

LISTA, Giovanni, *Qu'est-ce-que le futurisme ?* suivi de *Dictionnaire des futuristes*, Paris, Gallimard, col. « Folio essais », n° 610, 2015, 1168 p., 16 p. hors texte, 38 ill.

Recension par Fleur THAURY

Publié peu de temps après l'ouvrage qui regroupe l'ensemble du corpus des textes du mouvement futuristeⁱ, *Qu'est-ce que le futurisme ?* de G. Lista apparaît comme le complément analytique de ce recueil. En effet, les trois propositions (recueil des manifestes, essais et dictionnaire des futuristes) sont autant d'outils pour proposer une compréhension en profondeur du mouvement d'avant-garde à la longévité exceptionnelle (1909-1944). Somme des années de recherches de G. Lista, cet essai ambitieux propose une vision panoramique du mouvement futuriste italien qui va de ses origines à ses héritiers.

Le texte est dense et reprend de nombreuses analyses que l'auteur a menées auparavantⁱⁱ, mettant en évidence, dès l'introduction, la spécificité du futurisme comme projet artistique, idéologique et anthropologique révolutionnaire. L'ouvrage est organisé de manière synchronique et diachronique mêlant la chronologie du mouvement à des analyses thématiques (comme sur les manifestes pp. 109-112) et à des excursus dans le cadre de sous-chapitres entiers (comme « du motlibrisme au livre-objet » pp. 704-725). On retrouve de manière complexifiée les trois grands paradigmes que G. Lista avait déjà proposés comme permettant une périodisation non figée du futurismeⁱⁱⁱ : l'« art du dynamique », « la machine comme modèle » et « le mythe du vol ».

1. Fondation du futurisme et naissance de l'avant-garde

Les trois premiers chapitres décrivent la naissance du mouvement futuriste, en donnant des éléments de contextualisation, pour mettre au jour la spécificité du mouvement.

Dans « L'Italie au début du siècle » (pp. 19-53), G. Lista montre que le futurisme s'inscrit dans l'histoire de l'Italie, nuançant la thèse d'une « filiation directe entre la culture française et le futurisme italien » (p. 25). Le futurisme apparaît dans un contexte d'échec partiel du Risorgimento italien qui, s'il aboutit à une unité politique, n'en construit pas pour autant une identité nationale et culturelle forte. La question du renouvellement de la culture italienne de la fin du XIX^e siècle se pose dans un contexte d'industrialisation et de modernisation

progressive de l'Italie, qui reste néanmoins en retard comparativement aux autres puissances de l'Europe.

Dans le chapitre suivant, « Une idéologie du renouveau » (pp. 54-98), G. Lista met en valeur le rôle fondateur et central de Filippo Tommaso Marinetti dans la création du mouvement. Fort d'une éducation cosmopolite, d'une fortune considérable et d'une bonne connaissance du monde artistico-littéraire parisien, il fonde en 1905 la revue *Poesia*, qui promeut un nouveau modèle poétique. C'est à partir de ce moment qu'il conçoit un mouvement artistique sur le modèle du syndicalisme révolutionnaire et des théories de l'action directe. Le futurisme naît officiellement le 20 février 1909 avec la parution dans *Le Figaro* du manifeste « Fondation et Manifeste du Futurisme » dont la genèse longue est reprise étape par étape par l'auteur. Ce manifeste défend un modèle de « l'art-action » qui engage à une *tabula rasa* du passé et de ses avatars. Le chapitre III « Anthropogonie, pluralité et activisme » (pp. 99-138), décrit l'expansion progressive du mouvement qui se développe dans tous les champs artistiques (peinture, musique...) et qui promeut une idéologie politique nationaliste et révolutionnaire.

