

RÉFLEXIONS AUTOUR D'UN ASTRICIDE : MARINETTI, POÈTE MAL LUNÉ

Or si fa rossa or pallida la luna,
Che senza dubbio è segno di fortuna

Boiardo, *Orlando innamorato*

En septembre 1995 était réédité chez Mondadori un ouvrage de Giovanni Macchia dont le titre, *La caduta della luna*, aurait certainement ravi Marinetti, le pourfendeur véhément d'un certain imaginaire lunaire hérité d'une longue tradition poétique. Notre propos n'est pas de retracer ici les étapes glorieuses du chant à la lune, de Virgile à Leopardi, mais plutôt de montrer comment la volonté futuriste d'« éteindre la lune » participe d'une stratégie d'envahissement de l'espace cosmique et de destruction des symboles poétiques qui trouve dans notre satellite sa cible privilégiée. Qu'elle soit changeante et de bon augure, comme celle évoquée par Boiardo, ou qu'elle apparaisse comme le prétexte à un vagabondage philosophique, comme chez Cyrano de Bergerac auteur d'une *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune* (1657), la lune est toujours l'oeil qui regarde l'homme et instruit son relativisme. Elle le pousse à abandonner ses certitudes et à renier la clôture rassurante d'un univers transparent à la connaissance. La lune est un ouvroir onirique qui facilite l'errance dans l'espace intérieur d'un désir mis en discours par le songe. La tradition polyexpressive du « nocturne » trouve là sa probable origine. C'est ensuite, par une figure classique de résolution « réaliste » de

l'abstraction - décrire comme vrai, par une sorte de déroulement narratif, la part la plus inouïe du rêve - que le voyage dans l'imaginaire devient récit des pérégrinations spatiales de personnages à la poursuite d'une vérité - et parfois même d'une morale - qu'ils ne trouvent plus sur terre. Que l'on pense, pour rester dans le domaine du poème chevaleresque, au célèbre voyage d'Astolphe dans une lune devenue le cimetière de la raison perdue des hommes. Ce n'est que plus tard, au moment du positivisme triomphant, que le genre du « voyage dans la lune » subira une première codification et se trouvera légitimé à travers un appareil scientifique rigoureux en osmose avec les connaissances techniques de l'époque, quand ce n'est carrément en avance de quelques décennies. *De la terre à la lune*, écrit par Jules Verne en 1865, constitue le meilleur exemple de cette rationalisation du mythe lunaire à un moment où le romantisme, dernier mouvement artistique adepte de l'évasion philosophique et esthétisante dans la nuit étoilée, subit la concurrence quelque peu iconoclaste de symbolistes moins béatement respectueux du ciel, Baudelaire à leur tête.

Ce tableau succinct et nécessairement lacunaire et schématique permet de mieux situer la portée et l'originalité du meurtre futuriste dont la préméditation est longuement exposée dans un texte paradoxalement « lumineux », alors même que son propos est justement d'abolir la clarté blafarde d'un support poétique jugé dépassé. *Uccidiamo il Chiaro di luna!* constitue aux yeux de Marinetti lui-même un écrit essentiel et il reviendra à plusieurs reprises sur certaines « images des plus originales du célèbre manifeste », comme il le présente dans son magnifique testament littéraire, rédigé les dernières années avant sa mort, *La grande Milano tradizionale e futurista. Uccidiamo* date d'avril 1909. Le texte fondateur

