 2 voll..
- Ardengo Soffici e il cubofuturismo*, Florence, Edizioni Galleria Michaud, 1968.
- BALLARDIN, Barbara, *Valentine de Saint-Point*, Milan, Edizioni Selene, 2007.
- BELLINI, Eraldo, *Studi su Ardengo Soffici*, Milan, Vita e Pensiero, 1987.
- BERGHAUS, Günter, *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*, Providence, Berghahn Books, 1996.
- BERTINI, Simona, *Marinetti e le eroiche serate*, Novare, Interlinea, 2002.
- BIROLI, Zeno, *Umberto Boccioni, racconto critico*, Turin, Einaudi, 1983.
- BLUMENKRANZ-ONIMUS, Noëmi, *La poésie futuriste italienne*, Paris, Klincksieck, 1984.
- BRUNO, Gianfranco, *L'opera completa di U. Boccioni*, Milan, Rizzoli, 1969.
- Cahiers pour un temps: F. T. MARINETTI*, Paris, Centre G. Pompidou, 1984.
- CALVESI, Maurizio, *Le due avanguardie*, Milan, Lerici, 1966.
- CALVESI, Maurizio, COEN, Ester, *Boccioni*, Milan, Electa, 1983.
- CALVESI-SCHEIWILLER, *Futurismo a Firenze, 1910-1920*, Florence, Sansoni, 1984.
- CARACCILO CHIA, Marella, *Una parentesi luminosa. L'amore segreto fra Umberto Boccioni e Vittoria Colonna*, Milan, Adelphi, 2008.
- CAVALLO, Luigi, *Soffici, immagini e documenti*, Milan, Galleria Il Castello, 1980.
- CESCUTTI, Tatiana, *Les origines mythiques du futurisme – Marinetti poète symboliste*, Paris, PUPS, 2008.
- CIGLIANA, Simona, *Futurismo esoterico*, Naples, Liguori, 2002.
- CONTARINI, Silvia, *La Femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuriste*, Paris, Presses Universitaires de Paris X, 2006.
- CRISPOLTI, Enrico, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani, Celebes, 1969.
- CRISPOLTI, Enrico, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1987.
- CURI, Fausto, *Tra mimesi e metafora - Studi su Marinetti e il futurismo*, Bologna, Pendagrone, 1995.
- D'AMBROSIO, Matteo, *Emilio Buccafusca e il futurismo a Napoli negli anni Trenta*, Naples, Liguori, 1991.
- D'AMBROSIO, Matteo, *Futurismo a Napoli: indagini e documenti*, Naples, Liguori, 1995.
- D'AMBROSIO, Matteo, *Futurismo e altre avanguardie*, Naples, Liguori, 1999.
- D'AMBROSIO, Matteo, *Le commemorazioni in avanti di F. T. Marinetti. Futurismo e critica letteraria*, Naples, Liguori, 1999.

- D'AMBROSIO, Matteo, *Roman Jakobson e il futurismo italiano*, Naples, Liguori, 2009.
- Esposizioni futuriste 1912-1918, 26 cataloghi originali riprodotti*, P. PACINI (éd.), Florence, Spes-Salimbeni, 1977.
- Futurisme et surréalisme*, F. LIVI (éd.) (avec le concours de S. Contarini, K. Martin-Cardini, C. Lanfranchi), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008.
- Futurismo e Futurismi*, P. HULTEN (éd.), Milan, Fabbri, 1986.
- Futurismo in Emilia Romagna*, A. M. NALINI (éd.), Modène, Artioli Editore, 1990.
- Futurismo, cultura e politica*, R. De FELICE (éd.), Turin, Fondazione Agnelli, 1988.
- Futurismo, i grandi temi, 1909-1944*, E. CRISPOLTI et F. SBORGI (éd.), Milan, Mazzotta, 1998.
- Futuriste – Letteratura. Arte. Vita*, G. CARPI (éd.), Rome, Castelveccchi, 2009.
- Giovanni Papini, 1881-1981*, M. MARCHI et J. SOLDATESCHI (éd.), Florence, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1981.
- GUERRI, Giordano Bruno, *Filippo Tommaso Marinetti*, Milan, Mondadori, 2009.
- I futuristi e la fotografia: creazione fotografica e immagine quotidiana*, G. LISTA, Modène, Panini, 1985.
- Il Dizionario del Futurismo*, E. GODOLI éd., Florence, Vallecchi, 2001.
- LA FUENTE, Véronique, *Valentine de Saint Point: une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, Céret, (éd.) des Albères, 2003.
- Le Commemorazioni in avanti di F. T. Marinetti: futurismo e critica letteraria*, M. D'AMBROSIO (éd.), Naples, Liguori, 1999.
- Le Cubisme littéraire - Europe*, n.^{os} 638-639, juin-juillet 1982.
- Le Futurisme - Europe*, n° 551, mars 1975.
- Le Futurisme 1909-1916*, Paris, (éd.) des Musées Nationaux, 1973.
- Le Futurisme et les Avant-Gardes littéraires et artistiques au début du xx^e siècle*, Nantes, S. CONTARINI et Karine CARDINI (éd.), Nantes, CRINI, 2002.
- Les assassins du clair de lune*, Marseille, Éditions Via Valeriano, 1992.
- Les Oubliés des Avant-Gardes*, B. MEAZZI et J.-P. MADOU (éd.), Chambéry, Éditions de l'université de Savoie, 2006.
- LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes, Proclamations, Documents*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1973.
- LISTA, Giovanni, *F. T. Marinetti*, Paris, Séguier, 1995.
- LISTA, Giovanni, *Arte e politica: il Futurismo di sinistra in Italia*, Milan, Fondazione Mudima, 2009.
- LIVI, Francois, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Milan, Istituto propaganda libraria, 1974.
- LIVI, Francois, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, Milan, Istituto propaganda libraria, 1980.
- Marinetti e il Futurismo*, Rome, De Luca, 1994.
- Marinetti e il Futurismo a Firenze*, Florence, Bibliothèque Nationale Centrale, 19 décembre 1994-21 février 1995, Rome, De Luca, 1994.
- Marinetti e il futurismo a Napoli*, M. D'AMBROSIO (éd.), Rome, De Luca, 1996.
- Marinetti et le Futurisme*, G. LISTA (éd.), Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1977.
- MILAN, Serge, *L'antiphilosophie du futurisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009.