2. « Un art du dynamisme »

Le chapitre IV, « Un art du dynamisme » (pp. 139-551), décrit ce que Giovanni Lista conçoit comme la « toute première phase du futurisme » (p. 141), c'est-à-dire l'orientation des recherches artistiques du mouvement selon le paradigme du dynamisme, qui sera progressivement théorisé, notamment en peinture. C'est au cours de cette première phase que s'élabore un réseau notionnel pour désigner la modernité et transposable dans les différents arts : « vibration universelle », « lignes-forces », « compénétration », « simultanété », « états d'âme », « synthèse », « complémentarisme inné »... Parallèlement, les futuristes élargissent leur champ de recherches avec l'intégration de la sculpture, de la photographie, du travail sur le bruit, de l'architecture, du théâtre, de la danse, des réflexions sur les mœurs et la femme, de la mode et du cinéma. Le paradigme du dynamisme est incarné en littérature par les mot-en-libertés qui promeuvent une révolution du langage. Dans ce chapitre, G. Lista évoque les liens entre l'avant-garde futuriste et les artistes parisiens allant jusqu'à parler d'un « cubo-futurisme » (p. 202). Il montre que c'est à cette période que se constitue une bonne part de la réception critique du mouvement qui explique en partie l'éclipse du mouvement, comparativement aux autres avant-gardes (p. 241 ; p. 266). L'auteur met également en valeur les dynamiques qui animent le groupe : entre intégration de nouveaux membres et conflits, notamment en raison de Boccioni qui instaure une orthodoxie futuriste. C'est ainsi que les

futuristes se rapprochent puis se séparent, et parfois retrouvent, les cérebristes, les cubistes, l'orphisme sous la houlette d'Apollinaire, Félix Del Marle, le groupe de *Lacerba*. Ces évolutions sont entérinées par des polémiques violentes qui assurent la publicité et la promotion du mouvement. La période du « dynamisme » marque la transition de la phase destructive à la phase constructive du futurisme, notamment autour du manifeste *Reconstruction futuriste de l'univers* de Balla et Depero en 1915. Cette période est également marquée par la guerre, activement souhaitée par Marinetti. G. Lista distingue à ce sujet le « bellicisme outrancier » de Marinetti du « patriotisme » des autres (p. 542). Malgré des dissensions à ce sujet au sein du mouvement, les futuristes engagent très tôt une propagande nationaliste et interventionniste. Le conflit entraîne une transformation du mouvement dans la mesure où de nombreux adhérents meurent sur le champ de bataille comme Boccioni ou Sant'Elia, ou délaissent le mouvement comme Severini, Carrà et Soffici.

Dans le chapitre V « Une avant-garde planétaire » (pp. 552-610), G. Lista propose une analyse à part sur l'internationalisation du futurisme qui devient « le modèle globale d'un profond renouveau » (p. 552). Il explicite à la fois sa fonction de prototype et les spécificités de sa réappropriation par différentes cultures : en Europe, en Russie, en Turquie, en Égypte, en Amérique latine et Amérique centrale, ainsi qu'en Chine, au Japon et aux États-Unis (pp. 561-603). Le processus d'internationalisation du futurisme n'est pas, selon lui, le résultat d'un « impérialisme culturel », ni d'une « vocation expansionniste » mais plutôt d'un « apostolat » (p. 552), fondé sur une idéologie universaliste héritée du Risorgimento. Le descriptif complet des différents lieux influencés par le futurisme sert d'argument à la thèse de G. Lista formulée ainsi : « Le futurisme représente un phénomène mondial bien avant la naissance des mass-médias technologiques dans le monde des réseaux et de la communication planétaire que nous connaissons aujourd'hui » (p. 605). Par ailleurs, il insiste à plusieurs reprises sur le rôle d'instigateur du futurisme : « [...] tous ces mouvements doivent leur naissance même à l'essor du futurisme » (p. 598) ou encore, « [...] le futurisme est bien le moteur des idées nouvelles » (p. 599) tout en prenant deux précautions méthodologiques : d'une part, la réception du futurisme a été facilitée par un « terreau favorable » (p. 607) et d'autre part, cette réception s'est faite de façon « dialectique » (p. 608), créant un réseau global. Il faudrait insister sur ce point, et nuancer le rôle précurseur du futurisme dans la constitution d'un champ international de l'art^{iv}.