poétique. Il s'agissait alors de fournir un acte de naissance idéologique à un mouvement désireux de n'être point confiné dans le domaine étroit et, aux yeux de Marinetti, passablement poussiéreux, des Belles Lettres. Le mot « naissance » envahit d'ailleurs l'article du Figaro, écho d'une vitalité plus mise en scène que mise en mots. Même l'*incipit* du premier programme, avec son décadentisme de pacotille et son décor orientaliste - opalines et tapis épais -, ne parvient pas à donner au texte une caution suffisamment poétique pour que Marinetti échappe à ce qui ressemble, à le lire près d'un siècle après, à de l'autoparodie. Après avoir pastiché Loti et d'Annunzio, le fondateur du futurisme jette les bases d'une écriture déjà si caractéristique qu'elle annihile d'une certaine manière la charge innovante qu'elle entendait faire exploser au visage du lecteur « passéiste ». La répétition des formules incantatoires implique la reconnaissance d'un processus itératif qui nuit au propos (d)étonnant du grand artificier. Le pétard mouillé laisse alors la place au programme proprement dit, bréviaire de mauvaises intentions qui se présente comme un décalogue mal taillé, avec un onzième point surnuméraire qu'on peut considérer comme la manifestation marinettienne d'une volonté de

de la tradition biblique des Dix Commandements (on sait qu'Augustin voyait dans le chiffre onze « l'armoire du péché »). Dès lors, si l'on accepte l'idée d'un futurisme singeant des schémas existants pour mieux les contester, on comprend pourquoi cette imitation d'ordre qui caractérise le programme en son cœur cache en réalité une confusion du délire volitif qui rend délicate la tentative du critique d'ordonner ce qui ne doit surtout pas l'être.

La dimension artificielle et bicéphale du premier manifeste (la tête de la parodie poétique et la tête de l'agressivité théorique) s'atténue dans *Uccidiamo il Chiaro di Luna !* Certes, l'accentuation lyrique n'empêche pas la teneur du discours de rester proche. Du reste, le titre même du texte d'avril est l'extension de la dernière phrase du programme de février :

Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle...

Le « défi lancé aux étoiles » se traduit justement par le meurtre symbolique de cette Reine de la nuit dont les étoiles sont les vassales. On assiste à une opération qui touche à la fois à l'idéologie futuriste et à sa

et maintes fois employé dans ses écrits dès lors qu'il renvoie à l'idée d'un masque recouvrant un système conceptuel immuable et identifié au double processus destruction/reconstruction. En 1909, le premier terme du binôme l'emporte nettement et cette prédominance de *la pars destruens* sur la *pars construens* durera jusqu'à la mise en place de la phase « motlibriste » en 1912, avec la publication du *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. *Battaglia Peso+Odore* (1912) et *Zang Tumb Tumb* (1914) sont les oeuvres de création les plus représentatives d'une période où l'intention théorique éclate sous l'effet d'une pratique créatrice qui s'impose comme la finalité même de l'écriture. C'est là le signe d'un emballement du futurisme, d'une fuite en avant dans la révolution langagière, dans « l'art pour l'art » - c'est-à-dire, dans le cas du mouvement marinettien, dans l'avant-garde - qui préfigure l'isolement du mouvement et sa marginalisation progressive, du moins sur le plan de la production littéraire. Au moment de l'article du *Figaro* et d'*Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, Marinetti parvient à conserver un équilibre entre le projet et l'invention ou, plus exactement, la partie conceptuelle des deux premiers programmes, c'est-à-dire l'ensemble des règles qui fondent le mouvement futuriste, se confond avec les applications littéraires produites par cette même école. La différence entre l'idéologie et la pratique poétique s'épuise et il s'opère une fusion entre le discours sur la création et la création elle-même.

Un programme est par nature métalittéraire puisqu'il est texte sur des textes futurs. Mais c'est justement cet objectif descriptif et taxinomique qui lui ôte toute prétention à la littéarité. Il est l'« avant-garde » de l'oeuvre à venir. Pour les futuristes, le programme fait déjà partie de l'oeuvre, ce qui explique que la déclaration d'intentions soit en permanence phagocytée par l'intention de déclarer la guerre au passé et à ses symboles. Il y a là un élément paradoxal que la critique qui s'est intéressée au futurisme n'a pas suffisamment souligné : la dimension projectuelle inhérente au genre même du programme est en réalité secondaire dans les textes fondateurs de Marinetti et, lorsqu'elle apparaît, elle ressort davantage de l'anathème que de l'élaboration d'un système destiné à être appliqué un jour. Une analyse des temps des verbes suffirait à montrer l'absence d'une projection dans l'avenir. Le présent domine, suivi par les temps passés de la narration traditionnelle. Les rares futurs se rencontrent dans les passages où s'affrontent les futuristes et leurs ennemis et sont le signe d'une promesse de victoire. En d'autres termes, l'ouverture vers le futur exprime le moment dual évoqué précédemment, celui où la reconstruction - le projet -, s'extirpe à peine du règlement de