- ORBAN, Clara E., *The culture of fragments. Words and Images in Futurism and Surrealism*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997.
- P. A. JANNINI, *La fortuna del futurismo in Francia*, Rome, Bulzoni, 1979.
- PAPINI, Giovanni, *Ardengo Soffici*, Milan, Hoepli, 1933.
- PERLOFF, Marjorie, *The Futurism Moment*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
- PIERI, Piero, *Ritratto del saltimbanco da giovane - Palazzeschi 1905-1914*, Bologna, Patron, 1980.
- PINOTTINI, Marzio, *L'estetica del Futurismo*, Rome, Bulzoni, 1979.
- Présence de Marinetti*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1982.
- PREZZOLINI – SOFFICI, *Carteggio, I, 1907-1918*, M. RICHTER (éd.), Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977.
- RICHTER, Mario, *La formazione francese di Ardengo Soffici, 1900-1914*, Milan, Vita e Pensiero, 1969.
- SACCONI, Antonio, *Marinetti e il futurismo*, Naples, Liguori, 1998.
- SACCONI, Antonio, *La trincea avanzata e la città dei conquistatori: futurismo e modernità*, Naples, Liguori, 2000.
- SACCONI, Antonio, *Futurismo*, Roma, Marzorati-Editalia, 2000.
- SALARIS, Claudia, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*, Milan, Edizioni delle donne, 1982.
- SALARIS, Claudia, *Storia del Futurismo*, Rome, Editori Riuniti, (1985), 1992.
- SALARIS, Claudia, *Marinetti editore*, Bologne, Il Mulino, 1990.
- SALARIS, Claudia, *Marinetti – Arte e Vita futurista*, Rome, Editori Riuniti, 1997.
- SALARIS, Claudia, *Luciano Folgore e le avanguardie*, Florence, La Nuova Italia, 1997.
- SCARAMUCCI, Ines, *Le avanguardie del primo Novecento - Il Futurismo*, Milan, Celuc, 1972.
- SOMIGLI, Luca, *Legitimizing the artist. Manifesto writing and european modernism, 1885-1915*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.
- STEFANELLI, Stefania, *I manifesti futuristi – Arte e Lessico*, Livourne, Sillabe, 2001.
- VASSALLI, Sebastiano, *L'alcova elettrica*, Turin, Einaudi, 1986.
- VERDONE, Mario, *Diario para futurista*, Rome, Lucarini, 1990.
- VERDONE, Mario, *Prosa e critica futurista*, Milan, Feltrinelli, 1973.
- VETTORI, Vittorio, *Giovanni Papini*, Turin, Borla, 1967.
- VIOLA, Gianni Eugenio, *Filippo Tomaso Marinetti*, Palermo, L'Epos, 2004.

Sur l'avant-garde

- ADÉMA, Pierre-Marcel, *Guillaume Apollinaire le mal-aimé*, Paris, Plon, 1952.
- ANCESCHI, Luciano, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Turin, Paravia, 1972.
- Apollinaire - Europe*, n° 451-452, novembre-décembre 1966.
- Apollinaire*, Turin-Paris, Giappichelli-Nizet, 1970.
- Apollinaire e l'avanguardia*, Rome, Bulzoni, 1984.
- Apollinaire 17, Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1987.

- Apollinaire en 1918*, Paris, Klincksieck, 1988.
- Apollinaire*, F. BRUERA et L. BONATO (éd.), Quaderni del Novecento francese, n° 13 et 14, Rome, Bulzoni, 1991-1992.
- Apollinaire, en somme*, J. BURGOS, C. DEBON, M. DECAUDIN (éd.), Paris, Champion, 1998.
- ARMANI, Ada Speranza, *Tra Valéry e l'avanguardia*, Rome, Bulzoni, 1988.
- ASHOLT, Wolfgang, SIEPE, Hans T., *Surréalisme et politique. Politique du surréalisme*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007.
- Avanguardial/Avanguardie, Tappe di un itinerario*, S. ZOPPI (éd.), Turin, Tirrenia Stampatori, 1982.
- Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento*, S. STEFANELLI (éd.), Pisa, Edizioni della Normale, 2007.
- Avantgarde, Modernität, Katastrophe*, E. LÄMMERT et G. CUSATELLI (éd.), Florence, Olschki, 1995.
- BÉHAR, Henri, *André Breton: le grand indésirable*, Paris, Fayard, (1990), 2005.
- BERGMAN, Pär, «Modernolatritia» et «Simultaneità», Uppsala, Svenska Bokförlaget, 1962.
- BERNIER, Georges, SCHNEIDER-MAUNOURY, Monique, Robert et Sonia Delaunay. *Naissance de l'art abstrait*, Paris, J.-C. Lattès, 1995.
- BOSCHETTI, Anna, *La poésie partout*, Paris, Seuil, 2001.
- BRUERA, Franca, *Apollinaire & C.: Ungaretti, Savinio, Sanguineti*, Rome, Bulzoni, 1991.
- BRUERA, Franca, *Blaise Cendrars*, Rome, Bulzoni, 1991.
- BÜRGER, Peter, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- BÜRGER, Peter, *La prose de la modernité*, Paris, Klincksieck, 2002.
- CABANNE, Pierre, *L'Épopée du Cubisme*, Paris, La Table Ronde, 1963.
- CAIZERGUES, Pierre, *Apollinaire journaliste*, 1, 1900-1906, Paris, Lettres Modernes, 1981.
- CAIZERGUES, Pierre, *Apollinaire journaliste: les débuts et la formation du journaliste. 1900-1909: textes retrouvés*, Paris, Lettres Modernes, 1981.
- CAVALLO, Luigi, *Apollinaire il profeta*, Milan, Edizioni Galleria Mappamondo, 1978.
- CENDRARS, Miriam, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland, (1984), 1993.
- CLAIR, Jean, *Duchamp ou le grand fictif*, Paris, (éd.) Galilé, 1975.
- COCTEAU, Jean, *Portraits souvenirs, 1900-1914*, Paris, Grasset, (1935), 1977.
- COQUIOT, Gustave, *Cubistes, Futuristes, Passéistes*, Paris, Ollendorf, 1914.
- Dada circuit total*, H. BÉHAR et C. DUFOUR (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005.
- DAGEN, Philippe, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996.
- DAIX, Pierre, *Le temps des révolutions - Fauvisme, Expressionnisme, Cubisme, Futurisme, 1900 - 1914*, Genève, Skira, 1982, 4^e tome.
- DE CHIRICO, Giorgio, *Mémoires*, Paris, (éd.) de la Table Ronde, 1965.