Le chapitre VI, « La révolution et l'utopie » (pp. 611-658) met en lumière l'engagement politique de Marinetti, de la constitution du parti politique futuriste en 1918 jusqu'en 1922, année que G. Lista considère comme l'année du désengagement politique marinettien. Pour

lui, le *Manifeste du parti politique futuriste italien* de 1918 sanctionne la fin « d'un projet révolutionnaire misant sur l'impact social de l'art lui-même » (p. 612) où l'artiste « n'apparaît plus chargé d'une fonction sociale » (p. 614). Il montre cependant que, dans la pratique, ce projet d'action politique directe n'entérine pas totalement la mythologie de l'art-action. Le parti politique futuriste est influencé par l'idéologie contradictoire de Marinetti, que G. Lista expose avec finesse et précision (notamment dans son commentaire de *Démocratie futuriste. Dynamisme politique*, pp. 623-627). L'échec aux élections de novembre 1919 où les futuristes se présentent sur la liste des Faisceaux de combat, aux côtés de Mussolini et des Arditi, le virage à droite mussolinien en opposition aux velléités anticléricales et antimonarchistes de Marinetti, n'entament pas cependant tout engagement des futuristes qui rallient la prise de Fiume par D'Annunzio et tentent des rapprochements divers avec les anarchistes, les socialistes, et les marxistes. Pour G. Lista, c'est la publication de *Gli indomabili* et du *Tambour de feu* en 1922 qui entérine le retrait des futuristes, et plus particulièrement de Marinetti, de la scène politique. Cependant, avec l'accession au pouvoir de Mussolini, Marinetti entrevoit la possibilité d'« un rôle institutionnel pour le futurisme en tant qu'art de la nouvelle Italie gouvernée par Mussolini » (p. 654).

3. « La machine comme modèle, ou les années vingt »

L'engagement de Marinetti auprès du fascisme entraîne la prise de distance voire la scission de certains futuristes. Le paradigme de la machine exposé dans le chapitre VII « La machine comme modèle, ou les années vingt » (pp. 659-770) est, selon G. Lista, celui qui domine la création et les débats théoriques des futuristes des années vingt. Que ce soit dans les ballets mécaniques, ou en faisant la promotion du livre-objet qui concilie l'esthétique motlibriste et l'art mécanique, les futuristes proposent plusieurs interprétations du rapport à la machine et aux matériaux industriels. Parallèlement, laissant de côté ses méthodes violentes de l'agitation culturelle, Marinetti déploie un savoir-faire d'opérateur culturel en organisant des expositions et des concours. L'Après-guerre marque le « tournant du futurisme vers les “arts appliqués” » (p. 726) avec l'ouverture des Casa d'Arte et le développement d'une esthétique de l'éphémère et du quotidien. En ce sens, la publicité devient un outil de réflexion privilégiée et un support de la création artistique. Cela s'accompagne d'une modification de la structure du mouvement selon une capillarisation du territoire italien. G. Lista conclut ce chapitre par

l'identification d'un « style de vie » (p. 761) futuriste montrant que c'est un projet anthropologique fondé sur la volonté de joindre l'art et la vie.

4. « Le mythe du vol, ou les années trente »