compte avec l'ennemi conservateur dont le cadavre, littéralement, fume encore. Il s'agit donc d'un futur plombé par la répulsion futuriste envers le passé. Avec la haine, la passion l'emporte sur la disposition harmonieuse du dessein poétique (au double sens du terme). Le programme devient alors le support d'un délire verbal qui détruit les limites habituelles entre la création et la réflexion sur la création. L'écriture généralement discursive d'une démonstration où la rhétorique sert à emporter la conviction de l'Autre que l'on veut persuader, se transforme en une machine littéraire destinée à justifier l'idée que la destruction de l'Autre et de ses différents alliés - images poétiques convenues, conformisme bourgeois... - est nécessaire et « programmée ».

C'est ainsi qu'il convient de prendre la frénésie métaphorique des manifestes futuristes pour ce qu'elle est d'abord : la déclaration d'une vérité eschatologique proclamée depuis le « promontoire extrême des siècles », comme le rappelle le point huit du texte fondateur. L'association temps/espace qui est à l'origine de cette célèbre image parcourt de nombreux textes marinettiens et l'éloge de la hauteur est une donnée à la fois thématique et biographique de l'aventure futuriste. Que l'on songe à l'aéropoésie, au mythe de l'avion ou à l'amour des discours élevés, au sens spatial du terme, comme celui contre Venise la passéiste tenu du haut de la Tour de l'Horloge en juillet 1910. Il est à noter que cette diatribe lagunaire qui a, depuis, fait de nombreux émules, le dernier en date étant Régis Debray et son *Contre Venise*, reprend d'ailleurs le thème, né avec *Uccidiamo*, de la victoire de la lumière moderne sur un romantisme digne d'intérieurs bourgeois :

Venga finalmente il regno della divina Luce Elettrica, a liberare Venezia dal suo venale chiaro di luna da camera ammobiagliata.

Entre le premier manifeste de février et le Discours contre Venise, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* se présente comme la première tentative d'une mise en narration de la théorie de l'exécration définie dans l'article du *Figaro*. Pour la première fois dans la production futuriste, une histoire est racontée à travers une fiction qui épouse la codification habituelle d'un récit de guerre : le manichéisme de l'opposition entre deux camps principaux et leurs alliés respectifs, le savant dosage entre expectative, poursuites et combats, le point de vue subjectif d'un narrateur/acteur qui, au nom des siens, justifie la justesse de sa cause, selon un principe qui, en dehors des évidentes différences formelles, jalonne l'histoire littéraire depuis le poème chevaleresque jusqu'au récit de Résistance. Le propos clairement belliciste d'*Uccidiamo* est en réalité la dilatation

lyrique d'un thème éclaté dans le manifeste de février et que l'on retrouve aux points trois, sept et neuf où il est question, respectivement, de « gifles et de coups de poing », de « beauté de la lutte » et d'une « guerre, seule hygiène du monde ». Ce plaidoyer pour la guerre s'accompagne de la volonté de prendre le contrepied systématique des valeurs qui fondent la société italienne et sa tradition humaniste. A leur place, *Uccidiamo* fait l'éloge de la folie et de la force qui sont des contre-valeurs sur le plan de la raison et de la morale et qui se trouvent promues au rang d'étalon à l'aune duquel mesurer la ferveur de l'engagement futuriste.