- DE CHIRICO, Giorgio, *Penso alla pittura, solo scopo della vita mia, 51 lettere e cartoline ad Ardengo Soffici, 1914-1942*, L. CAVALLLO (éd.), Milan, Libri Scheiwiller, 1987.
- DE MICHELI, Mario, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milan, Feltrinelli, (1966), (1986), 1994.
- DE MICHELIS, Cesare G., *L'avanguardia trasversale: il futurismo tra Italia e Russia*, Venise, Marsilio, 2009.
- DEBON, Claude, *Guillaume Apollinaire après « Alcools », I: « Calligrammes » le poète et la guerre*, Paris, Minard, 1981.
- DÉCAUDIN, Michel, *La crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Privat, (1960), 1981.
- DÉCAUDIN, Michel, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Librairie Séguier/Vagabondages, 1986.
- DÉCAUDIN, Michel, *Apollinaire*, Paris, Le livre de poche, 2002.
- DOTOLI, Giovanni, *Ricciotto Canudo, 1877-1977*, Fasano, Grafischena, 1978.
- DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan, 1997.
- ÉTIENNE-ALAIN, Hubert, *Circonstances de la poésie*, Paris, Klincksieck, 2001.
- ÉTIENNE-ALAIN, Hubert, *Surréalisme*, Paris, Lqf, 2005.
- Expressionnisme(s) et Avant-Gardes Européennes*, I. KRZYWKOWSKI et C. MILLOT, Paris, L'Improviste, 2007.
- GLEIZES, Albert, METZINGER, Jean, *Du « Cubisme »*, Sisteron, (éd.) Présence, (1912), (1948), 1980.
- GLEIZES, Albert, *Puissances du cubisme*, Chambéry, (éd.) Présence, (1943), 1969.
- Gli Espressionisti, 1905-1920*, M. M. MOELLER (éd.), Milan, Mazzotta, 2002.
- GODÉ, Maurice, *L'Expressionnisme*, Paris, P.U.F., 1999
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, Paris, Klincksieck, 1986.
- GOLDING, John, *Storia del cubismo*, Turin, Einaudi, 1963.
- GUINEY, Mortimer, *La poésie de Pierre Reverdy*, Genève, Georg Éditeur, 1966.
- HEISTEIN, Jozef, *Décadentisme, symbolisme, avant-garde dans les littératures européennes*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Paris - Nizet, 1987.
- Irrationnel et création aux XIX^e et XX^e siècles*, P. VACHER (éd.), Dijon, Éditions de Université de Bourgogne, 2008.
- JANNINI, Pasquale Aniel, *La fortuna di Apollinaire in Italia*, Milan-Varèse, Ist. Ed. Cisalpino, 1965.
- JANNINI, Pasquale Aniel, *Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Apollinaire*, Rome, Bulzoni, 1979.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Juan Gris*, Paris, Gallimard, 1946.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Mes galeries et mes peintres*, entretiens avec F. Crémieux, Paris, Gallimard, 1961.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Le Temps et l'Espace sont morts hier*, Paris, Éditions L'improviste, 2006.
- L'Année 1913*, Paris, Klincksieck, 1971, 3 voll..
- Le Cubisme littéraire, Europe*, n° 638-639, juin-juillet 1982.

- L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, C. DEBON (éd.), Paris, Calliopées, 2006.
- L'Espressionismo italiano*, R. BARILLI (éd.), Milan, Fabbri, 1990.
- L'Esprit Nouveau dans tous ses états*, Mélanges Décaudin, Paris, Minard, 1986.
- L'expressionisme allemand*, L. RICHARD (éd.), Paris, Borderie, 1981.
- LEBEL, Robert, *Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1985.
- L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, C. DEBON (éd.), Paris, Calliopées, 2006.
- Les mythes des avant-gardes*, V. LEONARD-ROQUES et J.-C. VALTAT (éd.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.
- LENTENGRE, Marie-Louise, *Pierre Albert-Birot*, Paris, Jean-Michel Place, 1993.
- LENTENGRE, Marie-Louise, *Apollinaire et le nouveau lyrisme*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.
- Les Voies de la création théâtrale – Mises en scène des années 20 et 30*, Paris, C.N.R.S., 1979.
- LISTA, Giovanni, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1983.
- MENGHI, Maria Cristina, *Rosso di San Secondo tra l'Espressionismo e il Mito*, Florence, Atheneum, 1996.
- MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1988.
- MILESCHI, Christophe, *Dino Campana: le mystique du chaos: essai*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998.
- Mythes et avant-gardes*, V. LÉONARD-ROQUES et J.-C. VALTAT (éd.), Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003.
- ORLANDI CERENZA, Germana, *Poetiche d'avanguardia del primo Novecento francese*, Rome, Bulzoni, 1984.
- ORSINI, François, *Il teatro espressionista di Pier Maria Rosso di San Secondo*, Foggia, Bastogi, s.d.
- Que Vlo-Ve?, http://www.wiu.edu/Apollinaire/Sommaire_de_la_revue_Que_Vlo_Ve.htm
- PAVOLINI, Corrado, *Cubismo, Futurismo Espressionismo*, Bologne, Zanichelli, 1926.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, José Corti, 1940.
- RAYNAL, Maurice, *Quelques intentions du cubisme*, Paris, L'Effort Moderne, 1919.
- READ, Peter, *Picasso et Apollinaire*, Paris, Jean-Michel Place, 1995.
- READ, Peter, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La revanche d'Éros*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.
- Reverdy aujourd'hui*, Paris, Presse de l'École Normale Supérieure, 1991.
- RICHTER, Mario, *La Crise du logos et la quête du mythe. Baudelaire, Rimbaud, Cendrars, Apollinaire*, Neuchâtel, À La Baconnière, 1976.
- RICHTER, Mario, *Apollinaire. Il rinnovamento della scrittura poetica all'inizio del Novecento*, Bologne, Il Mulino, 1990.
- ROLAND, Hubert, *La Colonie Littéraire Allemande En Belgique, 1914-1918*, Bruxelles, Labor et Fides, Archives et Musée de la Littérature, 2003.
- Salmon*, Quaderni del Novecento francese, n. 9, Rome, Bulzoni, 1987.

