

F. T. MARINETTI : LA REECRITURE DE L'IMAGINAIRE SYMBOLISTE ET FUTURISTE ENTRE LE FRANÇAIS ET L'ITALIEN

Né à Alexandrie d'Égypte en 1876 dans une famille italienne, mais ayant reçu une éducation française au collège Saint-François-Xavier, Marinetti part, à l'âge de dix-sept ans, à Paris dans le but d'y poursuivre ses études¹. Après le baccalauréat ès lettres, il suit des cours de littérature à la Sorbonne. Le français s'affirme d'emblée pour lui comme langue de création poétique, emblème d'une identité intellectuelle. Si l'appartenance culturelle de Marinetti est encore aujourd'hui objet de discussion, du fait de sa triple formation italienne, française et égyptienne, la critique a reconnu depuis longtemps l'importance de la phase préfuturiste, reconstruite grâce au recensement de ses écrits français², dans l'élaboration de son œuvre. Marinetti, « enfant aux deux langues », « homme de paroles »³, a manié avec aisance, aussitôt ancré dans le milieu artistique parisien, l'une et l'autre langue, en en faisant aussi bien un instrument de définition d'une esthétique de la modernité qu'un outil de combat et d'échange dans les contextes littéraire et politique des deux pays.

¹ Cf. son autobiographie *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, in *Opere di F. T. Marinetti*, Milano, Mondadori, 1968. Voir aussi C. Salaris, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori, Riuniti, 1997.

² La bibliographie est riche à ce sujet : P. A. Jannini, *F. T. Marinetti, Scritti francesi*, Milano, Mondadori, 1983 ; B. Eruli, « Bibliografia delle opere di F. T. Marinetti 1898-1909 », *Rassegna della letteratura italiana*, mai-décembre 1968, p. 368-388 et « Preistoria francese del Futurismo », *Rivista di letterature moderne e comparate*, décembre 1970, p. 246-270.

³ En les décontextualisant, nous reprenons ici deux belles images de C. Hagège, *L'enfant aux deux langues*, Paris, Édition Odile Jacob, 1996 et *L'Homme de paroles*, Paris, Fayard, coll. « Le Temps des Sciences », 1985.

Les deux langues procèdent, chez lui, selon un mouvement entrelacé mais constant sur une période qui va de 1898 à 1915 environ⁴. Pour certains aspects de notre problématique, cette période se prolongera jusqu'en 1919, année de parution à Milan, en français seulement, du recueil des manifestes sur l'esthétique motlibriste, *Les Mots en liberté futuristes*⁵. Par ailleurs, le choix d'une approche linguistique et stylistique de l'œuvre marinettienne, afin d'évaluer le sens et les modalités de réemploi des deux langues en fonction de plusieurs paramètres, implique un réaménagement de la périodisation symboliste et futuriste. Les deux phases traditionnellement acceptées – 1898-1908, symboliste ; 1909-1920, futuriste – seront réorganisées selon un agencement qui tient, d'une part, à la coexistence de l'esprit et de la langue symbolistes avec l'esthétique du dynamisme vitaliste et, d'autre part, au sens du mouvement aller-retour entre les deux langues, adopté par l'auteur.

Le rôle de médiateur culturel entre les intelligentsias parisienne et italienne, que Marinetti inaugure en 1899 à Paris dans *La Vogue* et qu'il intensifie après son retour à Milan et la fondation de sa revue *Poesia* en février 1905, explique le rapport étroit entre les deux langues. Il justifie aussi l'urgence de traduire lui-même (ou de faire traduire) ses œuvres françaises en italien avec des résultats linguistiques tantôt spéculaires, tantôt plus proches d'une réécriture dictée par les exigences de lisibilité et de réception par le lectorat transalpin⁶. Les ressources de la langue et l'organisation des textes se ressentent de cette autotraduction, car l'auteur, visant un impact vif sur ses lecteurs, fait preuve d'une compréhension intelligente de leur contexte culturel.

Par son bilinguisme, Marinetti accentue à la fois son appartenance aux deux sphères culturelles et son déracinement à leur égard, ce qui le place souvent dans une position en porte-à-faux et rend son expérience exceptionnelle. Réinventant une « littérature émigrée » et « d'émigré »,

⁴ En 1916, Marinetti publie *Poesie scelte* (Milano, Istituto Editoriale Italiano), un choix de poèmes à partir de ses premières épreuves.

⁵ F. T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, Milano, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1919. Nous utilisons la réédition préfacée par G. Lista, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987.

⁶ Dans le cadre de cette étude sur le fonctionnement du bilinguisme, nous nous intéressons exclusivement aux textes traduits par l'auteur lui-même. Bon nombre des œuvres françaises de Marinetti sont traduites par son secrétaire personnel et collaborateur Decio Cinti qui travaille à ses côtés depuis la fondation de *Poesia*, dont il est rédacteur. Ses traductions ont toujours été révisées par l'auteur.

creuset de deux imaginaires poétiques, il en arrive à créer une « langue de plus »⁷, la sienne propre, lieu d'un syncrétisme et d'une altérité féconds. Son bilinguisme n'est pas séparable de la prise en compte du caractère intrinsèque de son œuvre. Il reflète la variété générique de ses écrits qui se déploient, à partir de 1902⁸, sur une richesse de formes narratives due à sa disponibilité créatrice protéiforme : poésie, romans, théâtre, textes épiques, manifestes futuristes. Compte tenu de cette richesse de genres, il s'agira de vérifier si sa langue s'adapte aux formes normatives choisies ou si, malgré les différentes règles de composition, elle fait preuve d'une homogénéité esthétique plus profonde.

1. La période symboliste

La production poétique de Marinetti commence en français avec un sonnet en alexandrins, « L'Échanson »⁹. Bien que sa tenue globale manifeste une mesure et un équilibre classiques – l'agencement régulier de sujet + verbe + complément, la quasi parfaite correspondance métrique et sémantique, les vers et les rimes –, les ressorts utilisés dans l'organisation du texte dévoilent au contraire un travail savant qui produit la métaphorisation du paysage propre à la mouvance symboliste : « L'or du couchant s'égoutte aux feuillages des chênes./ Et le vent s'alanguit aux palpitants remous/ des arbres. Le soir calme baigne les gazons doux./ Et la

⁷ Cf. J.-C. Vegliante, « De l'entre-deux langues à une langue de plus : expression décentrée, expression poétique », in I. Felici (sous la direction de), *Bilinguisme. Enrichissements et conflits*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000, p. 187-203.

⁸ Avec son premier recueil de poésies *La Conquête des Étoiles*, poème épique, Paris, Édition de la « Plume », 1902 (repris ensuite par E. Sansot & Cie, 1908). Il est traduit en italien par Decio Cinti, *La conquista delle stelle*, Milano, Casa Editrice Sonzogno, 1920.

⁹ Écrit en septembre 1897, il paraît dans le n° 6 (20 mars 1898, p. 103) de *L'Anthologie-Revue de France et d'Italie*, revue franco-italienne fondée à Milan par Edward Sansot-Orland et Roger Le Brun le 20 octobre 1897, rédigée dans sa quasi totalité en français. Le 20 septembre 1898 (n° 12, p. 229), Marinetti y publie « Les Vieux Marins », poème en vers libre avec lequel il gagne le concours de poésie des « Samedi populaires » dirigés par Catulle Mendès et Gustave Kahn.

lune, très-pâle, émerge au creux des plaines ». Ce premier quatrain, suivant une structure progressive qui du crépuscule s'avance vers la nuit lunaire, s'organise entre une vue générale et vague (le couchant, le vent, le soir) et une nature végétale plus concrète bien qu'imprécise (chênes, arbres, gazons doux, plaines). Cette nature produit l'épiphanie de la lune, elle aussi personnifiée (très-pâle), centre de l'inspiration poétique et objet de rêverie pendant longtemps. Le symbolisme maniéré est ici confié aux verbes imagés à l'origine d'un esthétisme décadent et sensuel qui demeurera dans l'écriture de Marinetti encore à l'époque futuriste.