On connaît la fascination de Marinetti pour la force brute qui domine toujours l'esprit et la connaissance incarnés par la figure honnie du Professeur accusé de « gangréner » l'Italie. Il est donc naturel que les futuristes comptent parmi leurs alliés les « bêtes sauvages ». On se souvient que l'image des « *belve sbuffanti* » apparaît dès le manifeste de février pour désigner les automobiles. Les futuristes eux-mêmes se présentent comme de « jeunes lions » à la poursuite de la mort juchés sur de modernes Pégases, êtres hybrides nés d'une fusion idéale en un corps à la fois animal et mécanique issu de l'imagination antihumaniste de Marinetti et de ses compagnons. Le lion représente la bête puissante qui n'obéit qu'à plus fort qu'elle. Que l'on songe au lion nietzschéen d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, lors du premier Discours prononcé par le protagoniste éponyme pour attirer à lui des disciples (c'est là d'ailleurs un autre point commun avec le manifeste marinettien). Après le chameau, qui symbolise pour Nietzsche l'obéissance aveugle et grégaire, le lion figure le refus violent de la soumission. C'est indirectement une autocélébration du futurisme, seul capable de dominer l'animal indomptable. Aux côtés du lion, le fou, que l'on peut rapprocher de l'enfant nietzschéen du même premier Discours, incarne cette « sortie de la sagesse » assimilée dans le premier manifeste à une « gangue horrible ». Comme le fauve sur le plan physique, il est dans une certaine mesure l'*alter ego* spirituel du futuriste car il partage avec lui le refus des normes dominantes de la société bourgeoise, ce qui explique le rejet dont ils sont l'objet tous les deux. Le fou subit l'enfermement voulu par un groupe qui n'a trouvé que ce moyen de défense pour se protéger - Michel Foucault a proposé une analyse définitive de cette question dans *L'histoire de la folie à l'âge classique* - tandis que l'artiste futuriste doit endurer l'incompréhension qu'il suscite et dont on sait qu'il jouit en réalité, comme nous le rappelle le titre d'un autre manifeste publié, celui-ci, en 1911 : *La voluttà d'esser fischiati*. Dans *Uccidiamo*, ce sont les fous qu'il s'agira de libérer de leur asile pour grossir les rangs de l'armée futuriste.

L'éloge de l'animal, l'être qui ne sait pas, et celui du fou, l'être qui ne sait plus, se rejoignent pour chanter la louange de l'ignorance, valeur éminemment futuriste en ce qu'elle détruit le socle de connaissance sur lequel est bâti l'édifice culturel de la tradition humaniste. A sa façon violente et remplie de certitudes, Marinetti se situe avec son éloge de l'aliéné dans le sillage pascolien du *poeta puer* : le fou incarne les valeurs d'innocence et de vérité.

Ces quelques remarques montrent ce qui rapproche et ce qui distingue les deux textes principaux du futurisme naissant. Le propos désacralisant est le même, seuls changent la méthode et le style. *Uccidiamo il chiaro di luna!* est un texte parfaitement construit et d'une facture presque classique. Son ouverture situe le discours dans un registre proche de l'épopée, avec sa dimension collective et l'espèce de litanie des Saints laïcisée où sont convoqués les disciples du futurisme. Marinetti plante le décor d'une Croisade moderne avec ses soldats, ses villes de Podagra et Paralisi à détruire - et non à libérer comme dans les poèmes chrétiens - et la Nature à soumettre. Dès ses premières lignes, *Uccidiamo* met en place la métaphore filée sur laquelle est construit l'ensemble du texte et que le titre même annonce. Le combat mené par Marinetti a pour objectif la destruction de la lumière naturelle et la création d'une énergie de substitution, fille d'une nature dominée par l'homme. Le qualificatif d'« incendiaires » par lequel Marinetti nomme ses amis poètes indique dès l'origine qu'ils sont conviés à une nouvelle version de la « guerre du feu ». Le texte s'embrase dans une logique destructrice qui voit le soleil lui-même, symbole dionysiaque par excellence, chanceler puis crever, telle une vulgaire baudruche, sous l'effet de la puissance nouvelle incarnée par les futuristes. C'est donc bien littéralement que Marinetti se décrit comme le chef d'une tribu de héros prométhéens qui, comme leur devancier de la mythologie, entendent voler le feu non plus aux Dieux mais à l'univers lui-même. Le lion, déjà évoqué, est symboliquement un animal solaire, à la « crinière de feu », selon l'image topique de la tradition poétique, animal ambivalent aussi dont la symbolique oscille entre la représentation du Pouvoir et l'incarnation d'un orgueil démesuré. C'est donc tout naturellement que les autres spécimens du bestiaire d'*Uccidiamo* sont ravalés au rang d'êtres inférieurs, dans le camp des ennemis passésistes. Les habitants de Paralisi sont tantôt identifiés à des « chats écorchés », à des moutons - de Panurge bien sûr - à travers l'image de la « toison fétide » et du « troupeau puant », à des « fourmis lugubres » (métaphore de la masse démocratique abhorrée) et à des « poissons fuyants et ridicules ». C'est bien la nature dans son