- SANGUINETI, Edoardo, BURGOS, Jean, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, Turin, Boringhieri, 1995.
- SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, Paris, Flammarion, 1993.
- SAVINIO, Alberto, *Souvenirs*, Paris, Fayard, (1976), 1986.
- Schock und Vision / Choc et Vision, 1900-1950: Deutsch-französische Avantgarde im Bild / L'Avant-garde franco-allemande illustrée*, G. MANNES et C. BOMMERTZ éd., Mersch, Centre National de littérature, Maison Servais, 2005.
- SIDOTI, Antoine, *Genèse et dossier d'une polémique*, « *La prose du Transsibérien* ». Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1987.
- SILVER, Kenneth, *Vers le retour à l'ordre*, Paris, Flammarion, (1989), 1991.
- Simultanéisme*, Quaderni del Novecento francese, Rome-Paris, Bulzoni-Nizet, 1987.
- SOMVILLE, Léon, *Devanciers du Surréalisme*, Genève, Druoz, 1971.
- STEIN, Gertrude, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Gallimard, (1934), 1995.
- Une traversée du XX^e siècle*, B. MEAZZI, J.-P. MADOU, J.-P. GAVARD-PERRET, Chambéry, Université de Savoie, 2008.
- Vitalité et contradictions de l'Avant-Garde, Italie-France 1909-1924*, S. Briosi et H. Hillenaar (éd.), Paris, Corti, 1988.

Quelques supports méthodologiques

- ANCESCHI, Luciano, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Milan, Garzanti, (1936), 1992.
- ANCESCHI, Luciano, *Le istituzioni della poesia*, Milan, Bompiani, 1968.
- ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national*, Éditions La Découverte, (1983), 1996.
- ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, (1954), 1972.
- ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, (1961), 1983.
- BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, (1931), 1992.
- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, (1957), 1992.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Quadrige/PUF, (1960), 1989.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Turin, Einaudi, (1955), (1966), 1991.
- BERSTEIN, Serge, MILZA, Pierre, *Histoire de la France au XX^e siècle*, Paris, Éditions Complexe, 1990, t. 1.
- BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- CUBERO, José, *Nationalistes et étrangers - Le massacre d'Aigues-Mortes*, Paris, Imago, 1996.

- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.
- ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.
- GENTILE, Emilio, *L'apocalisse della modernità*, Milan, Mondadori, 2008
- HERMET, Guy, *Histoire des nations et du nationalisme en Europe*, Paris, Seuil, 1996.
- La cultura degli italiani*, S. VERTONE (éd.), Bologne, Il Mulino, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et histoire*, Paris, Denoël, (1952), 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, (1958), 1974.
- MILZA, Olivier, *Les français devant l'immigration*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1988.
- MILZA, Pierre, *Français et Italiens à la fin du XIX^e siècle*, Rome, École française de Rome, 1981, 2 vol.
- MILZA, Pierre, *Voyage en Ritalie*, Paris, Payot, (1993), 1995.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.
- STERNHELL, Zeev, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Paris, Armand Colin, 1972.
- VALÉRY, Paul, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, (1945), (1988), 1992.
- VEGLIANTE, Jean-Charles, *Gli Italiani all'estero, 1861-1981 - Dati introduttivi*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, (1986), 1993.
- VIRILIO, Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Éditions Galilée, (1980), 1989.
- ZELDIN, Théodore, *Histoire des passions françaises, 1848-1945*, Paris, Payot, (1973), 2003, 5^e vol.

INDEX DES NOMS

A

Adam, Paul 181
 Adéma, Pierre-Marcel, 18, 74
 Agéro, Auguste 117
 Agnese, Gino 16, 23, 24, 182
 Albert-Birot, Pierre 7, 128, 129, 141, 159, 192
 Alberti, Leon Battista 89
 Aleramo, Sibilla 65
 Allard, Maurice 149
 Allegri, Mario 174, 186
 Altomare, Libero (Remo Mannoni, dit) 23, 24, 26, 55, 81
 Anceschi, Luciano 139
 Anderson, Margaret 168
 Apollinaire, Guillaume (dit Louise Lalanne) 9, 18, 19, 29, 30, 37, 43, 44, 52, 55, 58, 60, 74, 79, 81, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 110, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 149, 151, 155, 157, 158, 163, 164, 166, 174, 175, 176, 180, 189, 191, 192
 Aragon, Louis 146, 159
 Archipenko, Alexander 81, 169
 Arnauld, Céline (Carolina Goldstein, dite) 142, 143, 144, 145, 146, 158, 163, 165, 168, 169, 171, 172
 Arp, Hans 165, 169, 171
 Ascoli, Cecco d' 80
 Audiberti, Jacques 145