La perception visuelle est récurrente dans sa création : « Elle monte en l'azur tenant son urne pleine/ des clartés qu'elle verse au sommeil des bois roux./ Et le bois frémissant tend ses branches hautaines/ comme des coupes d'or brandies d'un geste fou. » Dans le second quatrain, la primauté de l'image s'articule autour du mouvement vertical dessiné par les verbes (monte, verse, tend) dans un dialogue entre le haut et le bas, mais repose aussi sur une utilisation abstraite des mots empruntée à Mallarmé (azur, or du couchant) et sur l'humanisation (sommeil des bois, frémissant, geste fou). Dans cette nature tantôt endormie, tantôt animée par un frémissement de vie, le symbolisme des « coupes » et de l'« urne » renvoie à des références culturelles hybrides. Une vue d'ensemble sur les deux tercets :

Le suave Échanson épanche ses clartés
sur ces coupes tenues par de grands bras séniles
tandis que les troncs crient « Verse, oh ! verse, Astarte,

ton essence d'amour en nos veines débiles
car nous mourrons demain, et ces coupes fragiles
sous les pas du soleil seront bientôt brisées ! »

témoigne de la variété des formes discursives (narration poétique, discours direct) au sein de ce court texte. La théâtralisation est une autre manifestation de l'humanisation à travers la redondance des adjectifs-atmosphère. Loin d'être essentielle, la langue poétique de Marinetti fera au fil des ans un usage abondant d'épithètes. Aussi la perception globale de ce premier texte en fait-elle un *exemplum* de sa langue et de son imaginaire nourris d'échos, de mise en scène, de renvois baroques, de dissémination perceptive et sensuelle : le sens dérive davantage de l'agencement des

parties du discours et de sa musicalité globale que de la signification des termes pris séparément.

Jusqu'en 1908, avant le début de la période futuriste, le style poétique de Marinetti fait preuve d'une homogénéité formelle évidente. Les caractéristiques ébauchées précédemment se retrouvent, accentuées, dans deux ouvrages français parus en 1904 : *La Momie sanglante* et *Destruction*, texte en prose le premier, recueil poétique le second¹⁰. Au-delà de leur différence générique, on perçoit le caractère monolithique de son écriture. Langue unique pour des genres différents : telle semble être la posture constante de l'auteur face à la création littéraire. On décèle dans ses écrits une *transgenericità*, un métissage permanent entre poésie et prose et surtout entre modalités scripturaires relevant de règles différentes. Ce qui unit tient à l'attitude esthétisante et déclamatoire liée à une perception poétique et mystificatrice de la langue sur le réel. Dans *La Momie sanglante*, la théâtralisation transparaît dans la présence de longues didascalies, soit de la gestuelle du personnage Ilai, soit du paysage où se déroule l'action, le caveau où la momie reprend momentanément vie. Ces didascalies, contribuant à conférer visibilité théâtrale à l'histoire narrée, celle de l'amour malheureux d'Ilaï pour Nubar, participent de la poétique visant à la création d'un univers synesthétique :

[Ilaï] se dégage des bandelettes de lin couleur d'ocre et de rouille, toute luisante de sel et de gommés arabiques [...] en formant une traîne vaguement dorée [...]. La momie rougeâtre [...] ouvre ses paupières sous lesquelles resplendissent deux gemmes merveilleuses, décroise lentement ses bras aux ongles d'or, et s'avance [...] dans l'air lourd de nacre et de lait lunaire.¹¹

La synesthésie participe ici d'une perception sensuelle du réel, car elle annule ce dernier en faveur de sa reconstruction par l'œil visionnaire du poète. De là, le caractère oratoire et le recours à des *topoi* de l'époque qui

¹⁰ *La Momie sanglante*, poème dramatique, Milan, Édition du Journal « Verde e Azzurro », 1904. *Destruction*, poèmes, Paris, Léon Vanier Éditeur, 1904. Traduction italienne en vers libres par Decio Cinti, *Distruzione*, Milano, Edizioni di « Poesia », 1911.

¹¹ *La Momie sanglante*, cit., p. 10. Pour les deux citations suivantes, cf. p. 11-12 et 16.

produisent une tonalité raffinée. L'image a une place centrale dans son écriture, car tout est filtré et métaphorique :

L'air est autour de moi, merveilleusement nacré et pailleté d'or bleuâtre ! L'air est presque liquide. [...] L'air me porte comme une feuille de nymphéa, qui flotte sur les ondes de ton lait pur, ô ma blanche sœur ! Mais je viens à toi, car un flot de vie gonfle mes veines desséchées. Oui, je sens qu'une sève étrange ruisselle dans mon corps.

En 1904, Marinetti est encore inscrit dans la tradition décadente par la célébration de la lune, figure personnifiée à laquelle Ilaï adresse sa plainte. Et là, on mesure la nature insaisissable de la musicalité de la langue : « De ta voix blanche enveloppante et nuancée comme le parfum du jasmin, tu me promis la joie future d'être ineffablement unis tous deux, au pays bleu de tes nuages, qui flottent comme des îles d'extase et de silence sur les mers de l'Infini. »

Avec *Destruction*, l'évolution est perceptible moins sur le plan thématique que sur celui de la forme et des enjeux dont elle se charge. Si on regarde de près le chapitre « La chanson du mendiant d'amour », on remarque d'emblée que Marinetti a privilégié le vers libre, car celui-ci, par son rythme continu, produit une narration poétique qui permet l'expression de la modernité. On n'est plus dans l'optique de textes systématisés, mais dans le rythme fluide du monologue intérieur. La linéarité de l'organisation phrastique, la longueur inégale des vers, mais aussi une lecture non entravée par des ruptures stylistiques, accentue l'hybridisme des genres avec comme conséquence un discours riche d'effets poétiques. La *transgenericità* devient un nouvel outil de pénétration dans le flux vital des sentiments :

La Nuit, gonflée d'étoiles et de parfums bleuâtres,
alanguissait sur moi sa nudité éblouissante
et convulsée d'amour !...
La Nuit éperdument ouvrait ses constellations
comme des veines palpitantes de pourpre et d'or
et toute la volupté illuminante de son sang

ruisselait dans le ciel vaste...¹²

Cependant, les ressorts stylistiques demeurent les mêmes : langue imagée, foisonnement d'adjectifs, sensualité, synesthésie, volupté savoureuse. Et il reste l'outillage thématique que Marinetti n'innove guère : les personnifications (Rêve, Nuit, Idéal), l'érotisme langoureux, la solitude du poète-mendiant face à la foule, la force de l'amour : « Car je suis le mendiant affamé d'Idéal,/ qui vient d'on ne sait où,/ et va le long des grèves,/ quêtant l'amour et les baisers,/ de quoi nourrir son Rêve. »¹³ Ici, plus que jamais, la langue est vecteur à elle seule d'un sens exclusivement sonore. La sensation auditive cache un sens devenu insaisissable, puisque tout se concentre sur cette broderie évanescence et inénarrable :

Mon âme s'humilie devant toi,
comme une brebis mourante !...
Elle s'endort en frissonnant sous tes pieds frêles,
telle une prairie qui s'argente
sous les pas sournois de la lune...
– « Viens... mes lèvres folles attireront
ta face pensive et tes grands yeux dolents
vers les plages éblouies du Rêve...

La lecture déclamatoire, privilégiée pendant ces années, renforce le lien entre phonie et poésie. C'est à cette époque que Marinetti élabore son esthétique du vers libre perçu comme instrument de renouvellement des formes poétiques, capable de saisir la fluidité dynamique et polyphonique du réel. Ce même vers libre assure la transition entre le symbolisme et le futurisme en tant qu'esthétique de la modernité. Dans les années qui précèdent la naissance du mouvement, le vers libre est encore une « mouvante orchestration d'images et de sons », comme il sera défini en

¹² « La Chanson du mendiant d'amour » (*Destruction*), in L. De Maria (a cura di), *Marinetti e i futuristi*, con la collaborazione di L. Dondi, Milano, Garzanti, 1994, p. 298-313, cit. p. 298. Pour les deux citations suivantes, cf. *ibid.*, p. 304 et 306.

¹³ Pour l'étude d'autres aspects symbolistes empruntés aux poètes français, cf. T. Cescutti, « De Baudelaire au XX^e siècle. La ville pré-futuriste dans la poésie de F. T. Marinetti », *Revue des Études Italiennes*, Paris, t. 50, n° 3-4, juillet-décembre 2004, p. 331-357.

1910¹⁴. Dans *Destruction* et *La Ville charnelle*¹⁵, Marinetti est encore dans la logique d'une poésie déclamatoire, dans laquelle la musicalité va de pair avec une théâtralisation des sujets poétiques. L'« énergie phonatoire » et l'affirmation des sujets se transforment, selon Giovanni Lista, en une lutte héroïque et une « exaltation du vitalisme cosmique »¹⁶.

Telle semble être la nature essentielle du poème « À l'automobile », publié pour la première fois dans *Poesia* en 1905¹⁷, repris sous le titre « À mon Pégase » dans *La Ville charnelle* et traduit sous le titre « All'automobile da corsa » dans son anthologie *Poesie scelte* de 1916. Un parcours long et tortueux qui permet, de toute évidence, de formuler quelques remarques sur le texte, sur la perception par l'auteur des périodes symboliste et futuriste inscrites dans la continuité et sur sa pratique du bilinguisme. C'est là le premier exemple d'autotraduction, d'autant plus intéressant que celle-ci s'impose tant comme réécriture esthétique et idéologique irrespectueuse de l'autonomie des phases créatrices que comme contamination toujours actualisante de l'inspiration poétique.