Au chapitre VIII, « Le mythe du vol, ou les années trente » (pp. 771-891), G. Lista, montre que dans les années trente les relations entre fascisme et futurisme sont complexes. Marinetti reçoit les honneurs et promeut le régime fasciste à l'étranger où il est apprécié. Il faut souligner que ce que l'auteur identifie à une « ouverture à la modernité européenne » (p. 778) qui irait à l'encontre des tendances de « retour à l'ordre » préconisées par le fascisme est, en partie, une initiative de Mussolini lui-même qui fait de Marinetti son ambassadeur à l'étranger^v. Il défend dans ce chapitre une thèse selon laquelle « Marinetti est de plus en plus relégué à un rôle marginal, en dépit du fait que tous les futuristes invoquent sa présence tutélaire [...] » (p. 773), faisant de « Mino Somenzi [...] le véritable animateur du futurisme des années trente » (p. 862)^{vi}. Les années trente sont marquées par le paradigme du vol et par l'aéropeinture scindée en plusieurs courants : le premier cherche à rendre la « vision physique » (p. 786) du vol quand le second s'attache à sa dimension d'expérience psychique et spirituelle. Parallèlement, les futuristes investissent à nouveaux frais les médiums de la photographie et du cinéma. Toujours, dans une optique d'art du quotidien, ils proposent une réflexion sur le sport et la cuisine, mettant en scène une vision du corps particulière. Giovanni Lista prend soin de montrer l'« opposition radicale » (p. 829) entre la vision du corps fasciste et la vision du corps futuriste en insistant sur l'aspect ludique de cette dernière, tout en nuancant cette opposition dans la mesure où certains artistes, comme Thayaht, promeuvent une esthétique du corps parfait et sportif proche de la vision fasciste. Enfin, l'auteur identifie le dernier paradigme de la recherche futuriste au plurimatérisme. Pour conclure ce chapitre, G. Lista propose une réflexion sur les rapports entre fascisme et futurisme à partir des analyses de W. Benjamin. En effet, le mouvement futuriste s'est engagé à la suite de Marinetti dans un art de guerre et de propagande dans le contexte de la conquête de l'Éthiopie voulue par Mussolini. Il propose également une thèse intéressante pour examiner les derniers manifestes des années trente en analysant la primauté du geste théorique sur les œuvres comme « un moyen de s'évader du réel » (p. 887).

Dans le chapitre conclusif, « Héritage et développements » (pp. 892 – 932), G. Lista montre comment, malgré une occultation relative après la fin du fascisme, le mouvement futuriste est une source d'inspiration et un modèle pour de nombreux artistes. C'est par la reprise de

thèmes, de techniques, de concepts, que s'établit une filiation entre les apports du futurisme et des créations récentes.

5. Conclusion critique

Cet ouvrage très documenté, détaillé et complet, offre de nombreuses remises au point claires et argumentées. Concernant, par exemple, la distinction entre les positions de Marinetti et les autres artistes du futurisme, G. Lista offre une vision plurielle de ce mouvement^{vii}. En outre, il engage un travail de recontextualisation extrêmement précis qui permet une nouvelle lecture des œuvres et des écrits^{viii}. Sur ce point la mise au jour de l'intertextualité comme fondement des écrits théoriques du futurisme est intéressante. De plus, et dans l'ensemble, les analyses des œuvres sont précises et mettent en lumière les rapports entre individualité et collectivité au sein du mouvement^{ix}. Enfin, la triade, essais, recueil, dictionnaire, est conçue comme un outil de travail universitaire utile.

Cependant, ce livre souffre de trois problèmes majeurs.

Premièrement, et cela est moins un problème qu'un regret, le manque d'appareil critique dans le cadre d'un livre qui se présente comme une somme universitaire, entraîne un défaut de clarté et de précision. D'une part, à certains endroits, le texte est trop elliptique, au risque d'être schématique, notamment concernant la distinction avec le futurisme russe (p. 573). De même, le manque de référence des citations entraîne une certaine confusion. Ainsi lorsque G. Lista analyse l'emploi du terme « futurisme » comme équivalent d'« avant-garde », non pas comme « une confusion, mais plutôt [comme] la conscience aigüe que le futurisme, en tant que vision du monde, incarne l'essence de toute avant-garde » (p. 604), il cite, pour étayer son propos, une formule d'Apollinaire allant dans ce sens, qui soit est un contresens^x, soit fait référence à une période de rapprochement entre Apollinaire et les futuristes assez conjoncturelle. D'autre part, G. Lista prend position dans des débats en cours dans le cadre de la recherche sur le futurisme, sans les nommer et sans permettre au lecteur de s'y référer comme, par exemple, sur le manifeste d'Apollinaire de 1913 (pp. 407-414)^{xi}.

