

Une automobile, une mitrailleuse, une gifle et un singe crevé : Marinetti et ses avatars slaves

Wladimir Kryszinski

Volume 16, numéro 3-4, octobre 1980

Le manifeste poétique/politique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036719ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036719ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kryszinski, W. (1980). Une automobile, une mitrailleuse, une gifle et un singe crevé : Marinetti et ses avatars slaves. *Études françaises*, 16(3-4), 79–103.
<https://doi.org/10.7202/036719ar>

Une automobile, une mitrailleuse, une gifle et un singe crevé : Marinetti et ses avatars slaves

WLADIMIR KRYSINSKI

1. *Le singulier et le pluriel des manifestes futuristes*

Il n'y a pas de nouveau principe sans exagération. Mais l'exagération est le principe du futurisme. Elle lui donne sa caractéristique centrale et particulière.

T. PEIPER, *le Futurisme*, 1923

Le futurisme est inconcevable sans la prolifération de manifestes qui expriment la violence idéologique, le délire individuel, les aspirations de groupes, la recherche de nouvelles valeurs ainsi que la nécessité d'offrir au public la clé de nouvelles pratiques textuelles ou artistiques souvent choquantes. La fonction des manifestes futuristes est donc polyvalente, ce qui explique en partie leurs divergences, pour ne pas dire leurs contradictions. Dans l'espace italien, russe et polonais, leur nombre est inégal, leur statut discursif variable ; leur contenu idéologique, axiologique et esthétique diffère au point de donner du futurisme, dans son ensemble, l'image d'une avant-garde hybride qui aurait pour seul dénominateur commun le rejet de la

tradition et du passé, accompagné de l'exaltation d'une modernité crierde et fantasmagique, pour ne pas dire hystérique¹.

Il y a un singulier du manifeste futuriste, tout comme il en existe un pluriel. Dans le premier cas, il s'agit de la pratique systématique d'un discours excessif et rituellement violent. Dans le second cas, la diversité est de l'ordre du contenu et des valeurs ainsi que des stratégies discursives, de sorte que s'affirme la pluralité de futurismes nationaux qui se détachent du modèle marinettien. La singularité des manifestes futuristes s'estompe au fur et à mesure que le mouvement se confond avec la vraie modernité. Ils se métamorphosent pour devenir explicatifs et polémiques, cessant de prendre le pouvoir sur le public cultivé ou sur les masses au moyen d'images et de métaphores de choc où vrombissent les automobiles, crépitent les mitraillettes, retentissent les gifles et crèvent des singes nommés dionysos. Les manifestes russes et polonais prennent ouvertement leurs distances envers Marinetti pour se constituer en discours proprement dialectique.

Le pluriel du manifeste futuriste, c'est sa vocation de dire et d'expliquer l'impératif du changement, de la rupture et du renouvellement de la poésie et de l'art en fonction non pas de la modernolâtrie que prône Marinetti, mais plutôt par rapport à la dialectique interne de l'art et de la littérature, propre à la Russie et à la Pologne. L'art moderne y doit beaucoup à l'impulsion de

1 Pour les manifestes futuristes italiens nous renvoyons à Luigi Scrivo, *Sintesi del FUTURISMO storia e documenti*, Mario Bulzoni edit., Rome, 1968, une bonne anthologie des manifestes et des textes critiques futuristes italiens est *Marinetti e il futurismo, Un'antologia a cura di Luciano De Maria*, ed Mondadori, 1973. En ce qui concerne les manifestes russes, nous nous référons à *Manifesty i programmy russkix futuristov, Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen, mit einem Vorwort herausgegeben von Vladimir Markov*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1967. Les manifestes polonais ont été publiés en 1978 dans *Antologia polskiego futurizmu i Nowej Sztuki* (Anthologie du futurisme polonais et du Nouvel Art), introduction et commentaire de Zbigniew Jarosinski, choix et préparation des textes de Helena Zaworska, ed Zaklad Narodowy im. Ossolinski, Wroclaw, 1978. Nous renvoyons aussi aux travaux de Giovanni Lista sur Marinetti et sur le futurisme, notamment le volume *Marinetti et le futurisme, Etudes, documents, iconographie reunis et presentes par Giovanni Lista*, Cahiers des avant-gardes, ed l'Âge d'homme, Lausanne, 1977.