Une étude comparée de l'original « À mon Pégase » et de sa traduction « All'automobile da corsa » révèle aussitôt la relecture futuriste, faite *a posteriori*, d'un texte né en pleine mouvance symboliste. L'optique de la vitesse et du dynamisme s'affiche sans hésitation dès le titre. Étant donné la longueur du poème, nous nous limitons à la première strophe, car elle concentre quelques-uns des procédés traductifs de Marinetti et, à l'aide d'autres passages du poème, nous pourrions définir plus globalement les lignes de force de sa démarche bilingue.

Dieu véhément d'une race d'acier,
Automobile ivre d'espace,
qui piétines d'angoisse, le mors aux dents stridentes !
O formidable monstre japonais aux yeux de forge,
nourri de flamme et d'huiles minérales,
affamé d'horizons et de proies sidérales,

¹⁴ Voir le *Manifesto dei Drammaturghi futuristi* (11 janvier 1911) ou *La volontà d'esser fischianti*. À présent in L. De Maria (a cura di), *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 33.

¹⁵ *La Ville charnelle*, Paris, E. Sansot & Cie, 1908.

¹⁶ G. Lista, « La libération du mot », préface à F. T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, 1987, cit., p. VII.

¹⁷ F. T. Marinetti, « À l'automobile », *Poesia*, Milan, I, n° 7, août 1905, p. 11.

je déchaîne ton cœur aux teuf-teufs diaboliques,
et tes géants pneumatiques, pour la danse
que tu mènes sur les blanches routes du monde.
Je lâche enfin tes brides métalliques... Tu t'élances,
avec ivresse, dans l'Infini libérateur !...
Au fracas des abois de ta voix...
voilà que le Soleil couchant emboîte
ton pas véloce, accélérant sa palpitation
sanguinolente au ras de l'horizon...
Il galope là-bas, au fond des bois... regarde !...

Veemente dio d'una razza d'acciaio
Automobile ebra di spazio,
che scalpiti e fremi d'angoscia
rodendo il morso con striduli denti...
Formidabile mostro giapponese,
dagli occhi di fucina,
nutrito di fiamma
e d'olî minerali,
avido d'orizzonti, di prede siderali...
Io scatenò il tuo cuore che tonfa diabolicamente,
scatenò i tuoi giganteschi pneumatici,
per la danza che tu sai danzare
via per le bianche strade di tutto il mondo !...
Allento finalmente
le tue metalliche redini
e tu con voluttà ti slanci
nell'Infinito liberatore !
All'abbaiare della tua grande voce
ecco il sol che tramonta inseguirti veloce
accelerando il suo sanguinolento
palpito, all'orizzonte...
Guarda, come galoppa, in fondo ai boschi, laggiù !...

Six vers supplémentaires rallongent la strophe italienne par rapport
au texte original. Dans celui-ci, les vers libres sont plus longs et réguliers ; il

s'agit de segments de phrases en style libre, organisés en vers trapus. On n'y remarque aucune rupture stylistique majeure, chaque vers constitue une unité sémantique et le rythme ne révèle aucune accélération. Dans la version italienne, le dynamisme est de mise : les vers sont plus courts, incisifs, isolant des syntagmes sémantiques relancés par la répétition du verbe, par le rajout de segments de phrases qui inspirent le mouvement. La recherche futuriste menée en poésie depuis ses premières expériences en 1909 est visible dans ce procédé de modernisation d'une écriture liée au passé.

La première phrase, sorte de définition de l'automobile, est non seulement une réécriture dynamique par le réseau verbal qui l'inonde (scalpiti e fremi, rodendo), mais surtout une composition en vers typiques de la tradition italienne : deux hendécasyllabes encadrent deux vers de neuf syllabes, tous paroxytons. La traduction se révèle être un exercice poétique autonome. En d'autres termes, Marinetti ne se limite pas à traduire un sens, mais redonne une autonomie linguistique et stylistique à son texte, comme si celui-ci avait surgi séparément dans les deux langues. La ponctuation change : les points de suspension se multiplient, accentuant la sensation d'une fuite vers un futur spatial et temporel ; les segments verbaux sont redistribués, pour mettre en valeur le dynamisme, en fin ou en début de vers (ti slanci, inseguirti veloce, scatenò, accelerando). Il se produit une dissémination d'échos et de redondance sémantique (scalpiti, fremi, rodendo, scatenò, danza, danzare) qui rappelle la broderie des échos dans les textes symbolistes précédents. Un autre procédé peut être mis en évidence : les rajouts de mots absents dans le texte d'origine (tutto il mondo, grande voce) pour créer une sensation de trop-plein. Aussi l'autotraduction confirme le procédé scripturaire de Marinetti. Elle ne modifie pas sa posture esthétique de fond, au contraire elle amplifie les ressources de sa langue et de son style : adjectifs abondants, augmentation redondante, perception globalisante et synesthétique du réel. Sa « langue de plus » se définit dans cette unicité : elle n'affiche aucune dérive schizophrénique, car entre les deux langues il n'y a pas de confusion lexicale ni syntaxique. C'est une nouvelle langue « plurielle », car chaque composante linguistique fait résonner les traces de l'autre, qui la rendent toujours étrangère et égale à elle-même. Les procédés sont bien distincts, tout en reposant sur une attitude constante qui tient à sa position esthétique face au réel.

Le reste du poème confirme certaines tendances : rythme binaire (eccovi, eccovi ; prendimi, prendimi), exclamatif (o montagna, o bei fiumi,

o tenebrose pianure), création de verbes par rapport à des structures nominales dans le texte d'origine (à coup de glaive => scudisciandoli a colpi di spada). Enfin, Marinetti exaspère le rapport je/ tu (l'automobile) par la répétition paroxystique des deux sujets présents. La relecture futuriste est finalement visible même sur le plan typographique dans les derniers vers du poème où tous ces procédés sont poussés à l'extrême : deux vers français se multiplient produisant une strophe nouvelle :

[...]
entendez-vous ses pas, le fracas des abois
et ses poumons d'airain croulant interminablement ?

[...] udite
il precipitar dei suoi passi ?...
Udite voi la sua voce, cui la collera spacca...
la sua voce scoppiante, che abbaia, che abbaia...
e il tuonar de' suoi ferrei polmoni
crrrrrollanti a prrrrecipizio
interrrrminabilmente ?...

Les œuvres poétiques qui précèdent le *Manifeste de fondation* en 1909 appellent deux remarques. L'une concerne le poème « All'automobile da corsa ». L'autre, une perception d'ensemble des procédés scripturaux et le statut de la poésie tel qu'il ressort des textes analysés.

Quant à la première, l'autotraduction de 1916 prend un sens à la lumière des expérimentations futuristes accomplies entre-temps. Cela justifie l'opération linguistique appliquée au poème, qui repose sur une mise à jour de la notion de vers libre, telle que Marinetti la reformule en 1911, lors de la publication en France de son volume *Le Futurisme* : « Le vers libre futuriste, perpétuel dynamisme de la pensée, ruissellement ininterrompu d'images et de sons, peut seul exprimer l'éphémère, l'instable, le symphonique univers qui se forge en nous et avec nous. C'est le dynamisme de notre conscience élastique entièrement réalisé. »¹⁸ D'autres

¹⁸ F. T. Marinetti, *Le Futurisme*, Théories et état du mouvement, Paris, E. Sansot & Cie, 1911. Cf. à présent *Le Futurisme*, réédition préfacée et annotée par G. Lista, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Avant-Gardes »,

lectures et influences ont mûri entre 1905 et 1916. Le bergsonisme, avec ses idées maîtresses d'intuition et de flux vital, a porté aux extrêmes conséquences l'esthétique de l'expansion sensorielle dans l'espace. La synesthésie s'appelle à présent simultanéité spatio-temporelle, captation de la matière par une attitude polyphonique. Aussi, quant à la seconde remarque, à la base de l'innovation futuriste demeure « la poétique vitaliste du sensoriel et de la perception », la conception symboliste de la poésie comme « écriture du visuel, [...] appréhension perceptive de ses contenus »¹⁹. En d'autres termes, le seuil séparant le symbolisme du futurisme est fragile voire imperceptible. Le *Manifeste de fondation* ne provoque pas une rupture nette entre les deux phases. Faut-il parler de continuité, de progression thématique et formelle entre les deux esthétiques ? Le prolongement de la phase « française » même après le retour de Marinetti en Italie contribue-t-il à une con-fusion et à un non dépassement stylistique ?