ensemble qui subit les coups de boutoir des futuristes selon le schéma déjà évoqué d'une réactualisation - plus que d'un dépassement - des vieilles croyances et des mythes fondateurs de la civilisation tournée en dérision par Marinetti. L'océan, comme dans l'Exode, s'ouvre pour favoriser la progression des futuristes vers le Gorisankar, puis il se soumet aux troupes conquérantes. Le ciel n'est plus la frontière entre l'homme et le divin mais il devient un terrain de conquête à travers la mythologie de l'avion qui, une nouvelle fois, n'est autre que la réactualisation du mythe d'Icare et de Pégase, présent dans le texte préfuturiste de Marinetti, écrit en français en 1908 : *A mon Pégase*. Le ciel où évolue l'aviateur devient même la métaphore de la création littéraire :

io intanto, sto seduto come un tessitore davanti al telaio e vo tessendo
l'azzurro serico del cielo

Marinetti écrivain-tisserand rappelle par son image que les mots texte et tissu ont la même origine.

Mais de tous les éléments de la nature que le futurisme entend pervertir, il en est un contre lequel la verve de Marinetti est particulièrement véhémement et c'est à son propos que nous avons créé le terme d'astricide. La lune fait son apparition dans la troisième partie du manifeste, au moment où les soldats se reposent dans un lieu sûr - un haut plateau - et sous la protection des fauves. Elle se présente d'emblée comme un élément incongru dans le paysage puisqu'elle trouble par sa lumière les ténèbres propices au repos. Son « obscure clarté » est considérée par les futuristes comme un défi qu'il convient de relever parce qu'il constitue un anachronisme - n'est-il pas le symbole d'une poésie romantique jugée archaïque ? - doublé d'une tendance au sentimentalisme auquel répugne un mouvement qui préfère la sensation au sentiment. Mais l'ennemi est puissant, fort de son pouvoir passé et de la trace profonde qu'il a imprimée dans l'imaginaire des hommes. C'est pourquoi Marinetti et les siens doivent se charger en propre du combat contre la lune car leurs alliés du moment, les fauves et les fous, ne sont pas à la hauteur de la tâche, comme l'indique le détail expressionniste du « fou aux yeux de vierge » foudroyé par l'éclat de l'astre « ruisselant du lait enivrant des acacias ». La lune, pour reprendre une opposition nietzschéenne, est l'envers apollinien du soleil. Elle induit à la méditation mesurée et au repos de l'âme, en symbiose avec le rythme cyclique d'une nature toujours recommencée et pour cela, en dépit d'accidents de surface, profondément prévisible.