Marinetti, mais il dépasse les prémisses strictement italiennes pour se constituer en réponses vraiment nationales et cohérentes face aux mutations techniques, politiques et artistiques du ^{xx}e siècle.

L'histoire comparée des futurismes européens reste à écrire malgré le nombre croissant de travaux critiques qui mesurent à juste titre l'impact de Marinetti sur l'art et la poésie modernes, mais qui critiquent aussi la naïveté de l'auteur de *Mafarka, le futuriste*. Cette histoire comparée aurait à dépouiller le pluriel des manifestes futuristes pour démontrer ce que remarque Markov :

The appearance of the word «futurism» brought event more confusion, because it could be interpreted in a variety of ways, from preoccupation with the future of mankind to an imitation of Marinetti².

Le concept même de futurisme recouvre une quantité de pratiques discursives où se chevauchent l'idéologie et l'axiologie, c'est-à-dire le positionnement paradigmatique et syntagmatique des valeurs³. Quelles sont les caractéristiques de ce que nous avons appelé le singulier du manifeste ? Quel est le cheminement des manifestes russes et polonais au-delà du modèle établi par Marinetti ? Nous répondrons à ces questions en nous référant à quelques manifestes parmi les plus significatifs, c'est-à-dire à ceux qui marquent une tendance qu'on peut voir ainsi : imitation du modèle italien → reconnaissance de valeurs spécifiquement nationales et dépassement du modèle marinettien → fonction dialectique et axiologique des manifestes russes et polonais. On verra comment ces derniers relativisent et subvertissent la stratégie initiale, comment ils resituent le manifeste futuriste dans la perspective critique et théorique d'un discours d'avant-

2. Cf. Vladimir Markov, *Russian Futurism : A History*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1968. p. 384.

3. Nous nous référons à la définition suivante d'A.J. Greimas et de J. Courtés : «En sémiotique, on désigne du nom d'axiologie le mode d'existence paradigmatique des valeurs par opposition à l'idéologie qui prend la forme de leur arrangement syntagmatique et actantiel.» Cf. A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette Université, 1979, p. 26.

garde dont le sens effectif se mesure par le dépassement des causes et des effets de la mode.

2. *Le modèle marinettien et ses semblables slaves*

L'audace qui caractérise toutes les entreprises artistiques de notre époque est née de l'audace de Marinetti. C'est lui qui nous a insufflé courage. Il nous a désappris l'admiration stérile pour des œuvres créées jadis par d'autres ; il nous a appris ce qu'est la foi en nous-mêmes et ce qu'est le blasphème créateur. Il a coupé le cordon ombilical par lequel nous étions rattachés aux époques passées, et il nous a mis dans la bouche les seins gonflés de la réalité qui nous entoure. Son mérite historique est énorme.

T. PEIPER, *le Futurisme*

Essayons de voir en quoi consiste le caractère particulier du manifeste futuriste comme modèle et comme transfert identifiable de pratiques discursives.

Les structures les plus significatives du manifeste futuriste peuvent être saisies si l'on compare le premier manifeste de Marinetti, publié en français dans *le Figaro* du 20 février 1909, au manifeste russe intitulé *Gifle au goût public* (décembre 1912) ainsi qu'au manifeste polonais paru en 1920 dans *Gga-Premier almanach polonais de la poésie futuriste*, non signé, mais dont les auteurs sont les poètes Anatol Stern et Aleksander Wat. Par leurs structures discursives, ces deux manifestes slaves ressemblent au modèle marinettien. En quoi consiste ce dernier ? Notre analyse sera de caractère sémantico-sémiotique et elle sera, par la force des choses, incomplète.