B

Baer, Vico 117, 134
 Balby, Léon 34
 Balla, Giacomo 24, 25, 26, 32, 55, 58,

84, 103, 104, 107
 Ballardin, Barbara 33
 Barilli, Renato 183
 Barthes, Roland 193
 Barzilai, Salvatore 22
 Barzini, Luigi 37
 Barzun, Henri-Martin 175
 Baudelaire, Charles 108, 181
 Baumeister, Willi 169
 Bayard, Pierre 113
 Beauduin, Nicolas 120, 175, 181
 Belli, Gabriella 176
 Beltramelli, Antonio 115
 Beltran-Vidal, Danièle 59
 Benelli, Sem 17
 Benn, Gottfried 187
 Bergman, Pär 16
 Bernhard, Sarah 23
 Bernier, Georges 103
 Bertini, Simona 25, 86
 Bertozzi, Gabriele 137
 Bertozzi, Renzo 169
 Bétuda, Mario 26, 55
 Beuer, Marcel 169
 Bevilacqua, Gianfranco 173
 Binazzi, Bino 81, 175
 Binni, Walter 66
 Biondi, Martino 76
 Birolli, Zeno 28
 Blumenkranz-Onimus, Noëmi 66, 80
 Boccioni, Umberto 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 43, 45, 50, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 81, 84, 86, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 110, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 131, 134, 137, 154, 165, 173, 174, 175, 176, 181, 182, 184, 194
 Bodson, Félix 159

Boine, Giovanni 183, 184
Boito, Arrigo 17
Bonato, Lucia 9
Bonheur, Flora 22
Bontempelli, Massimo 115
Bonzagni, Aroldo 24, 182, 183, 184
Borges, Jorge Luis 110
Bragaglia, Anton Giulio 51, 170, 185
Braque, Georges 96, 126, 161
Breton, André 110, 145, 146, 157,
158, 159, 166
Briosi, Sandro 16
Broglio, Mario 163
Brognet, Eric 141
Bruera, Franca 3, 7, 43
Bruno, Gianfranco 29
Buffet, Marguerite 159
Burgos, Jean 7, 12, 22, 132, 192
Burrasca, Nino (Giordano Sabbadin,
dit) 47
Buzzi, Paolo 18, 23, 25, 26, 28, 38,
55, 81, 88, 89, 175, 176, 181

C

Caillois, Roger 67
Caizergues, Pierre 9
Calvesi, Maurizio 22, 49, 50, 99, 101,
120, 169
Camal, Marie-Josèphe 147
Campigli, Massimo 181
Campolonghi, Luigi 160
Cangini, Giuseppe 26
Cangiullo, Francesco 53, 55, 56, 81,
107, 176, 181
Cantarelli, Gino 159, 165
Canudo, Ricciotto 33, 101
Capek, Karel 159
Cappa, Innocenzo 22
Capuana, Luigi 22
Carabba di Lanciano, Rocco 90
Caracciolo Chia, Marella 59
Carco, Francis 159
Cardini, Karine 131
Carducci, Giosuè 17, 18, 20, 21
Carli, Mario 113

Carrà, Carlo 24, 25, 26, 27, 28, 29,
30, 32, 48, 49, 51, 53, 55, 56,
62, 71, 72, 81, 84, 86, 89, 91,
96, 97, 98, 103, 118, 120, 121,
129, 160, 161, 162, 163, 175,
178, 179, 181
Carrieri, Giuseppe 26, 55, 181
Casati, Alessandro 184
Casella, Alfredo 159
Cavacchioli, Enrico 23, 26, 55, 181
Cavallo, Luigi 119
Cavanna, Cesare 39
Cellini, Benvenuto 89
Cendrars 73, 102, 105, 110, 141, 150,
151, 153, 159, 175, 191, 192
Cendrars, Blaise 73, 74, 102, 105,
110, 141, 150, 191, 192
Cervantes, Miguel de 110
Cescutti, Tatiana 16
Cézanne, Paul 81, 163, 181, 182
Chagall, Marc 180
Char, René 146
Chenoy, Léon 159
Chiarloni, Anna 173
Chudak, Henryk 149
Cinti, Decio 30, 135, 189
Claudel, Paul 19
Clerici, Leonardo 32
Cocteau, Jean 19, 105, 157
Coen, Ester 50
Colin, Paul 159
Collet, Henri 159
Colonna, Vittoria 59
Compagnon, Antoine 114
Contarini, Silvia 34
Conte, Giuseppe 11
Conti, Primo 7, 47, 49, 79, 91, 126,
129, 161, 162, 175, 176, 183
Coquiott, Gustave 159
Corbière, Tristan 181
Corra, Bruno (Bruno Ginanni Corra-
dini, dit) 58, 113
Corradini 55
Corsinovi, Graziella 183
Courbet, Gustave 181, 182

Craig, Gordon 170
 Crali, Tullio 175, 193, 194
 Crevel, René 146
 Crispolti, Enrico 170
 Croce, Benedetto 82, 87, 159
 Culot, Jean-Marie 144
 Curi, Fausto 112
 Cusatelli, Giorgio 173

D

D'Alba, Auro 81, 181
 Dalmazzo, Carlo 24
 D'Ambra, Lucio 115
 D'Ambrosio, Matteo 7, 43, 68
 D'Annunzio, Gabriele 17, 20, 22, 76,
 , 108, 181
 Dantinne, Émile 149, 150, 151, 166,
 167
 Däubler, Theodor 175
 Debon, Claude 74, 149
 Décaudin, Michel 7, 12, 100, 133,
 140, 148, 167, 189, 192
 De Chirico, Giorgio 136, 137, 194
 De Felice, Renzo 136
 De Groux, Henri 181
 Delacroix, Eugène 181
 De la Hire, Jean 135
 Delaunay, Robert 52, 95, 98, 99, 100,
 101, 102, 103, 104, 110, 131,
 174, 191
 Delaunay, Sonia 39, 102, 103
 Delmarle, Félix (Félix Lucien Aimé
 Delmarle, dit Mac Del Marle,
 ou Del Marle ou) 43, 51, 52
 Delsa, Edmond 159
 De Maria, Federico 23, 34
 De Maria, Luciano 9, 35, 38, 55, 136,
 139, 140
 De Michelis, Cesare G. 47
 Depero, Fortunato 47, 171, 175, 187
 Derain, André 96, 98
 Dermée, Paul (Camille Zéphirin Jans-
 sen, dit) 43, 51, 52, 110, 130,
 132, 133, 141, 142, 143, 144,
 145, 146, 147, 148, 149, 150,