Cette conception de la nature contredit la révolution technologique prônée par les futuristes qui s'appuie sur des notions comme la vitesse et la création endogène. C'est pourquoi le futurisme peut être qualifié de mouvement antinaturaliste et antihumaniste (dans la mesure où l'homme est un produit de la nature). Ce n'est pas tant la nature que Marinetti condamne, ce qui serait absurde pour un poète parti « à la conquête des étoiles » dès 1902, mais la représentation qu'en a donnée la tradition littéraire, fondée sur l'image d'un « lieu amène » à la fois refuge et support nostalgique d'une humanité troublée par les nouvelles règles qu'impose la société moderne. L'ambition des futuristes est de vider le rapport à la nature de toute subjectivité, de toute tentation d'un recours à une esthétique du mystère d'ascendance romantique et décadente, qui se termine généralement par une ouverture d'ordre mystique. Marinetti et ses disciples entendent rationaliser le lien à la nature en le dépouillant de son halo poétique. Il s'agit de transformer la nature de sujet littéraire en objet technologique : la lune d'*Uccidiamo* laissera la place à la lumière électrique. Boccioni poursuivra l'attaque antinaturaliste dans son manifeste « contre le paysage et la vieille esthétique », publié en 1914, tandis que Balla et Depero, l'année suivante, proposent carrément une « reconstruction futuriste de l'univers », dernière et logique étape de la fuite en avant du mouvement fondé par Marinetti.

Dans *Uccidiamo*, le discours se situe encore sur le terrain de l'affrontement, alors que l'antagoniste est présent pour ses derniers instants de vie poétique. La nature n'est pas niée mais sa représentation est subvertie. Les modèles rejetés sont trop proches pour ne pas figurer comme repoussoir sous-entendu du futurisme. On peut penser à la lune leopardienne qui donne son titre à la célèbre poésie de 1819. L'idylle, qui associe la campagne à la paix et fait du sentiment nostalgique et de la mémoire les moteurs de la création poétique, représente la cible privilégiée de la révolution formelle souhaitée par le futurisme. C'est d'autant plus vrai lorsqu'elle s'ouvre, comme dans le cas de Leopardi, sur l'évocation d'un regret de l'enfance. Le premier vers de la poésie de Leopardi - *O graziosa luna, io mi rammento* - concentre des notions tournées en dérision par les futuristes, comme le plaisir du souvenir, déjà évoqué, et surtout l'assimilation de l'astre, à travers le terme « gracieuse » à prendre ici dans son sens latin, à une double idée de légèreté et de bienveillance. C'est dire que la lune du poète de Recanati est aux antipodes de celle de Marinetti, « allumeuse » et menaçante, même si, dans plusieurs de ses écrits, comme par exemple *La grande Milano tradizionale e futurista* sur lequel nous reviendrons, l'auteur de *Mafarka*

avoue avoir aimé Leopardi. Plus près de Marinetti, d'autres poètes ont chanté la lune, oscillant entre la représentation traditionnelle et la volonté d'apporter les premiers coups de griffe au hiératisme esthétisant attaché à l'astre de la nuit. Verlaine propose encore un « Clair de lune », extrait des *Fêtes galantes* qui seront mises en musique par Fauré et Debussy, qui s'achève par un portrait très classique de la lune :

Au calme clair de lune triste et beau
 Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
 Et sangloter d'extase les jets d'eau,
 Les grands jets d'eau sveltes parmi les arbres

La lune associée à la triade traditionnelle beauté, tristesse, rêve, semble bien à des années-« lumière » de la représentation voulue par Marinetti dans *Uccidiamo*. Baudelaire réussit à se démarquer de ce portrait classique aux images convenues dans « Tristesse de la lune » extrait de *Spleen et idéal*. Si le titre peut laisser croire que l'auteur des *Fleurs du mal* reprend à son compte le topos qui lie la nuit et la mélancolie, la lecture du texte nuance cette première impression car c'est une lune lascive et légèrement érotisée qui est décrite par Baudelaire :

Ce soir, la lune rêve avec plus de paresse,
 Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins,
 Qui d'une main distraite et légère caresse
 Avant de s'endormir le contour de ses seins