Le manifeste de Marinetti se compose de deux parties ; il est nettement plus long que les textes russe et polonais. Cela tient au fait que, dans la première partie de son manifeste, Marinetti narrativise et constitue le destinataire pluriel d'une façon qui mériterait une analyse à part, mais que nous réduirons aux éléments suivants :

1) débrayage narratif en vue de constituer le destinataire-sujet pluriel : « Nous avons veillé toute la nuit, mes amis et moi,...⁴ »

2) récit délirant et fantasmatique : « Un immense orgueil gonflait nos poitrines... »

« Seuls avec les mécaniciens dans les infernales chaufferies des grands navires... »

« Partons ! Voilà bien le premier soleil levant sur la terre !... »

« Nous nous approchâmes des trois machines renâclantes pour flatter leur poitrail... »

« Nous allions écrasant sur le seuil des maisons les chiens de garde, qui s'aplatissaient arrondis sous nos pneus brûlants... »

3) constitution du destinataire global et planétaire : « Alors, le visage masqué de la bonne boue des usines, pleine de scories de métal,... nous dictâmes nos premières volontés à tous les hommes *vivants* de la terre. »

C'est dans ces « premières volontés » que sont mises en place les structures discursives fondamentales du manifeste futuriste que Marinetti reprendra et amplifiera ultérieurement tout comme ses émules russes et polonais. Tout discours futuriste programmatique est un faire discursif hybride à forte composante idéologique et axiologique. Les manifestes futuristes modelés sur ceux de Marinetti reproduisent cette structure hybride qui engage confusément les valeurs dans un discours délirant⁵ et violent et qui s'appuie sur une mise en jeu d'un « faire » discursif variable. Ce faire structure le désir, l'assertion

4. Nous citons le *Manifeste du futurisme* de Marinetti dans *Marinetti* par Giovanni Lista, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1976, p. 176-179.

5. Le rapport entre le discours idéologique et le délire est posé par Thomas Herbert qui, dans son étude « Pour une théorie générale des idéologies », constate : « ... la *mutation idéologique* a toujours le statut d'un *discours délirant* pour l'idéologie dominante au point considéré (ceci semble valable aussi bien pour les mutations scientifiques qu'esthétiques ou politiques). On doit alors se poser la question à savoir comment l'*effet de connaissance scientifique* et l'*effet esthétique* ou *politique* homologues peuvent se différencier du délire : il est clair que cela implique une transformation des *normes d'admissibilité*, c'est-à-dire du système de garanties qui assurent l'idéologie de son inviolabilité, dans *Cahiers pour l'analyse*, 9, *Généalogie des sciences*, Seuil, été 1968, p. 92.

et l'injonction⁶. Dans la deuxième partie du manifeste de Marinetti, nous proposons de définir le faire discursif et stratégique positionné par le faire énonciatif du destinataire pluriel-singulier, précisément en fonction du désir, de l'assertion et de l'injonction. Nous extrairons des manifestes les propositions ou les termes les plus significatifs :

faire déliro-volatif

Nous voulons chanter l'amour
du danger...

... nous voulons exalter le
mouvement agressif ; l'insom-
nie fiévreuse, le pas de gym-
nastique, le saut périlleux, la
gifle et le coup de poing...

Nous voulons chanter l'homme
qui tient le volant...

Nous voulons glorifier la
guerre, — seule hygiène du
monde...

Nous voulons démolir les
musées, les bibliothèques, com-
battre le moralisme, le fémi-
nisme et toutes les lâchetés op-
portunistes et utilitaires.

Nous voulons la (l'Italie) débar-
rasser des musées innombrables
qui la couvrent d'innombrables
cimetières.

... Nous voulons délivrer l'Italie
de sa gangrène de professeurs,
d'archéologues, de cicérones et
d'antiquaires.