Deuxièmement, ce livre hésite toujours entre deux postures : celle de l'historien de l'art qui propose une histoire du mouvement futuriste et celle de l'essayiste qui engage une réflexion autour de la problématique « qu'est-ce-que le futurisme ? ». Or, cela entraîne la superposition entre deux types de périodisations : une périodisation stylistique avec la méthode de l'historien de l'art (type l'argumentation en faveur d'un cubo-futurisme [p. 265 et sqq.] à une périodisation plus définitionnelle [type celles préfuturisme^{xii}, postfuturisme, p. 612]. Or, le

fait de parler de « postfuturisme » ne paraît pas pertinent dans la mesure où le mouvement est toujours en activité.

Le mélange des périodisations semble conduire au troisième problème. Celui, lié à l'ordre de l'essai, dans lequel G. Lista tente de fournir une définition essentialisante du futurisme dont l'argumentation échoue à être convaincante. Or, pour ce faire, il identifie le mouvement au concept d'« avant-garde » et à celui de « révolution », impliquant une argumentation circulaire^{xiii}. Par ailleurs, cela engendre certaines conclusions interprétatives peu satisfaisantes sur le futurisme des années vingt et trente. Autant dans les détails, G. Lista est précis et convaincant, autant, certaines conclusions sur un « postfuturisme », sur une dénaturation du mouvement semblent être proposées à l'aune du critère de l'avant-garde, pensée sur le modèle du premier futurisme et qui prend une connotation méliorative en comparaison à la période fasciste. Certes le futurisme est dénaturé dans le sens d'une métamorphose face à sa nature première, mais cela n'engage pas une dénaturation dans le sens de l'abandon d'un projet révolutionnaire ou d'un désengagement de la politique. Au contraire, il semble que l'adaptation de l'action artistique et politique au domaine culturel, notamment dans les années trente, engage une redéfinition de l'agir politique^{xiv} : pour le dire schématiquement, le futurisme, par son action culturelle, s'affirme sur le plan politique^{xv}.

En permettant une connaissance approfondie du futurisme et en mettant à disposition des outils de travail et de recherche complémentaires, Giovanni Lista engage à une réflexion polyphonique sur le mouvement italien.

ⁱ Giovanni Lista, *Le futurisme. Textes et manifestes [1909-1944]*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Les classiques », 2015. Cette publication est à mettre en parallèle avec le projet ambitieux des « Nuovi archivi del futurismo » dirigé par Enrico Crispolti, chez De Luca Editore, et dont le tome sur les manifestes, dirigé par Matteo D'Ambrosio, est à paraître.

ⁱⁱ Nous pouvons citer Giovanni Lista, *Le Futurisme : création et avant-garde*, Paris, Éditions L'Amateur, 2001 ou *Le Futurisme, une avant-garde radicale*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2008. Ainsi que ses ouvrages sur le théâtre, le cinéma et la photographie futuristes.

ⁱⁱⁱ Voir les chapitres de Giovanni Lista, *Le Futurisme*, Paris, Terrail, 2001.

^{iv} Voir à ce sujet, Béatrice Joyeux-Prunel qui montre que, dès le milieu du XIX^e siècle, le marché de l'art s'internationalise et indique que l'internationalisation est une stratégie des groupes artistiques pour accéder à une visibilité plus grande dans leurs propres pays, in « *Nul n'est prophète en son pays* » ou *la logique avant-gardiste. L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Christophe Charle, Paris, Université Paris I, 2005.

^v Voir par les audiences politiques accordées à Marinetti décrites par Jean-Philippe Bareil in « 'Futurismo' [1932-1933], « 'Sant'Elia' » [1933-1934], « 'Artecrazia' » [1934-1939]. *Une revue futuriste dans l'Italie fasciste*. Texte issu de l'Habilitation à diriger des recherches, sous la direction de François Livi, 2010, pp. 293-297.