2. Français et italien pendant le futurisme

Le *Manifeste de fondation du futurisme* publié le 20 février 1909 dans *Le Figaro* marque fondamentalement une continuité avec la phase précédente, d'autant plus que Marinetti pendant des années encore écrira d'abord en français. Son bilinguisme poursuit donc un mouvement unidirectionnel, du français vers l'italien. Dans ce contexte de francophonie choisie se place la rédaction du premier manifeste, car la scène parisienne lui permet une réception plus large auprès de la confrérie intellectuelle symboliste à laquelle Marinetti fait depuis 1905 grande place dans *Poesia*. Cette revue, qui joue un rôle fondamental pour les échanges artistiques entre la France et l'Italie et l'ouverture de celle-ci aux expérimentations esthétiques les plus novatrices, publie dans le numéro de février-mars 1909

1980. La phrase est tirée du manifeste « Nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la lune » (1^{er} octobre 1910), *ibid.*, p. 117-121, cit. p. 120.

¹⁹ Cf. le chapitre de la préface de G. Lista, « Futurisme et modernité », *ibid.*, p. 29.

la version italienne du manifeste à côté de l'original français²⁰. La visée politique et intellectuelle du manifeste porte à s'interroger sur la logique traductrice adoptée, à voir le fonctionnement du bilinguisme perçu comme travail d'adaptation d'un projet de renouvellement de l'art et de la vie en fonction des ressorts culturels propres aux deux lectorats. À ce moment, pour Marinetti écrire signifie alterner l'usage des deux langues jusqu'à les faire coexister dans un texte pluriel et unique à la fois, par le biais de l'autotraduction. En ce sens, le pont entre les deux langues constitue une attitude esthétique enrichissante et le lieu d'une expérimentation continue²¹.

Le manifeste rend visible son organisation en trois parties : la première est plus lyrique ; la deuxième constitue le véritable programme en onze points ; la troisième dévoile les causes et les objectifs du futurisme. C'est un passage plus incisif du fait qu'il accentue l'appel au lecteur, mettant à nu les ressorts rhétoriques en vue d'une attention accrue.

Une approche comparatiste permet de repérer les rapports entre les deux versions, dans un jeu complexe de specularité et de rupture. Aussi la deuxième partie du manifeste se révèle-t-elle moins baroque et novatrice tant sur le plan de l'énonciation et de l'énoncé que de la transposition linguistique. Si l'on peut parler de variation, elle concerne essentiellement le degré d'intensité des expressions choisies. C'est là, nous semble-t-il, la visée globale de la transposition italienne : intensifier le message en rendant plus émotionnelle la broderie linguistique. Il est aisé de cerner quelques-unes des modalités suivies dans le texte italien :

– rationalisation grammaticale. Point n° 3 : l'hypotaxe cède la place à la parataxe, ce qui permet de souligner la fracture entre le passé et le

²⁰ Cf. *Poesia*, Milan, n° 1-2, février-mars 1909, p. 1-8. Pour la version française du manifeste, nous renvoyons à G. Lista, *Futurisme. Manifestes, documents-proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 85-89. Pour la version italienne, cf. L. De Maria (a cura di), *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 3-9.

À propos de la réception française du *Manifeste de fondation* à travers *Poesia*, cf. R. Jemma, « La Réception immédiate du *Manifeste de fondation du Futurisme* de Marinetti en France », in M. Colin (sous la direction de), *Lettres italiennes en France (II). Réception critique, influences, lectures*, in *Transalpina*, n° 8, Presses universitaires de Caen, 2005, p. 145-161.

²¹ Cf. J. Karafiáth et M.-C. Ropars (sous la direction de), *Pluralité des langues et mythe du métissage. Parcours européen*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Créations européennes », 2004, p. 6.

présent, un écart temporel qui fonde les manifestes futurs : « la littérature ayant jusqu'ici [...], nous voulons » => « La letteratura esaltò fino ad oggi [...]. Noi vogliamo » ;

– **les expressions générales ou peu frappantes en français tendent à une dramatisation violente, à un souci de précision expressionniste.**

Point n° 5 : chanter => inneggiare ; point n° 7 : les sommer de se coucher => ridurle a prostrarsi ; point n° 10 : démolir => distruggere ;

– intégration de termes absents dans le texte français, mais fondamentaux pour le contexte italien. Point n° 10 : Marinetti introduit *ex novo* la destruction des « académies » pour souligner la spécificité du passéisme italien ;

– le projet libertaire du futurisme se ressent de la traduction du terme « anarchistes » par « libertari ». L'association entre futuristes et anarchistes quant au projet de libération de esprits est plus forte en italien ;

– mise en valeur du sujet « noi » par rapport aux expressions générales « il faut », ou l'infinitif verbal. La rhétorique du « nous », omniprésent dans les manifestes, relève de la mise en place d'une écriture des manifestes ;

– le point n° 11 du programme introduisant une série d'images plus poétiques ou en tout cas plus élaborées, la rupture entre les deux versions y est plus forte. Marinetti reprend, en le répétant trois fois, le verbe « canteremo » absent en français. La mise en relief du rôle démiurgique du sujet futuriste s'y déploie avec vigueur. L'amplification d'images qui traduisent le mouvement fiévreux des capitales modernes : la formule abstraite « vibration nocturne » devient « vibrante fervore notturno » ou la préposition « sous » s'ouvre en une image lumineuse : « incendiati da violente lune elettriche ». Dans cette partie du manifeste, la tendance générale de l'autotraduction vise une plus grande précision visuelle des images. La réécriture baroque est aussi un autre choix récurrent et on peut en remarquer le fonctionnement dans la transformation de l'image suivante, analogique, métaphorique et abstraite : « les ponts aux bords de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ». Elle devient en italien : « i ponti simili a ginnasti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli ». La rationalisation de la phrase italienne remplace l'unique volute homogène de l'original. La segmentation en parties autonomes souligne l'action verbale des sujets, toujours dans l'optique de la célébration de l'homme qui agit.

Néanmoins, c'est dans la première partie du manifeste que l'intervention de Marinetti sur son propre texte confine à la réécriture et à l'adaptation linguistique d'un contenu donné au cadre italien. Les modalités récurrentes que nous allons repérer s'expliquent par le souci de lisibilité et d'impact sur la réalité nationale. Le caractère violent, soutenu par un expressionnisme irrationnel et dynamique, doit être accru pour faire ressortir l'opposition au passéisme et à l'immobilité. La langue devient instrument de changement. Aussi Marinetti accentue-t-il les répétitions, les parallélismes pour traduire visuellement un mouvement créateur et destructeur à la fois. Dans son passage du français à l'italien, le manifeste révèle dès son ouverture la nature changeante de son contenu suspendu à la primauté de la langue et des images, vecteurs à elles seules de la révolution esthétique futuriste.

Nous avons veillé toute la nuit, mes amis et moi, sous des lampes de mosquée dont les coupôles de cuivre aussi ajourées que notre âme avaient pourtant des cœurs électriques. Et tout en piétinant notre native paresse sur d'opulents tapis persans, nous avons discuté aux frontières extrêmes de la logique et griffé de démentes écritures.

Un immense orgueil gonflait nos poitrines, à nous sentir debout tout seuls, comme des phares ou comme des sentinelles avancées, face à l'armée des étoiles ennemies, qui campent dans leurs bivouacs célestes. Seuls avec les mécaniciens dans les infernales chaufferies des grands navires, seuls avec les noirs fantômes qui fourragent dans le ventre rouge des locomotives affolées, seuls avec les ivrognes battant des ailes contre les murs !

Avevamo vegliato tutta la notte – i miei amici ed io – sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perché come queste irradiano dal chiuso fulgore di un cuore elettrico. Avevamo lungamente calpestata su opulenti tappeti orientali la nostra atavica accidia, discutendo davanti ai confini estremi della logica e annerendo molta carta di frenetiche scritture.

Un immenso orgoglio gonfiava i nostri petti, poiché ci sentivamo soli, in quell'ora, ad esser desti e ritti, come fari superbi o come sentinelles avanzate, di fronte all'esercito delle stelle nemiche, occhieggianti dai loro celesti accampamenti. Soli coi fuochisti che s'agitano davanti ai forni infernali delle grandi navi, soli coi neri fantasmi che frugano nelle pance arroventate delle locomotive lanciate a pazzo corsa, soli cogli ubriachi annaspanti, con un incerto batter d'ali, lungo i muri della città.