6. En constituant le faire discursif du manifeste futuriste, nous songeons aux considérations suivantes d'A.J. Greimas et de J. Courtés sur le *faire communicatif* situé sur la dimension cognitive de la narrativité : « ... ce dernier

faire déliro-assertif

La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil...

Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitrailleuse, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*.

Il n'y a plus de beauté que dans la lutte...

Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles.

Le Temps et l'Espace sont morts hier...

C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le *Futurisme*,...

L'Italie a été trop longtemps le grand marché des brocanteurs...

Musées, cimetières!... Identiques vraiment dans leur sinistre coudoisement de corps qui ne se connaissent pas.

(faire communicatif) étant un *faire-savoir*, c'est-à-dire un faire dont l'objet-valeur à conjoindre avec le destinataire est le savoir. L'axe de la communication ainsi reconnu permet alors d'introduire de nouvelles distinctions — dont la multiplication ne doit pas excéder les besoins réels de l'analyse — fondées sur des critères sémantico-syntaxiques». Cf. *op. cit.*, p. 145.

faire déliro-injonctif

Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.

Viennent donc les bons incendiaires aux doigts carbonisés!... Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées! Oh! qu'elles nagent à la dérive, les toiles glorieuses! À vous les pioches et les marteaux! Sapez les fondements des villes vénérables!...

Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles!

On peut admettre que, dans le premier manifeste, ces trois faires sont dominants. Il est caractéristique de voir que ce qu'on pourrait appeler le faire proprement futuriste et qui serait marqué par le futur grammatical est plutôt rare; quelques passages seulement: «Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace, et la révolte.» «Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte...»

Dans *Manifeste technique de la littérature futuriste*, le faire déliro-injonctif est très fréquent. Cela s'explique par le caractère normatif de ce texte. C'est un enchaînement de «il faut», d'infinitifs et d'impératifs:

Il faut détruire la syntaxe [...] Il faut employer le verbe à l'infini [...] Il faut abolir l'adjectif [...] Il faut abolir l'adverbe [...] Il faut introduire dans la littérature trois éléments que l'on a négligés jusqu'ici: le bruit ... le poids ... l'odeur... Détruire le «Je» dans la littérature ... Ausculter à travers les objets en liberté... Gardez-vous de prêter des sentiments humains à la matière, mais devinez plutôt ses

différentes poussées directives... Faisons crânement du « laid » en littérature et tuons partout la solennité⁷.

Revenons sur le faire discursif futuriste. Si nous devons l'identifier à un faire discursif au futur grammatical, nous dirions qu'il est rare et quasiment marginal. Ce faire est composite et résorbe le délire idéologique et l'identification d'anti-valeurs. Il renvoie au faire déliro-volutif et déliro-injonctif. Sur le plan de l'investissement axiologique, le faire futuriste articule des structures de provocation et administre des traitements de choc au lecteur globalement identifié ou simulé et au public cultivé implicitement identifiable. En ce sens, le faire discursif futuriste est un positionnement syntagmatique de valeurs. C'est ce dernier élément qui en fait un discours idéologique. Les valeurs qu'il positionne ainsi s'enchaînent dans une modernolâtrie et une violence idéologique : vitesse, guerre, machine, démolition des musées, agressivité. Toutefois, le faire futuriste, vu sur le fond des manifestes les plus significatifs, s'inscrit dans une autre perspective dialectique. Les valeurs y relèvent plutôt d'une paradigmatization, celle de catégories esthétiques et de signes de rupture inhérents aux avant-gardes. Avant d'analyser ce phénomène, nous relèverons les traits spécifiques des manifestes slaves inscrits dans la lignée du modèle marinettien.

*Gifle au goût public*⁸ s'articule sur deux axes : rejet du passé / exaltation du futur. Leurs concrétisations discursives s'apparentent aux instances du faire que nous avons répertoriées chez Marinetti.

Il y a tout d'abord la constitution du destinataire pluriel :

Seuls *nous* — *sommes le visage* de notre Temps. Par nous le cor du temps claironne dans l'art du verbe...