^{vi} De même, Jean-Philippe Bareil montre que Marinetti tient encore ses troupes in « Mino Somenzi, journaliste et organisateur de culture », *op. cit.* pp. 75-150.

^{vii} Par exemple, sur les deux conceptions de la synthèse, G. Lista distingue la « ligne vitaliste » de Marinetti et le modèle de l'« *ars combinatoria* » chez les cérébristes [pp. 461-462].

^{viii} Nous citerons comme exemples paradigmatiques, la datation de la lettre de Severini et ses notes sur le cubisme [pp. 243-244] et le rapprochement entre le refrain piémontais et le « Merda/rosa » d'Apollinaire du manifeste *L'Antitradition futuriste. Manifeste-synthèse* [p. 412] Bonne recontextualisation comme sens de « religion de l'avenir », notamment sur les questions d'intertextualité et de reprise par Marietti et les futuristes de thèmes, phrases, idées. [p. 555]

^{ix} Voir par exemple pp. 156-157.

^x La référence n'étant pas précise, le lecteur peut y voir la citation tronquée d'une lettre à Léonide Massine, de mai 1917, où Apollinaire dit : « J'avais pensé, un jour, que le terme de futurisme serait le mieux approprié aux recherches nouvelles de quelque ordre qu'elles fussent. L'outrancière réclamière de Marinetti a empêché que cela ne fût accepté ici. » Apollinaire décrit ensuite les recherches futuristes sur le mouvement en indiquant une filiation avec le cubisme et conclut sur une analyse du statut d'« école » du futurisme et sur le « manque » d'« un mouvement assez vaste pour absorber toutes les tendances modernes », in Ornella Volta *Satie/Cocteau. Les malentendus d'une entente*, Pantin, Le Castor Astral, 1993, pp.139-140. Dans ce cadre c'est soit un contre-sens, car Apollinaire, se dédit en 1917, soit un anachronisme, car Giovanni Lista, s'en sert pour étayer des arguments de l'année 1913.

^{xi} Giovanni Lista prend position dans le débat sur l'interprétation du « futurisme » du manifeste d'Apollinaire engagé : Michel Décaudin parle d'une mise à distance ironique du mouvement [in « Apollinaire et Marinetti », in *Mélanges de littérature française moderne offerts à Garnet Rees*, Paris, Minard, 1980, p. 112] tandis que Barbara Meazzi y voit le signe d'une ouverture au futuristes [in « L'Antitradition futuriste – Une mise au point chronologique » in *Que Vlo-Ve ?*, série 4, n° 16, septembre-décembre 2001, pp. 97-100.]. Il nous semble que G. Lista, n'insiste pas assez sur l'aspect ironique et ludique du manifeste, et cela semble lié au contexte de débat qu'il aurait été judicieux de mentionner dans ce cadre.

^{xii} « La vraie date de naissance du futurisme est en réalité février 1905 » avec la parution de la revue *Poesia* [p. 71].

^{xiii} Notamment le recours à l'accumulation des caractéristiques du futurisme semblent être le signe de cette circularité. [« le futurisme c'est... » ; « être futuriste c'est... »].

^{xiv} Je reprends ici l'hypothèse formulée par Jean-Philippe Bareil in « 'Futurismo' » [1932-1933], « 'Sant'Elia' » [1933-1934], « 'Artecrazia' » [1934-1939]. *Une revue futuriste dans l'Italie fasciste*. Texte issu de l'Habilitation à diriger des recherches sous la direction de François Livi, 2010. p. 20, qu'il formule ainsi : « On peut dès lors se demander si le second futurisme, plus qu'il ne les a abandonnés, n'a pas en réalité redéfini les moyens de son action politique à travers son action culturelle ».

^{xv} Ruth Ben-Ghiat parle de la culture comme de « la sphère d'action de substitution », in *La cultura fascista*, Bologna, Società editrice il Mulino, coll. « Biblioteca storica », 2000, p. 52.