Il s'agit là d'une réécriture fondée sur des rajouts, des intégrations dynamisantes et lumineuses (stellate, fulgore, irradiate), des modifications syntaxiques (renversement principale/ subordonnée). Certaines expressions ont une valeur morale et culturelle (native => atavica ; paresse => accidia). D'autres sont utilisées selon l'optique du dynamisme (démentes => frenetiche ; locomotives affolées => locomotive lanciata a pazza corsa). Ainsi la traduction porte le texte au-delà de son sens original, car la visée principale, linguistique, doit tenir compte des impératifs de la réception.

Le reste de la première partie reprend de façon homogène les quelques modalités énumérées ici. Ce qui surprend, c'est encore la précision quasi violente des formes verbales, toutes vouées à la mimésis du dynamique (chassions => inseguivamo ; allions => correiamo ; entrons => gettiamoci ; je me flanquai => mi scaraventai). La langue accroît sa plénitude baroque par le rajout d'adjectifs manquants (regards veloutés => sguardi vellutati e carezzevoli), de répétitions haletantes (eccolo, eccolo), par la nomination plus explicite et répétée de l'automobile (cul par-dessus tête => colle ruote all'aria), la répétition du « nous » prométhéen des futuristes. À la fin de cette partie, la suppression d'une ligne, qui dans la version française sonnait encore comme un ralentissement symboliste (« parmi la complainte des sages pêcheurs à la ligne et des naturalistes navrés »), témoigne d'une dynamisation poursuivie par Marinetti pour rendre son message métaphorique plus percutant.

Dans la troisième partie, l'idée de faire apparaître le manifeste comme surgi spontanément en Italie transparait de plusieurs indices. L'urgence du rajeunissement de la société et de l'art doit apparaître comme une prérogative italienne et non comme une importation hexagonale. De là le réajustement de la langue confié à l'adjonction de déictiques, adjectifs possessifs et moraux qui introduisent une affectivité justifiant la grandeur du projet futuriste, dont les bienfaits se ressentiront dans le monde entier :

C'est en Italie que nous lançons ce manifeste [...], parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs...

E' dall'Italia che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto [...], perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori...

Les ressorts rhétoriques et personnels accentués – le « noi », les pluriels (i nostri cuori, la nostra sfida), la violence des verbes (lançons => scagliamo), la communication avec le lecteur sans cesse interpellé – traduisent le crescendo du rythme, du geste personnalisé, la force animale des futuristes qui hument « caninamente ». Le final du manifeste livre sous la forme littéraire l'un des fondements de l'esthétique futuriste, à savoir la destruction et la mort comme moment inséparable de la création littéraire perçue comme dépassement incessant. Mais cette idée centrale s'exprime dans un tissu linguistique qui exaspère dans les deux versions l'oralité du texte, le rythme déjà vif et l'action narrative qui devient elle-même métaphore d'une action réelle.

Les remarques concernant le fonctionnement du bilinguisme ne remettent aucunement en cause la nature propre du manifeste en tant que document littéraire. Ce qui se révèle intéressant pour notre propos tient plutôt à la persistance, en plein discours futuriste, d'un esthétisme baroque, d'une écriture irrationnelle et à sa fusion avec la tendance à l'action. Il y a un certain paroxysme dans l'écriture marinettienne, car les ressorts, tout en demeurant les mêmes, subissent un processus d'intensification : variété discursive (narration, discours direct, appel, impératif, exclamation), caractère imagé et luxuriant, animalisation des humains et personnification d'instances philosophiques de la tradition littéraire (la sagesse, l'inconnu, l'absurde). Malgré le saut qualitatif vers une esthétique de la rupture, le manifeste reprend enfin les schémas du symbolisme notamment dans leur valeur de reconstruction et de lecture du réel. Tout signifie autre chose, tout est allégorie d'une réalité indicible, seulement traduisible par des images. En l'occurrence, l'histoire narrée dans le manifeste devient allégorie de la modernité et de l'action.

Dans le numéro triple d'août-septembre-octobre 1909 de *Poesia* Marinetti publie un autre texte fondamental du futurisme : *Tuons le clair de lune*, daté d'avril 1909, en le définissant dans l'exergue « proclamation de guerre », en réponse aux réactions internationales au premier manifeste²². Giovanni Lista insiste à raison sur la distinction entre manifeste et

²² « Tuons le clair de lune », *Poesia*, Milan, n° 7-8-9, août-septembre-octobre 1909, p. 1-9. Tout de suite après le texte est diffusé en placard replié en italien et encore en français. Cf. G. Lista, *Futurisme. Manifestes*, cit., p. 105-112. Pour la version italienne, cf. L. De Maria (a cura di), *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 9-20.

proclamation. À ses yeux, si le premier souligne la prédominance du projet sur la création et inaugure la dialectique métalangage/ création, la seconde représente plutôt « la marque d'une volonté, d'un geste qui même emblématique cherchait une réponse immédiate »²³. En d'autres termes, la proclamation affiche la littérature comme geste, comme allégorie d'un projet qui se dissout dans la création elle-même. Cette distinction subtile montre néanmoins l'homogénéité entre le premier manifeste et la proclamation. Tous les deux se ressentent de l'esprit symboliste qui confère à l'invention littéraire un rôle créateur.

De nombreux éléments se recourent dans les deux textes et notamment la métaphorisation de la tension irrationnelle. L'allégorie est évidente dans la phrase initiale « Sortons de Paralyse, ravageons Podagra, et posons le grand Rail militaire sur les flancs du Gorisankar, cime du monde ! ». Cette métaphore tient lieu de projet, de déclaration factuelle de l'esthétique futuriste. L'écriture de *Tuons le clair de lune* présente d'autres éléments communs avec le *Manifeste de fondation* : la polyphonie des discours, la fonction conative par l'appel réitéré aux amis futuristes, la fonction phatique présente par les nombreux « holà », la théâtralisation du projet devenu fiction. Mais surtout la proclamation reprend les onze points du programme futuriste présentés dans la deuxième partie du manifeste. On y retrouve de façon plus ou moins claire : la tension au mouvement ; l'exaltation de la guerre ; la posture esthétique fondée sur la folie ; le mépris de la femme ; l'impératif moral de rechercher la témérité, la lutte et l'extériorisation de l'énergie par le sang. La mise en situation narrative du projet vitaliste fait fonction de déclaration d'une esthétique reposant sur l'apologie de l'action et des forces irrationnelles et animales. Le texte parvient à harmoniser la tension physique, le dynamisme agité avec des pauses narratives et un goût accentué pour des tournures esthétisantes et baroques.

Sur le plan de l'écriture et du style, aucune différence majeure ne sépare les deux textes. Quel est le résultat de l'autotraduction de la proclamation ? Un aperçu d'ensemble permet d'affirmer que les ruptures stylistiques, lexicales et de ton recensées dans les deux versions du manifeste de février s'atténuent dans *Tuons le clair de lune*. Globalement la version italienne reste fidèle à l'original et cette fidélité suscite la curiosité compte tenu du processus de réécriture suivi précédemment. Les résonances

²³ Cf. G.i Lista, *Futurisme. Manifestes*, cit., p. 103.

entre les deux textes confirment la cohérence d'une posture qui reflète le « syncrétisme transculturel »²⁴ propre à Marinetti. Ce qui frappe en particulier, c'est que la traduction vise à créer un texte italien autonome, car la langue parvient à des effets de style en harmonie ou en rupture avec la tradition italienne, cachant bien la dépendance à l'égard d'un original en langue étrangère. Quelques-unes des modalités de traduction adoptées pour le premier manifeste sont réemployées ici : caractère oral accentué ; élimination de segments de phrase considérés comme inutiles (Mais ce n'est pas encore ça ! Cherchez vous-mêmes !) ; intégration d'adjectifs ou d'autres éléments du discours absents dans l'original (frétillement de poisson => guizzi di pesce ammuchiato ; cherchait des obstacles => cercando ovunque ostacoli da superare). Mais ce qui est nouveau, c'est la reconstruction poétique de la langue italienne par l'utilisation d'adjectifs ou termes rares et littéraires (nuages => cirri ; fleur blanche et désirante => fiore bianco e desioso), et la création d'effets rythmiques : « nous ne voulons pas nous frotter à vos toisons puantes => non vogliamo strofinarci ai vostri fetidi velli », où le jeu des assonances et allitérations crée un rythme propre. Le travail sur la langue concerne des passages déjà poétiques au départ, là où l'auteur s'attarde à créer des images.

À leur vie chancelante, coupée d'agonies lugubres, de sommeils tremblants et de lourds cauchemars => Alla loro vita vacillante, rotta da lugubri agonie, da sonni tremebondi e da incubi brevi.