Nous *ordonnons* que soient reconnus et vénérés les *droits* de poètes ... de nous dresser sur le bloc du mot « nous » au sein d'une mer de sifflets et d'indignation.

Et ensuite :

7. Cf. Giovanni Lista, *Marinetti*, p. 186-189.

8. Nous citons *Gifle au goût public* en traduction de Luda Schnitzer, dans Vélimir Khlebnikov, *Choix de poèmes*, Honfleur-Paris, éd. Pierre Jean Oswald, 1967, p. 41-43. Rappelons que ce manifeste a été signé par V. Maïakovski, Victor Khlebnikov, D. Bourliuk et Alexander Kroutchenykh.

faire délirio-assertif

Le passé est étriqué. L'académie et Pouchkine sont plus incompréhensibles que les hiéroglyphes.

Qui, confiant, ira donner son dernier amour à la parfumerie obscène de Balmont ?...

Tous ces Kouprine, Blok, Sologoub, Remizov, Avertchenko, Tchernyi, Kouzmine, Bounine, etc., n'aspirent qu'à une villa au bord de l'eau. Le destin donne une semblable récompense aux tailleurs.

Jeter Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï, etc., etc. par-dessus le bord du Vapeur Contemporain.

faire délirio-injonctif

Lavez vos mains qui ont touché les glaires sales des livres écrits par tous ces innombrables Andreïev.

Nous *ordonnons*... les droits de poètes :

d'augmenter le dictionnaire dans *son volume* par des mots arbitraires ou dérivés (Néomot ou mot-nouveauté),

de haine incoercible pour le langage qui existait avant eux,

d'écarter avec horreur de leur front orgueilleux la couronne de la dérisoire gloire, tressée par vous avec des balais de bain,...

Si ce manifeste imite le modèle marinettien, il s'en détache en même temps par une insistance sur l'opération verbale qui

deviendra l'acquis principal du futurisme russe. Le faire futuriste est investi de valeurs proprement poétiques qui rejettent la tradition littéraire russe.

Le manifeste polonais, intitulé *les Primitivistes s'adressent aux nations du monde et à la Pologne*, est plus proche du modèle marinettien. Les structures de provocation et les traitements de choc y relèvent du faire délirant-assertif. En voici quelques exemples :

Le grand singe en arc-en-ciel nommé dionysos a crevé il y a longtemps. Nous jetons son héritage pourri et nous proclamons :

I. LA CIVILISATION, LA CULTURE AVEC LEUR ÉTAT MALADIF — AUX ORDURES.

II. NOUS EFFAÇONS L'HÉRÉDITÉ ET L'HISTOIRE. ainsi que rome tolstoï les indes la critique la bavière et cracovie. la pologne doit renoncer à la tradition, à la momie du prince joseph et au théâtre. *nous détruisons la ville*. tout mécanisme — les avions, les tramways, les inventions le téléphone, à leur place — des moyens primitifs de communication, l'apothéose du cheval, les maisons pliables et mobiles, la langue créée et rimée...

IV. les guerres doivent être faites aux poings. le meurtre n'est pas hygiénique. on doit souvent changer de femme. la valeur de la femme consiste en sa fertilité.

V. LE PRIMITIF

VI. est art ce qui donne la santé et ce qui fait rire.

L'ESSENCE DE L'ART C'EST SON CARACTÈRE DE SPECTACLE DE CIRQUE POUR LES FOULES.

ses traits l'extériorité et le caractère d'être commun, la pornographie sans masque.

l'art est la science

nous balayons de l'estaminet minable de l'infini des piètres créatures hystériques appelées poètes, accablées par l'insatisfaction la douleur la joie de vivre, l'extase, l'esthétique, l'inspiration, l'éternité.

au lieu de l'esthétique l'anti-grâce. au lieu de l'extase — l'intellect. la création consciente et visant un but précis.