151, 154, 155, 156, 157, 158,
 159, 160, 161, 162, 163, 164,
 165, 166, 167, 168, 169, 170,
 171, 172, 176, 177, 191, 192
 De Sanctis, Francesco 82
 Descartes, René 111
 Dessy, Mario 159
 De Stefani, Alessandro 115
 De Torre, Guillermo 166
 Dillon Wanke, Matilde 38
 Dinamo Correnti 55, 81, 181
 Divoire, Ferdinand 159, 163, 171, 175
 Döblin, Alfred 175
 Drieu La Rochelle, Pierre 159
 Drudi Gamillo, Maria 9
 Dube, Wolf-Dieter 173
 Duchamp, Marcel 191
 Duhamel, Georges 159
 Dupoix, Jeanne 163

E

Eliade, Mircea 89
 Éluard, Paul 145, 159, 171, 172
 Erba, Carlo 55, 59, 183, 184
 Escodamè, (Michele Leskovic, dit) 47
 Exter, Alexandra 171

F

Fauchereau, Serge 29
 Fénéon, Félix 31
 Férat, Serge (Serge Jastreboff, dit) 81
 Ferrante, Luigi 186
 Ferrario, Michele 9
 Ferri, Armando 159
 Ferroni, Giulio 183
 Fillia (Luigi Colombo, dit) 113, 114,
 169, 187
 Fiori, Teresa 9
 Fiozzi, Aldo 165
 Flaim, Carmen 187
 Flaubert, Gustave 108
 Florian-Parmentier, Ernest (Serge Gas-
 tein ou Gastein-Serge, dit) 135
 Flouquet, Pierre-Louis 142, 143, 144,

145, 149, 169
Folgore, Luciano (Omero Vecchi, dit)
26, 34, 55, 81, 88, 89, 128,
129, 159, 165, 169, 170, 176,
181
Fort, Paul 35, 125, 130, 148
Francastel, Pierre 103
France, Anatole 16
Funi, Achille 55, 59

G

Galtsova, Elena 105
Gavard-Perret, Jean-Paul 7, 22
Gayraud, Régis 113
Genette, Gérard 111, 114
Gentile, Emilio 45, 193
George, Waldemar 171, 172, 173
Gerebzoza, Anna 81
Ghil, René 181
Gianolio, Valeria 166
Gide, André 120
Ginna, Arnaldo (Arnaldo Ginanni
Corradini, dit) 113, 160
Giotto 125, 126
Gleizes, Albert 31, 96, 159, 169
Godé, Maurice 174, 187
Goll, Claire 171
Goll, Yvan (ou Ivan) 166, 171, 172
Gonzague Frick, Louis de 159
Govoni, Corrado 23, 26, 30, 37, 38,
53, 55, 58, 81, 88, 138, 181
Gregh, Fernand 19, 135
Grenier, Alexandre 190
Grey, Roch (Hélène d'Ettingen, dite)
155, 163
Gris, Juan 152, 159
Gropius, Walter 169, 177
Grosz, George 172, 173
Guérin, Charles 17
Guerra, Giordano Bruno 16

H

Hals, Franz 111
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 82

Hellens, Franz 143
Henneuse, Armand 143
Heym, Georg 184
Hilsum, René 158
Hirsch, Charles-Henry 18, 23, 24
Homère 111
Hugo, Victor 181
Huidobro, Vicente 105, 110, 155,
156, 159, 165, 166, 171, 191
Hulten, Pontus 173

I

Iannelli Guglielmo 47
Idelson, Vera 171
Iliazd, (Ilja Mikhaïlovitch Zdanevitch,
dit) 113
Isou, Isidore 113

J

Jacobbi, Ruggero 186
Jacob, Max 81, 96, 105, 110, 120,
155, 159, 166, 191
James, Francis 17, 43, 181
Janco, Marcel 159, 167
Jannelli, Guglielmo 55, 181
Jannini, Pasquale Aniel 9, 124, 137
Janssen, Alphonse 147
Janssen, Pierre 149
Jarry, Alfred 108, 127, 157
Jeanneret, (Charles-Édouard Jeanneret-
Gris, dit Le Corbusier, dit) 159,
163
Jochimsen, Margarethe 173
Joostens, Paul 169
Joussain, André 135
Jozsef, Attila 169
Jullian, René 12
Jünger, Ernst 59, 172, 173

K

Kahn, Gustave 16, 19, 108, 181
Kahnweiler, Daniel-Henry 101, 161
Kandinsky, Vassily 171, 173, 180
Kertész, André 168

Klee, Paul 180
 Kokoschka, Oskar 176, 177, 178, 179,
 180, 186
 Korngold, Syrjus 169
 Kristeva, Julia 105
 Krzywkowski, Isabelle 131, 172
 Kuhn Amendola, Eva 38

L

Laforge, Jules 16, 81, 181
 La Fuente, Véronique 33
 Lämmert, Eberhard 173
 Latanza, Antonio 37
 Laurencin, Marie 124
 Lauretta, Enzo 183
 Lautréamont, (Isidore Lucien Ducasse,
 dit Comte de) 81
 Lavergne, Maurice 169
 Le Bret, Henri 33
 Le Fauconnier, Henri 96
 Léger, Fernand 96, 169, 171
 Lentengre, Marie Louise 7, 59, 62
 Léonard-Roques, Véronique 110
 Leopardi, Giacomo 181
 Levasti, Arrigo 159
 Lhote, André 96, 159
 Linze, George 149
 Lipchitz, Jacques (Chaim Jacob, dit)
 159
 Lista, Giovanni 16, 21, 32, 35, 61,
 165, 170, 186
 Livi, François 141
 Lombardi, Daniele 37
 Loos, Adolf 159
 Lucas, Roger 142
 Lucini, Gian Pietro 26, 81, 151

M

Maassen, Henry 118
 Madame Aurel, (Auréli de Faucam-
 berge, dite) 19
 Madou, Jean-Pol 7, 22
 Maeterlinck, Maurice 166
 Malespine, Émile 141