Ici les allitérations s'harmonisent avec un rythme bien balancé tenu par des sonorités sombres. Marinetti parvient même à créer des hendécasyllabes en réécrivant des segments de phrases poétiques :

La chaleur d'un soir d'été huile les champs d'une glissante fulguration de lucioles => La calura di una sera estiva spalma i campi d'uno scivolante fulgore di lucciole

où « scivolante fulgore di lucciole » forme un bel hendécasyllabe comme d'ailleurs le suivant : volant de feu tremblant et rouge => tremulo e rosso volante di fuoco. Marinetti vise à créer une littéarité propre au texte italien qui doit donner l'illusion de surgir directement de l'imaginaire

²⁴ Cf. J. Karafiáth et M.-C. Ropars, *Pluralité des langues et mythe du métissage*, cit., p. 6.

littéraire national, avec ses accents et ses jeux phoniques. Un exemple plus complexe révèle ce souci de poétisation dans la version italienne. La traduction de « le sourire brillant et chaud de la lune déborda hors des nuages craquées » pourrait être réécrite comme suit :

il lucente e caldo
sorriso della luna
traboccò dalle nuvole squarciate

à savoir trois vers de six, sept et onze syllabes, tous utilisés dans la tradition italienne. Par contre, d'autres interventions de Marinetti dynamisent la prose par des rajouts qui exaspèrent le sens de base : nettoyés de toute logique => lavati da ogni sozzura di logica ; jaillissement formidable d'écluse => scarica formidabile di una chiusa immane.

La nature fortement littéraire de *Tuons le clair de lune* conditionne la transposition en italien. « L'art de faire les manifestes » revendiqué par Marinetti s'appuie, du moins dans ces premiers essais, sur une littérarité qui véhicule un sens, celui de la « modernolatrie », de l'esthétique de l'inédit. Confiée à une écriture démente, cette esthétique perçoit le dire futuriste comme l'extrême tentative de déchiffrer une réalité indicible. La langue est alors le sens même de l'art marinettien. Sa richesse baroque et expressionniste dénonce la difficulté à se défaire de l'imaginaire symboliste. Elle marque aussi un seuil de non-retour, car il faudra adapter la littérature des manifestes aux règles scripturaires de la modernité telles qu'elles sont fixées à partir de 1912.

Mais avant d'en arriver au tournant de 1912, la période entre 1909 et 1911 reste sous le signe de la prédilection pour le français comme première langue d'écriture littéraire et du métissage des genres. Le caractère hybride de l'écriture de Marinetti, tant en poésie que dans les manifestes, s'observe également dans la prose romanesque. Le « roman africain » *Mafarka le futuriste* publié en 1909 présente les caractères rencontrés dans la poésie symboliste et dans les manifestes²⁵. Gérard-Georges Lemaire attribue au roman la tâche de « fournir la dimension narrative de la philosophie du

²⁵ F. T. Marinetti, *Mafarka le futuriste*, roman africain, Paris, E. Sansot & Cie, 1909, traduit en italien par Decio Cinti, *Mafarka il futurista*, Milano, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1910. Nous nous référons à la réédition du texte préfacée par G.-G. Lemaire, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1984.

futurisme »²⁶. Or la lecture du roman montre comment l'esthétique de la vitalité qui, par la seule volonté, débouche sur la naissance de l'homme futuriste Gazurmah, coexiste avec une architecture et une langue symbolistes des plus virtuoses. Surabondance d'adjectifs, richesse lexicale, descriptions savoureuses, atmosphère exotique et langoureuse, synesthésies : autant d'éléments qui retardent l'épiphanie de l'avant-garde. La définition du roman que Marinetti donne dans sa préface de 1909 confirme son appartenance à un univers littéraire préfuturiste : « Comme notre âme à nous, il est polyphonique. C'est à la fois un chant lyrique, une épopée, un roman d'aventures et un drame. »²⁷ Toutes ces formes narratives produisent une écriture au-delà des genres, liée à l'hybridisme des textes précédents par la coexistence féconde « d'exaltation technologique et de primitivisme héroïque »²⁸ qui inscrit *Mafarka* dans la disposition philosophique régressive et irrationnelle identifiée jusqu'à ce moment-là. Son écriture repose sur ce que Luigi Ballerini appelle la « distraction sensorielle »²⁹, à savoir sur un déplacement continu des sens et des images. L'« imagorrhée » fait partie d'un style utilisé comme lieu d'expérimentation de toutes les formes et de tous les genres.

La période française, avec comme corollaire la prédominance du français sur l'italien, se terminerait, selon Giovanni Lista, en 1911 avec la publication chez Sansot du volume *Le Futurisme*, premier corpus théorique du mouvement³⁰. Le voyage des peintres Boccioni, Balla, Carrà et de Marinetti lui-même à Paris au début de 1912 marquerait, avec le volume cité, un tournant dans la progression futuriste. Ces deux événements entraîneraient le dépassement du stade symboliste et la concentration sur des recherches esthétiques qui touchent tous les domaines de la création. Le futurisme d'expression symboliste, sans rejeter un imaginaire foisonnant, laisserait la place à d'autres perspectives et à l'esprit d'avant-garde.

Or en 1987, à l'occasion de la réédition des *Mots en libertés futuristes*³¹, Giovanni Lista précise cette périodisation franco-italienne. En 1911, Marinetti écrit directement en français le *Monoplan du Pape*, roman

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁸ Cf. l'introduction de L. Ballerini à F. T. Marinetti, *Mafarka il futurista*, edizione 1910 tradotta dal francese da Decio Cinti, Milano, Oscar Mondadori, 2003. Cit. p. X.

²⁹ *Ibid.*, p. XXXIV.

³⁰ Cf. F. T. Marinetti, *Le Futurisme*, 1980, cit.

³¹ Cf. F. T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, 1987, cit.

politique en vers libres paru en 1912³². Ce roman se ressent tant de l'évolution du vers libre, tel qu'il a été redéfini dans *Le Futurisme*, que des expériences personnelles vécues dans ces années-là. En effet, Marinetti participe comme correspondant de guerre à la bataille de Tripoli et tente des vols aériens au-dessus de Milan³³. On y trouve ainsi des échos de la nouvelle perception de la guerre, de la vision inédite de la terre vue du ciel et des expérimentations esthétiques mûries à la suite des premiers manifestes. Selon Lista, « la théâtralisation du paysage, la mobilité et la vision globalisatrice de la perspective aérienne »³⁴ donnent au vers libre un dynamisme inconnu jusqu'alors. Marinetti résume bien l'essence du vers libre dans cette œuvre : « Liberté, donc, caprice de l'intuition. Mon vers libre français, depuis le *Monoplan du Pape*, est en effet une succession de rythmes binaires, ternaires et mixtes, produits par l'accouplement des rythmes particuliers des mots. »³⁵ Le *Monoplan* est un texte important, car c'est la dernière œuvre de fiction composée directement en français. De plus, son écriture expérimente quelques-unes des trouvailles du synthétisme analogique, des onomatopées, des renversements des perspectives spatio-temporelles que le *Manifesto tecnico della letteratura futurista* de mai 1912, dans un dialogue désormais institutionnalisé entre manifeste et œuvre, tentera de systématiser.

Le vers libre, bien qu'assez long pour chaque vers, y mime avec souplesse la liberté, l'ondoiement des images et de la pensée. Il suit la phrase sans imposition rythmique ni métrique particulière. L'écriture demeure une broderie sensuelle qui n'est pas sans rappeler D'Annunzio et reste par endroits imprégnée d'une lascivité langoureuse. La langue très imagée présente des mots composés, sorte de synthèse analogique : canots-crapauds, reflets-pattes, sanglots-bébés, trains-serpents. Pour la première fois, Marinetti y présente l'homme métamorphosé en avion : « Mon cœur vient de bondir hors de ma poitrine./ C'est lui, c'est lui, qui me soulève et

³² F. T. Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, Paris, E. Sansot & Cie, 1912, traduit en italien par Decio Cinti, *L'aeroplano del Papa*, Milano, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1914.

³³ Voir *La Bataille de Tripoli*, Paris, E. Sansot & Cie, 1912, traduit en italien par Decio Cinti, *La Battaglia di Tripoli*, Milano, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1912.

³⁴ Cf. F. T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, 1987, cit., p. IX.

³⁵ *Ibid.*, p. X.

qui m'emporte./ [...] Je suis fondu avec mon monoplan./ je suis la vrille colossale/ qui perce l'écorce pétrifiée de la nuit./ Hélice ! forte hélice de mon cœur monoplan. »³⁶ Au fur et à mesure, le texte se dévoile comme étant un chant de guerre, « cette libératrice d'esclaves »³⁷, une déclaration enivrante de vitalité contre l'Autriche. Loin d'être un drame, la guerre est ici une euphorie des sens, une perception synesthétique de la force et de la mort.