VII. la poésie. nous gardons la rime et le rythme car ils sont premiers et féconds. la destruction des règles qui contraignent la création la qualité de la maladresse. la liberté des formes grammaticales, de l'orthographe et de la ponctuation selon les créateurs. mickiewicz est limité. slowacki c'est du gargouillement incompréhensible.

X. nous louons la raison et c'est pourquoi nous rejetons la logique, cette limitation et lâcheté de l'esprit. le non-sens est admirable par son contenu intraduisible qui met en évidence notre largeur créatrice et notre force. de même l'art révèle notre amour pour les hommes et pour tout. nous respirons l'amour.

ouvrons les yeux. alors le cochon nous paraîtra plus beau que le rossignol, et l'oie qui cacarde nous éblouira bien plus que le chant du cygne⁹.

Ces extraits révèlent un certain nombre de structures significatives, discursives et sémantiques, qui situent les deux textes au carrefour de ce que nous avons appelé le singulier et le pluriel du manifeste futuriste. Stern et Wat, les auteurs du manifeste polonais, insistent sur la nécessité de se débarrasser du poids de la tradition nationale littéraire, culturelle et historique. Dans le contexte polonais, il s'agit surtout de la tradition romantique. Le «grand singe en arc-en-ciel nommé dionysos» c'est l'image scandalisante de l'école littéraire de la Jeune Pologne (Młoda Polska) qui constitue la tradition littéraire immédiate pour les poètes polonais du début du xx^e siècle. Dionysos, c'est aussi l'allusion au livre de Nietzsche sur *l'Origine de la tragédie*, traduit en polonais en 1907 et qui a eu une influence sur Le Groupe de la Jeune Pologne.

La «momie du prince joseph» fait allusion au Prince Joseph Poniatowski, incarnation de l'esprit guerrier polonais. Sa mort héroïque et tragique en 1813 est devenue l'objet d'un culte national. Rappelons aussi que les assertions : «mickiewicz est limité» et «slowacki c'est du gargouillement incompréhensible» constituent une offense suprême au culte des deux plus grands poètes romantiques polonais.

9. Nous citons dans *Anthologie du futurisme polonais et du Nouvel Art*, p. 4-6; c'est nous qui traduisons.

On voit que dans les manifestes de Marinetti ainsi que dans les manifestes russe et polonais, l'identification des anti-valeurs procède du même faire discursif et surtout du même faire déliro-assertif. On peut articuler ce procès, de même que le positionnement des valeurs, sur un axe sémantique où trois instances discursives sont particulièrement marquées :

démythifier → choquer → futuriser

Cette articulation n'exclut pas la diversité des investissements axiologiques qui, dans le manifeste polonais, situe le programme des futuristes aux antipodes de la modernolâtrie marinettienne. À l'exaltation de la technique, de la guerre, de la vitesse et de la ville, le manifeste de Stern et de Wat oppose le primitivisme, la robustesse et le rire ainsi que la thérapie collective par le naturel. De plus, l'art et la poésie ont pour les futuristes polonais une fonction ludique.

La singularité du manifeste futuriste s'incarne surtout dans une spécificité des pratiques discursives. Le modèle marinettien et ses semblables slaves subsument l'opposition entre rejet du passé et la futurisation du monde et de l'art, opposition qui se concrétise différemment selon le contexte national. Le singulier du manifeste futuriste, au stade agressif, permet d'y voir un acte de langage, un acte perlocutionnaire qui vise à se débarrasser du passé et à futuriser en choquant.