C'est donc plus Verlaine que Baudelaire, bien qu'ils soient cités tous les deux aux côtés de Poe et de Mallarmé, qui est visé par Marinetti dans le texte « Noi rineghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna » publié dans *Guerra sola igiene del mondo* en 1915, où les symbolistes sont accusés d'avoir « nagé dans le fleuve du temps, la tête en permanence tournée en arrière vers la lointaine source bleutée du passé, vers le "ciel antérieur où fleurit la beauté" ». Titre curieux, d'ailleurs, qui illustre bien l'ambivalence de la position de Marinetti vis-à-vis de son passé immédiat. N'y a-t-il pas quelque paradoxe à employer ensemble les termes de reniement et de maître ? Le genre « portrait de la lune » est pris en dérision dans de nombreux textes d'éphémères disciples de Marinetti. Dans la « Notte » de Govoni, publiée dans ses *Poesie elettriche* en 1911, elle prend des couleurs et est comparée à « l'enseigne enflammée d'une boutique de pastèques » puis elle devient l'emblème inutile d'un sentimentalisme d'un autre âge. Pour Buzzi, la lune n'est que l'exutoire d'un « Chien qui hurle à la mort » (in *Versi liberi*, 1913) et dont les cris font naître l'idée de la lune dans la conscience du poète. Mais le portrait

qu'il propose, s'il emprunte tout d'abord un ton classique, se termine en « queue de poisson » dans un sous-entendu fessier des plus obscènes :

E' grande tanto,
 questa, e d'oro e dolce e nuda e femminina
 abbandonata natica virginea sul mare !
 Odor di pesce immenso asola per l'atmosfera

Cavacchioli, enfin, pour terminer cette liste non exhaustive, intitule une de ses poésies « Maudite lune » avec pour sous-titre « prélude antiromantique », texte de 1914 extrait de *Cavalcando il sole* - image typiquement futuriste issue en droite ligne du manifeste d'avril 1909 - dans lequel la sexualisation amorcée par Baudelaire et Buzzi devient tout à fait explicite. La lune est une prostituée se reflétant dans le caniveau :

Maledetta la luna ! Che s'indugia nel trivio,
 sgonnellando, come una meretrice gaglioffa

Nous sommes passés des hauteurs romantiques à une représentation vériste des « bas-fonds ». La dépréciation de la lune parcourt donc toute une période de la production poétique qui aboutit à l'excès futuriste.

Marinetti s'était amusé le premier à renverser de manière aussi systématique l'imagerie liée à la lune. Il présente dans *Uccidiamo* un astre qui prend le contrepied de la lune romantique associée aux notions de tristesse, de mort, de beauté et de rêve. La lune du manifeste d'avril est joyeuse et avenante - Marinetti évoque son « chaud sourire » -, elle est pleine de vie et est comparée à une mère nourricière dont la blancheur fait penser au lait et enfin sa beauté n'est pas niée mais présentée sous un jour inquiétant. Ce n'est pas la beauté de la vierge inaccessible mais l'éclat envoûtant d'une femme fatale et langoureuse « aux belles cuisses chaudes ». C'est donc une beauté qui porte plus au désir qu'à l'amour et pousse à l'action plutôt qu'au rêve qui est dangereux car il anesthésie la volonté de combattre. Voilà pourquoi il faut « tuer le clair de lune » et le meurtre se traduit par le renversement des codes bucoliques traditionnels.

La violence antinaturaliste ainsi mise en oeuvre s'accompagne d'une fascination sans mesure pour la technique. Ainsi naît une violence d'un type nouveau, artificielle, en opposition à la violence à l'état brut de la nature. Cette dernière est présente dans *Uccidiamo* avec la référence à la baryte, à la manganèse et à l'aluminium, autant d'éléments d'une nature en mouvement, faussement statique et que l'homme a toujours souhaité dominer. Cette nature intéresse les futuristes parce qu'elle est