Dans la perspective du bilinguisme, nous prenons à titre d'exemple la traduction du chapitre « Le massacre des sous-marins »³⁸ que Marinetti supervise pour *Lacerba* en août 1914³⁹. Divisé en six strophes de longueur inégale, « Le massacre des sous-marins » subit un traitement assez hétérogène dans sa traduction italienne. Si la première strophe reproduit quasi fidèlement le mouvement des vers français, le seul écart de relief concerne le dernier vers, où Marinetti amorce un procédé de redistribution de la longueur et donc du rythme des strophes qu'il appliquera dans le reste du long chapitre : car il en sort de temps en temps des sources vives/ de pierres gazeuses => poiché ne sprizzano a quando a quando/ vive sorgenti di gemme gazoze. À remarquer l'utilisation du verbe « sprizzano » bien plus dynamique par ses résonances onomatopéiques que le simple « en sort », et surtout le procédé poétisant du dernier vers devenu un bel hendécasyllabe riche lui aussi d'échos allitérants. À partir de la deuxième strophe, la traduction ne concerne pas seulement le sens, mais aussi le vers libre, soumis à un processus d'allègement : il est coupé afin de mettre en relief des parties de vers (grandi squali in amore) suspendues à des enjambements verbaux (spensieratamente oziando ; stessero per accoppiarsi). La technique de dynamisation intervient sur les expressions nominales ou abstraites transformées en expressions verbales, par définition plus actives : creusement de la mer => il mare s'incava ; la ruée vers l'issue => tutti si scagliano ferocemente/ verso un'uscita. Regardons de près quelques vers

³⁶ F. T. Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, cit., p. 20-21.

³⁷ *Ibid.*, p. 218.

³⁸ *Ibid.*, p. 294-299.

³⁹ Cf. F. T. Marinetti, « Il massacro dei sottomarini », *Lacerba*, n° 17, 1^{er} septembre 1914, p. 252-253. Sur l'analyse littéraire de ce texte, cf. notre étude « Poésie d'avant-garde/ poésie de guerre dans *Lacerba* (août 1914-mai 1915) », in Margherita Orsino-Alcacer (sous la direction de), *La poésie italienne et la « Grande guerre »*, Collection de l'E.C.R.I.T., n° 8, Université Toulouse-Le Mirail, 2004, p. 23-53. La supervision s'explique puisque Decio Cinti prépare sa traduction du *Monoplan* qui sort pendant l'automne 1914.

qui accélèrent un rythme déjà vif, allègent même visuellement sur la page le tissu linguistique par le rajout de vers qui amplifient la sensation de vitalisme haletant :

Le sous-marin est éventré. L'avant pique à vue d'œil.
Quelle chance ! Voici le second sous-marin
prend aussi une pointe de plus en plus marquée...
Blessé à mort ? Où donc est sa blessure ?
Voilà, voilà ce trou orné d'un bouquet noir
de têtes et de bras !... C'est la panique !...
La ruée vers l'issue ! La cale s'emplit d'eau,
dont la nappe s'élève sur le palier du bord,
vélocement... L'eau gagne le moteur...
Il stoppe.

Il sottomarino è sventrato. La prua
affonda a vista d'occhio...
Oh ! fortuna !...
Ecco : il secondo sottomarino s'inclina
esso pure, sempre più.
Ferito a morte ? Ma dov'è la ferita ?
Vedo, vedo, una grande buca
ornata d'un gran fascio nero di teste e di braccia !
E' il panico... tutti si scagliano ferocemente
verso un'uscita !...
La stiva s'empie d'acqua,
e l'acqua sale, rapida...
sale, allaga il ponte chiuso,
giunge alla macchina... La macchina s'arresta.

Le *Monoplan du Pape* constitue, dans sa version française, une expérimentation préparant les affirmations novatrices du *Manifesto tecnico* de 1912, et, dans sa version italienne, l'application des innovations concernant la réalité physique et typographique du signe verbal sur la feuille blanche. La version italienne confirme le procédé traductif de Marinetti et son rapport aux deux langues. Le même ouvrage devient prétexte pour une adaptation voire une expérimentation d'autres ressources stylistiques

autonomes. L'italien, point d'arrivée d'un processus créateur commencé en français, se transforme en outil *in fieri*, modelable selon les idées et les effets que le texte de départ suggère même après sa propre finitude. Canevas qui se prête à un remodelage parfois exaspéré, en tout cas à une concrétisation des indications programmatiques énoncées dans les manifestes quant à l'esthétique du mouvement et de la transformation incessante.

1912 marque, selon Lista, le tournant de l'écriture motlibriste inaugurée avec le *Manifesto tecnico*⁴⁰. L'exposition des peintres futuristes à Paris en février 1912 constitue une occasion pour rebondir avec d'autres idées sur la modernisation du langage. Écrit en italien au printemps 1912 et daté du 11 mai, le manifeste est traduit en français vers la fin de juin dans le sillage du succès de l'exposition de peinture dans les diverses capitales européennes⁴¹. Il s'opère ainsi un renversement dans l'utilisation de la langue. Bien que réinstallé depuis des années à Milan, Marinetti était resté attaché au français à cause de sa résonance internationale et de sa fonction de langue d'échange avec l'intelligentsia parisienne. En 1912, après les affirmations des peintres futuristes qui revendiquaient la primauté du futurisme sur l'avant-garde française quant aux révolutions esthétiques, Marinetti intègre davantage son italianité et attribue à son idiome maternel un rôle expressif majeur dans l'affirmation d'une littérature et d'une identité nationales.

Contrairement aux précédents, le *Manifesto tecnico* signe le passage du manifeste-crédation au manifeste-programme par son caractère métalinguistique et théorique. Aussi, à l'exception du paragraphe initial qui établit une intertextualité interne avec *Le Monoplan*, *Mafarka* et *La Bataille de Tripoli*, la langue est fonctionnelle, directe, car elle montre une méthode à suivre.

La traduction du manifeste, à présent de l'italien vers le français, suit-elle les mêmes comportements stylistiques cernés jusqu'ici ? Une vue d'ensemble de l'autotraduction fait état d'une restitution littérale, fidèle

⁴⁰ Cf. L. De Maria (a cura di), *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 78-85 et pour la version française G. Lista, *Futurisme. Manifestes*, cit., p. 133-137.

⁴¹ À ce propos, voir la « Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna », février 1912, écrite par Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, in L. De Maria (a cura di), *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 59-66 et aussi le manifeste de Boccioni « La scultura futurista », 11 avril 1912, *ibid.*, p. 67-74.

même dans le choix des mots et dans l'articulation des phrases. Marinetti adopte le procédé inverse à celui d'avant. Dans la traduction française, il simplifie une image (ruggisce con scoppi d'impazienza => renâcle et rugit d'impatience), élimine des mots, utilise des termes plus vagues (rendere dei drammi => donner des drames). Mais globalement, on est loin de la réécriture des textes français dont le message devait être plus percutant, compte tenu de l'impréparation du lectorat italien à la sensibilité moderne. À présent, Marinetti ne doit faire passer que ses indications de méthode sans le besoin d'intervenir sur le français, système bien plus figé que l'italien. Du reste, l'attitude poétique aussi a changé. Du symbolisme foisonnant il est enfin parvenu à une langue plus svelte, en phase avec la fonction programmatique des manifestes. Son but, ce n'est plus de faire de la poésie, mais de révolutionner l'attitude mentale quant à la perception du réel. Ce changement d'attitude tient au rapport problématique de Marinetti avec l'italien, fondé sans doute sur un complexe d'infériorité. Dès le début, l'italien est pour lui une langue à se réapproprier, à ciseler selon les critères d'abord symbolistes et ensuite futuristes pour qu'elle acquière un statut littéraire moderne. Le français, au contraire, est une langue codifiée, prête à l'usage et plus hostile à des remises en question. La reconquête de l'italien concerne, comme nous l'avons vu, les premières années. Au fur et à mesure, Marinetti apprend à maîtriser ce nouvel instrument en le rénovant de l'intérieur. Une fois ce passage franchi, la transition semble devenir indolore. C'est là que le mouvement de retour vers le français s'amorce, mais en position de force cette fois-ci. Le supplément au *Manifesto tecnico*, daté du 11 août 1912⁴², s'inscrit lui aussi dans cette nouvelle optique de specularité linguistique. Même dans les passages lyriques et imagés, le français se montre fidèle à l'original italien.