Mallarmé, Stéphane 16, 17, 108, 145,
 181
 Mann, Thomas 172, 173
 Manzella-Frontini, Giacomo 26, 55,
 181
 Marc, Franz 173, 179, 180
 Marchi, Marco 184
 Marchione, Margherita 184
 Marinetti, Filippo Tommaso (dit
 Masuche, Tomm) 9, 11, 12, 13,
 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22,
 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31,
 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,
 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48,
 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57,
 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66,
 68, 69, 71, 72, 73, 76, 77, 79,
 81, 82, 83, 86, 88, 89, 91, 92,
 93, 95, 96, 97, 98, 104, 105,
 106, 108, 109, 110, 111, 112,
 113, 115, 116, 117, 118, 119,
 120, 121, 122, 123, 124, 125,
 126, 127, 128, 129, 130, 131,
 132, 133, 134, 135, 136, 137,
 138, 139, 140, 141, 151, 153,
 154, 155, 156, 159, 160, 162,
 163, 167, 169, 170, 171, 172,
 173, 174, 175, 176, 180, 181,
 189, 190, 192, 193
 Martini, Arturo 183
 Martini, Fausto Maria 115
 Martin-Schmets, Victor 7, 141, 144,
 146, 149, 167, 175
 Mascagni, Pietro 107, 108
 Matisse, Henri 98, 181
 Maclair, Camille 19
 Mazza, Armando 26, 47, 55, 57, 58,
 181
 Meazzi, Barbara 22, 76, , 110, 166,
 171
 Medgyés, Ladislás 169
 Meidner, Ludwig 172, 173, 180
 Mendès, Catulle 16, 19, 23
 Menghi, Maria Cristina 186
 Mercereau, Alexandre 159, 170

Meriano, Francesco 136, 175
Meschonnic, Henri 77,
Metzinger, Jean 31, 44, 96, 159
Milanesi, Guido 115
Millot, Cécile 172
Minghetti, Gloria 49
Mistral, Frédéric 19
Mittner, Ladislao 185
Mockel, Albert 145
Moeller, Magdalena M. 172
Moholy, Lucia 169
Moholy-Nagy, László 169
Mondrian, Piet 159, 169, 171
Monfort, Eugène 120
Morasso, Mario 181
Moréas, Jean 19
Morini, Mario 25
Moscardelli, Nicola 81
Mozart 177, 178
Mozzi, Giulio 115
Mussolini, Benito 58, 77, 160, 193

N

Naudeau, Ludovic 37
Nevinson, Christopher Richard Wynne
46
Nietzsche, Friedrich Wilhelm 81, 181,
184
Noailles, Anna de 19
Nolde, Emil 180

O

Ojetti, Ugo 177
Orazi, Vittorio (Alessandro Prampolini,
dit) 159, 165, 169
Orban, Clara E. 33, 38, 45
Orlando, Valentina 7
Orlando, Vittorio Emanuele 17, 18
Orsini, François 186
Ozenfant, Amédée 159, 163, 168

P

Pacini, Piero 30
Paladini, Vinicio 168

Palazzeschi, Aldo (Aldo Giurlani, dit)
26, 30, 49, 51, 55, 56, 58, 81,
83, 87, 91, 92, 135, 181, 191
Pannaggi, Ivo 168
Papini, Giovanni 48, 49, 53, 55, 56,
57, 58, 79, 80, 81, 83, 87, 88,
89, 90, 91, 92, 93, 95, 99, 100,
101, 122, 126, 128, 129, 131,
138, 140, 159, 160, 162, 175,
176, 180, 181, 183, 191
Pascoli, Giovanni 19, 20
Pavolini, Corrado 179, 180
Péladan, Joséphin 135
Pellegrini, Ernestina 176
Pellizza da Volpedo, Giuseppe 182
Péret, Benjamin 145, 171
Perez Jorba 159
Perotti, Lorenzo 17
Pettenella, Paola 176
Pfemfert, Franz 175
Piatti, Ugo 107
Picabia, Francis 110, 159, 163, 165,
166, 167, 191
Picard, Hélène 19
Picasso, Pablo 31, 81, 96, 98, 101,
117, 126
Pignatari, Giampaolo 25
Pirandello, Luigi 170, 183, 187
Piscopo, Ugo 17
Platon 169
Polti, Georges 20
Ponti, Vitaliano 17
Pound, Ezra 159
Praga, Marco 17
Prampolini, Enrico 133, 137, 159,
165, 168, 169, 170, 171, 172,
176, 177, 185, 187, 189
Pratella, Francesco Balilla 26, 28, 108,
114, 134
Prestigiacomo, Paolo 9
Prezzolini, Giuseppe 9, 27, 84