Cette synthèse dépréciative du manifeste reflète assez bien les traits significatifs du manifeste futuriste. Restreignons-en davantage la singularité. Il est une pression des signes qui insiste sur le caractère délibérément outrancier des propos et qui départage avec une netteté agressive le destinataire et le destinataire, identifie les bêtes noires ainsi que tous les dadas qui entrent en jeu dans la futurisation du monde et du texte. Si ces caractéristiques sont justes, le manifeste futuriste ne va-t-il pas bien au-delà des manifestes surréalistes ou dadaïstes en ce sens qu'il est la réalisation concrète du sens militaire que renferme le concept d'avant-garde ? Le récit futuriste serait une fable symbolique qui émane de discursivités collectives, une fable para-militaire. Sa stratégie se laisse interpréter ainsi : pour mieux convaincre, il faut préparer et utiliser le discours comme instrument de guerre. Son efficacité se mesure à la quantité d'adversaires réels ou

spécifique vers le(s) « futur(s) ». Le futur y est un dénominateur commun ambigu. Dit ou postulé, il recouvre une gamme de projets ou de gestes prospectifs qui impliquent non seulement un dépassement du programme marinettien, mais encore des opérations sur le corps propre du manifeste futuriste ou bien de ses référents. Nous pouvons distinguer ainsi : 1) la différenciation des investissements axiologiques ; 2) le manifeste comme opération méta-linguistique ; et 3) le manifeste comme opération méta-textuelle.

En ce qui concerne les investissements axiologiques variables, outre le programme des primitivistes polonais que nous avons déjà signalé, rappelons que le futurisme russe est hétérogène. Il se divise grosso modo en ego-futurisme et en cubo-futurisme. Seul le cubo-futurisme a accompli une vraie révolution littéraire. Ses manifestes, dont *Gifle au goût public*, témoignent de conceptions poétiques qui diffèrent considérablement par rapport à l'ego-futurisme. Toutefois, ce dernier révèle, comme son nom l'indique, un culte excessif du moi qui se situe aux antipodes de Marinetti, première manière. Rappelons que, dans le *Manifeste technique de la littérature futuriste*, Marinetti postule : « 11. — Détruire le « Je » dans la littérature, c'est-à-dire toute la psychologie... » Au contraire, les ego-futuristes visent à constituer le moi en un seul et unique réceptacle et instrument du futur. Leurs manifestes se structurent comme poèmes ou plutôt comme équations et comme tableaux où tout est subordonné au moi et à ses concrétisations. Exemples :

[...] Le but de chaque ego-futuriste est l'auto-affirmation dans le Futur. L'ego-futuriste construit sur l'Intuition. Si tu n'es pas intuitionniste, ne t'approche pas de l'ego-futurisme. Il est un guide seulement pour ceux qui ont une âme. Pour les Impuissants de l'Âme, il y a un Syndicat des poètes où trouvent refuge les Lâches et les Ratés du Modernisme. Là-bas on n'a pas besoin de l'âme, pas plus que chez les futuristes étrangers qui assassinent le pronom JE et qui ne connaissent pas la justification universelle¹¹.

11. Cf. Markov, *Manifesti i programmy russkix futuristov*, p. 31 ; c'est nous qui traduisons.

Et encore : 1) Ego-futurisme — la tendance constante de chaque égoïste à atteindre le possible du futur dans le présent. 2) Égoïsme-individualisation, conscience et apothéose du Je. 3) L'Homme — être Divinité — l'ombre de l'homme dans le miroir du Quotidien. Dieu-Nature. Nature-Hypnose. Égoïste-Intuitionniste. Intuitionniste-Médium. 4) Création du Rythme et de la Parole¹².

Ce type de manifeste repose aussi, tout comme le manifeste de Marinetti, sur le faire déliro-assertif dont il perfectionne la structure par l'usage des termes clés et des «tableaux».

Le dépassement du programme marinettien n'est toutefois pas le dépassement des structures de provocation et des traitements de choc. Dans *le Couteau dans le ventre*, les futuristes polonais rejettent Marinetti, mais, en même temps, se solidarisent avec les dadaïstes et les surréalistes. Ainsi, la provocation de ce manifeste reprend, tout en les modifiant, les images scatologiques du premier manifeste Dada de Tristan Tzara paru en 1916. «Nous voulons pisser de toutes les couleurs¹³». Chez Tzara : «Dada reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats¹⁴».