À partir de 1912-1913, les échanges entre les futuristes et les artistes français se multiplient autour des innovations picturales et poétiques. Après l'exposition de février 1912, les peintres futuristes entament une véritable compétition dans leur revendication des nouveautés artistiques. On assiste tantôt à une collaboration féconde entre les deux avant-gardes, tantôt à des querelles virulentes. Boccioni entraîne le mouvement vers des perspectives inexplorées et apporte par ses réflexions sur le dynamisme en sculpture une contribution essentielle même aux théories littéraires du chef de file

⁴² Cf. L. De Maria (a cura di), *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 85-92 et G. Lista, *Futurisme. Manifestes*, cit., p. 138-141.

futuriste. C'est pendant son exposition de sculpture dans la Galerie La Boëtie, du 20 juin au 16 juillet 1913, que Marinetti rebondit sur les idées esthétiques et plastiques énoncées par Boccioni dans la préface au catalogue⁴³. Il écrit alors son nouveau manifeste *Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, daté en réalité du 11 mai 1913. Publié pour la première fois en italien le 15 juin dans *Lacerba*⁴⁴, il le traduit aussitôt en français pour le présenter sous forme de conférence le 22 juin à la Galerie La Boëtie. Des comptes rendus paraissent dans la presse parisienne le jour même et les suivants. Marinetti assure par la suite une diffusion plus large du manifeste sous forme de placard replié, ce qui produit un deuxième rebondissement dans la presse entre le 7 et le 10 juillet⁴⁵.

Le bilinguisme est ici un aspect important aussi bien de la volonté de jouer sur une scène artistique double, dans le but de légitimer les expériences italiennes, que des modalités d'échanges entre les deux pays. La présentation orale du manifeste devient l'occasion d'expérimenter sous la forme d'un *happening* la validité des idées énoncées et leur réception immédiate. C'est dans l'optique d'un dialogue réel avec le public que le manifeste accentue son caractère déclamatoire. L'hybridisme entre codification écrite et oralité se renforce dans la version française. Mais l'aspect rhétorique est essentiel déjà dans *Lacerba* par la mise en scène redondante du « je » qui interpelle constamment son interlocuteur. Par ailleurs, l'allusion explicite aux manifestes précédents établit tant une continuité dans l'élaboration des idées futuristes qu'une complicité entre auteur et lecteur. Ces aspects sont gardés dans le texte de la conférence, puisque les manifestes étaient déjà connus en France. Face à une situation aussi particulière que la traduction d'un texte théorique sous forme de conférence, quelles sont les ressources linguistiques dont Marinetti use et dans quelle mesure la situation « orale » influe-t-elle sur l'aménagement du texte ?

⁴³ U. Boccioni, « Prefazione al Catalogo della 1^a esposizione di scultura futurista a Parigi, giugno-luglio 1913 », in L. De Maria (a cura di), *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 74-78.

⁴⁴ « L'immaginazione senza fili e le parole in libertà », *Lacerba*, a. I, n° 12, 15 juin 1913, p. 121-124.

⁴⁵ Pour la version française et la réception dans la presse, voir G. Lista, *Futurisme. Manifestes*, cit., p. 142-147.

Tout d'abord, l'autotraduction est très proche de l'original de *Lacerba*⁴⁶. La conférence fait état d'une exaspération du caractère rhétorique et d'une plus grande synthèse afin de réduire le temps réel de la présentation et d'attirer l'attention du public sur les parties inédites du programme. Marinetti adapte son texte à une stratégie de réception orale pour un public ne disposant pas des mêmes références culturelles. Aussi la longue introduction, où sa plume retrouve sa richesse littéraire, est rendue plus svelte par l'élimination d'adjectifs inutiles (le scienze esatte => les sciences ; l'abitante pusillanime e sedentario => l'habitant sédentaire) et par la réduction de longues phrases à un mot (queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione => cela) voire à leur élimination pure et simple (l'insegnamento, gli affari, pur ricercando forme sintetiche di espressione). Marinetti enlève aussi des références trop italiennes (Burzio), mais globalement il garde les images et l'organisation générale de cet *incipit*.

Les parties concernant le programme du manifeste sont plus claires et partant plus fidèles à l'original. Dans le même esprit de synthèse, il élimine au point n° 8 un long passage en le remplaçant par une tournure de transition (« je m'explique ») qui s'insère bien dans ce contexte oral. Lorsqu'une citation poétique peut s'avérer obscure, il modifie le tout : derisione del *divino silenzio verde* e del paesaggio intangibile => dérision de la divinité (*intangibile !*) du paysage. Mais il renforce par contre les liens phatiques et la présence oratoire du « je » pour interpeller les spectateurs : « je vous déclare ; supposez ; savez-vous ; si ce conteur ». Or la nouveauté futuriste se mesure au double niveau, de la tradition italienne et du rôle de l'avant-garde française. À ce propos, bien que se trouvant devant un auditoire parisien, Marinetti amplifie l'apport des confrères italiens à l'esprit de modernité. Ainsi la version française fait apparaître des éléments inexistantes ou moins emphatiques dans l'original : Noi futuristi iniziamo l'uso audace e continuo dell'onomatopea. Questo non deve essere sistematico => Les futuristes ont eu les premiers le courage de se servir de l'onomatopée avec une audace et une continuité anti-académiques. Cette audace et cette continuité ne doivent pas être systématiques.

⁴⁶ La version publiée par L. De Maria (a cura di), *Marinetti e i futuristi*, cit., p. 100-111 est la dernière après les rajouts apportés par Marinetti dans « Dopo il verso libero le parole in libertà », publié dans *Lacerba*, a. I, n° 22, 15 novembre 1913, p. 252-254.

Quant à la tradition italienne, inconnue sans doute du public, elle disparaît pour éviter une déperdition de sens et les polémiques. Ainsi Pascoli utilisateur d'onomatopées disparaît, de même que D'annunzio, présenté comme le symbole d'une conception « passatista e dannunziana ».

Le manifeste de 1913 se prête ainsi davantage à un travail de rationalisation et d'adaptation à une conjoncture spécifique qu'à une réécriture stylistique tel que nous l'avons montré jusqu'à présent. C'est le dernier texte dans lequel le jeu entre le français et l'italien est encore fécond. Entre-temps, les deux langues sont devenues pour Marinetti un outil de transmission d'un contenu novateur et dérangeant, ayant dépassé le stade de l'expérimentation linguistique. Celle-ci se fait désormais tout d'abord en italien et seulement après, toujours dans le souci du rayonnement futuriste en France, il en assure la traduction. Par ailleurs, le motlibrisme devenant la forme plastique de l'appréhension de la matière verbale et de sa disposition sur le papier, Marinetti ressentira davantage le besoin de convertir les signes animés sur la page dans leur agencement totalisant que de réécrire ou inventer un sens nouveau. Le recueil de manifestes et textes motlibristes *Les Mots en liberté futuristes* publié directement en français en 1919 en témoigne. Ce volume rassemble les textes théoriques allant du *Manifeste technique* de 1912 à la *Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique* de 1914 et un ensemble de planches motlibristes d'écriture-peinture créées entre 1914 et 1919. Un exemple parmi d'autres : le poème graphique « Dune », publié en italien dans *Lacerba* en 1914⁴⁷ figure en français dans ce recueil. L'analyse comparée des deux versions n'aboutit au repérage d'aucun écart linguistique. La specularité parfaite permet de concentrer l'attention sur la recherche d'onomatopées abstraites, « expression sonore et inconsciente des mouvements les plus complexes et les plus mystérieux de notre sensibilité »⁴⁸.

Le bilinguisme de Marinetti a été le signe d'une évolution littéraire et d'une quête de soi. Passant d'un univers linguistique à tel point maîtrisé qu'il pourrait être encore aujourd'hui considéré comme un poète français à part entière, à un autre qu'il devait se réapproprier, Marinetti s'est trouvé dans ce vide gnoséologique propre aux intellectuels nomades et partant

⁴⁷ « Dune », *Lacerba*, a. II, n° 4, 15 février 1914, p. 51-53.

⁴⁸ Cf. F. T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, 1987, cit., p. XVIII.

déracinés. Il a dû réinventer sa propre langue mère, figure à contre-jour dans cet entre-deux des langues qu'il a aimées. Par l'autotraduction, il est parvenu non seulement à modeler une langue nouvelle, à trouver une identité culturelle et linguistique, mais aussi à remplir la faille qui séparait les deux expressions, ce qui lui a permis de réconcilier l'expression et l'affirmation d'une pensée. Cette nouvelle langue porte les marques de sa duplicité fondatrice résolue par le biais d'une hybridation et d'un métissage, dont les traits essentiels ont été l'imagerie dynamisante et chatoyante.

Maria Pia DE PAULIS-DALEMBERT