R

Rachilde (Marguerite Eymery, dite) 19,
108

- Racine, Jean 120, 193
 Raimondi, Ezio 112, 161, 162
 Raimondi, Giuseppe 164, 165
 Rajk, Étienne 169
 Ravegnani, Giuseppe 75
 Raynal, Maurice 159
 Read, Peter 128
 Renoir, Pierre-Auguste 181, 182
 Reverdy, Pierre 105, 110, 141, 145,
 150, 153, 154, 155, 156, 157,
 158, 166, 169, 191
 Ribemont-Dessaignes, Georges 159
 Richard, Lionel 187
 Richard, Roger 142, 144
 Richter, Mario 7, 9, 121
 Righi, Federico 193, 194
 Rimbaud, Arthur 16, 64, 141, 166,
 181
 Rinaldi, Rinaldo 111
 Rist, Robert 169
 Rivière, Jacques 159
 Robert, Enif 169
 Rodin, Auguste 181
 Romain, Jules 159
 Romani, Bruno 135
 Romani, Romolo 24, 182, 183, 184
 Rossini, Gioacchino 177, 178
 Rosso di San Secondo, Pier Maria 185,
 186
 Rosso, Medardo 27, 28, 181
 Rousseau, Jean-Jacques 16, 108, 181
 Rovelli, Sotgia 169
 Royère, Jean 135
 Russo, Ferdinando 80
 Russolo, Luigi 24, 25, 26, 28, 29, 30,
 32, 35, 48, 51, 53, 55, 57, 59,
 72, 73, 81, 84, 86, 92, 165,
 168, 171, 175
- S**
- Saint-Georges de Bouhélier, (Stéphane-
 Georges Lepelletier de Bouhé-
 lier, dit) 108, 135
 Saint-Just 169
 Saint-Point de, Valentine 19, 33, 49,
 55
 Saint-Pol-Roux, (Paul-Pierre Roux, dit)
 19, 135
 Salaris, Claudia 9, 16, 19, 22, 27, 29,
 31, 33, 35, 38, 46, 56, 119,
 138, 139, 169, 170, 171, 176
 Salmon, André 23, 34, 105, 115, 130,
 159, 163
 Salpêtrière, Albert de la 169
 Sanminiatielli, Mino 175, 176
 Sanouillet, Michel 166
 Sansone, Luigi 39
 Sant'Elia, Antonio 55, 59
 Sarfatti, Cesare 22
 Satie, Erik 159
 Sauvebois, Gaston 120
 Savinio, Alberto (Andrea Francesco
 Alberto de Chirico, dit) 163
 Scalia, S. Eugene 184
 Scheiwiller, Vanni 49
 Schneider-Maunoury, Monique 103
 Schonberg, Arnold 159
 Schwitters, Kurt 169, 180
 Schwob, Marcel 108
 Segantini, Giovanni 181
 Servranckx, Victor 169
 Settimelli, Emilio 55, 58, 113
 Seuphor, Michel 142, 149, 165, 168,
 169, 170, 171, 189
 Severini, Gino 24, 26, 29, 30, 31, 32,
 33, 43, 45, 48, 50, 51, 52, 53,
 55, 56, 58, 81, 84, 88, 91, 92,
 93, 97, 98, 99, 100, 101, 115,
 117, 121, 123, 125, 126, 128,
 129, 131, 159, 163, 170, 174,
 175, 181, 194
 Sidoti, Antoine 102
 Signac, Paul 181
 Siligato, Rossella 177
 Sironi, Mario 59, 92, 115
 Soffici, Ardengo 27, 28, 30, 48, 49,
 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 64,
 74, 76, 79, 81, 83, 84, 85, 86,
 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95,
 97, 101, 104, 115, 118, 119,

120, 121, 122, 124, 125, 126,
127, 128, 129, 131, 138, 140,
154, 159, 160, 171, 175, 176,
180, 181, 191
Somenzi, Mino 46, 47
Soupault, Philippe 155, 159
Spinoza, Baruch 89
Sprovieri, Giuseppe 123
Stefanelli, Stefania 107
Stein, Gertrude 31
Stendhal, (Henri-Marie Beyle, dit)
177, 178, 181
Storer, Edward 169
Strauss, Richard 26
Stravinsky, Igor 174
Survage, Léopold 159

T

Tasset, Marie 147
Tasso, Torquato 89
Tavolato, Italo 50, 53, 55, 58, 81, 87,
181
Terzioni, Maria Antonietta 162
Thibaudet, Albert 110
Thirion, André 146
Toklas, Alice 31
Torres Garcia, Joaquín 165, 171
Tozzi, Federigo 184, 194
Turati, Filippo 20
Tzara, Tristan, 105, 136, 137, 146,
149, 154, 155, 156, 157, 158,
159, 163, 165, 167, 168, 171,
191

U

Ungaretti, Giuseppe 60, 130, 159,
160, 161, 162, 163, 164
Unik, Pierre 146
Usberti, Francesca 123

V

Vacher, Pascal 76
Valentin, Albert 146
Valéry, Paul 111

Valtat, Jean-Christophe 110
Van Bever, Pierre 44
Vanden Abeele-Marchal, Sophie 141
Van Doesburg, Theo 159, 169
Vanverdenghem, Louise-Marie 147
Varaldo, Alessandro 115
Vasari, Ruggero 170, 171, 185, 186,
187
Verhaeren, Émile 16, 135, 145, 181
Verlaine, Paul 108
Vianello, Alberto 47
Viani, Lorenzo 68, 162, 175, 183
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste 17
Vinciguerra, Luca 21
Viola, Cesare Giulio 115
Viola, Gianni Eugenio 16, 108, 112
Viriat, Francesco 116
Vollard, Ambroise 171
Vonck, Herman 169
Vordem-Berge Gildewart, Friedrich
169

W

Walden, Herwarth 32, 169, 174, 175,
180
Weenix, Jan Baptist 111
Weisgerber, Jean 44

Z

Zanini, Gigiotto 81
Zavataro, Renato 22
Zecchi, Stefano 11
Zola, Émile 16, 108, 181
Zoppi, Sergio 7
Zouari, Fawzia 33
Zuccoli, Luciano 115

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Neri Nannetti, futurista, <i>Caricature sintetiche</i> , in <i>L'Italia futurista</i> , a. I, n. 12, 15 décembre 1916, détail (reproduction en fac-sim., Florence, Spes-Salimbeni, 1992).....	4
<i>Le Petit Journal</i> , supplément illustré, 23 février 1913 © BnF	36
F. T. Marinetti, « Après la Marne, Joffre visita le front en auto », <i>Les mots en liberté futuristes</i>	65
F. T. Marinetti, « Bataille à 9 étages du Mont Altissimo », <i>Les mots en liberté futuristes</i>	66
F. T. Marinetti, « Le soir couchée dans son lit », <i>Les mots en liberté futuristes</i>	69
F. T. Marinetti, « Une assemblée tumultueuse », <i>Les mots en liberté futuristes</i>	70
La revue <i>Lacerba</i>	79-80
<i>Lo zar non è morto</i> – Grande romanzo d'avventure.....	115
Céline Arnould.....	147
Paul Dermée	148
<i>Come si seducono le donne</i> , extrait de <i>L'Italia futurista</i>	190
<i>Sam Dum è morto</i> extrait de <i>L'Italia futurista</i>	192

Les clichés sont de Barbara Meazzi.