imprévisible, conquérante et agressive. Les minéraux et autres particules chimiques évoqués dans le texte ont le pouvoir d'« épouvanter les nuages avec leur explosion aveuglante » et cette violence est calquée sur le comportement des futuristes eux-mêmes. Les nuages sont un élément d'une autre nature, passive, éthérée et féminisée (cette interprétation est plus nette en italien où le mot « nuvola » est féminin). Avec les étoiles et la lune, les nuages subissent l'assaut de la violence d'une terre qui bouillonne. La technique sert à accélérer et à rendre définitive la disparition de la « belle nature ». Les turbines de la troisième partie du manifeste symbolisent ce combat d'un genre nouveau. La turbine est une invention qui se situe à mi-chemin entre la technique et la nature puisque sa fonction consiste à recueillir la violence de l'eau des cascades pour produire une énergie nouvelle. Marinetti imagine une sorte de guerre fratricide entre l'eau et la lune, deux éléments de la nature dont on sait depuis Bachelard qu'ils sont souvent associés. Les projecteurs alimentés par les turbines effacent la lune en la combattant sur son terrain traditionnel, la lumière. Par cette victoire, les futuristes contribuent à rendre l'univers insignifiant. On assiste à une perte de l'aura - au sens lumineux et spirituel du terme - qui caractérise d'autres oeuvres des futuristes. Dans le *Discours aux Vénitiens*, déjà cité, Marinetti écrit : « Nous voulons désormais que les lampes électriques aux mille pointes de lumière déchirent brusquement les ténèbres mystérieuses ». C'est bien de cela qu'il s'agit dans *Uccidiamo*. On peut penser également au célèbre tableau de Balla, *Lampada ad arco* (1909-1910), qui représente un réverbère dont la lumière en faisceaux finit par masquer la lune. Commentant son oeuvre, Balla écrivit : « Personne ne pensait à l'époque qu'une ampoule électrique pouvait être un motif d'inspiration pour un peintre (...), j'avais envie de démontrer que le romantique clair de lune était écrasé par la lumière de la lampe électrique moderne ». Comme dans le manifeste contemporain de Marinetti, il s'agit pour Balla d'éradiquer toute espèce de rapport contemplatif à la lune afin de faire de l'univers le lieu « contre-nature » où l'homme nouveau chanté par les futuristes exerce son activisme prométhéen. A la même époque, d'ailleurs, Mafarka, le protagoniste de l'unique roman de Marinetti, est par lui défini comme le « héros sans sommeil ».

Uccidiamo il chiaro di luna! illustre parfaitement une donnée essentielle du futurisme que l'on peut définir comme une volonté de puissance qui se traduit par l'annexion - les fous, les bêtes sauvages, l'eau - ou la destruction des éléments de la nature, comme dans le cas emblématique de la lune éteinte. Ce qui, à un premier niveau de

l'analyse, pourrait passer pour l'expression italienne d'un nihilisme européen en vogue depuis la fin du dix-neuvième siècle devient en réalité le discours d'une stratégie de reconstruction de l'univers. Plus qu'un programme au sens classique du terme, *Uccidiamo* ne propose pas moins qu'un système de substitution au *statu quo* du monde, avec ses nouveaux héros et les objets techniques dont ils se servent pour accélérer le remplacement des perspectives traditionnelles. Le texte participe de ce fait à la phase conquérante d'une idéologie de la modernité où les signes de l'ancienne mythologie, plus qu'être véritablement éradiqués, se trouvent réemployés et subvertis pour nourrir une religion d'un type nouveau qui tient à la fois de l'idolâtrie - passion excessive pour le signifiant - et de l'utopie - discours reflétant un système clos sur lui-même. La lune détrônée, parmi d'autres attaques qui émaillent l'oeuvre mariniettienne, est une illustration du rapport à la nature qui caractérise l'époque dite moderne, c'est-à-dire la naissance de la conscience tragique d'une fracture irrémédiable entre l'homme et le monde. Comme si la poésie postromantique, filtrée par le tamis symboliste et baudelairien, n'avait conservé de la musicalité de la poésie lyrique que les discordances et les silences, seuls capables de rendre compte d'une distance avec un ciel « vide de Dieu » qui, par la volonté de Marinetti, a déjà perdu sa lune.

Vincent d'ORLANDO