C'est dans le manifeste polonais que la violence idéologique et que la confusion des valeurs atteignent un degré particulièrement élevé. Il suffit de rappeler que les futuristes polonais s'inspirent des dadaïstes et des surréalistes. On se souvient toutefois de ce que dit Tzara dans *Manifeste de monsieur Antipyrine* : «Dada est la vie sans pantoufles ni parallèles ; qui est contre et pour l'unité et décidément contre le futur¹⁵.»

Dans *le Couteau dans le ventre*, l'idéologie nationale et l'art polonais subissent un traitement de choc métaphorique :

12. Cf. Markov, *Manifesty i programy russkix futuristov*, p. 41.

13. Cf. Nuz Bzuhu (*le Couteau dans le ventre*), dans *Anthologie du futurisme polonais et du Nouvel Art*, notre traduction, p. 29.

14. Cf. T. Tzara, *op. cit.*, p. 10.

15. *Op. cit.*, p. 9.

Poignardé dans le ventre le bœuf somnolant de l'art polonais s'est mis à hurler, à travers le trou a vomé une lave de futurisme. citoyens, aidez-nous à arracher de vos corps vos peaux usées quotidiennement. assez portés les mots d'ordre de parti du genre de celui-ci. «dieu et patrie». le drapeau rouge est devenu depuis longtemps en pologne un mouchoir¹⁶.

Considéré comme «texte artistique» au sens de Iouri Lotman, le manifeste futuriste rassemble plusieurs types de langages. Il est un système modélisant secondaire, c'est-à-dire un modèle du réel qui implique des transcodages externes et internes des langages naturels et des métalangages¹⁷. Le «réel» des manifestes futuristes est fortement soumis à la modélisation idéologique, tout comme l'esthétique y est modélisée par la projection de l'idéologie sur le matériel verbal et sur la langue. On saisit mieux le rapport conjonctif / disjonctif entre l'idéologique et l'axiologique si l'on montre quels types d'opérations méta-linguistiques et méta-textuelles les manifestes accomplissent.

Chez Marinetti, il faut distinguer quatre manifestes qui procèdent de ces deux opérations : *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) et son supplément : *Risposte alle obiezioni* (1912) ; *Distruzione della sintassi-Immaginazione senza fili-Parole in libertà* (1913) et *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914).

Sans entrer dans les détails, posons que les «mots en liberté» constituent le noeud esthétique et idéologique des opérations méta-textuelles et méta-linguistiques de Marinetti. Ce qu'on appelle couramment en italien *paroliberismo* se constitue comme une opération sur la langue et sur le texte du passé. Cette opération est naturellement médiatisée par l'idéologique. Les «mots en liberté» sont un postulat esthétique découlant de la violence idéologique qui positionne des valeurs telles que la vitesse, la guerre, l'énergie, la ville moderne. Et aussi la destruction du «je» comme emblème de la psychologie. La langue et le

16. *Op. cit.*, p. 29.

17. I. Lotman définit ainsi les «systèmes modélisants secondaires» : «(ils) représentent des structures à la base desquelles se trouve la langue naturelle. Cependant, ultérieurement, le système reçoit une structure complémentaire, secondaire, de type idéologique, éthique, artistique, ou de tout autre type. Les significations de ce système secondaire peuvent s'organiser selon des moyens propres aux langues naturelles et selon des moyens d'autres systèmes sémiotiques», dans I. Lotman, *la Structure du texte artistique*, traduit du russe par A. Fournier et al., Gallimard, 1970, p. 71.

texte du passé sont une langue et un texte de la molesse, du psychique diffus, du culte de la tradition italienne muséifiante. La fonction première du manifeste futuriste comme méta-texte et comme méta-langage c'est d'administrer un traitement de choc à un «texte artistique» du passé. Le discours de Marinetti dans les quatre manifestes énumérés s'oriente toutefois de plus en plus sur l'axiologie dans la mesure où l'opération métalinguistique consiste à donner et à expliciter le code poétique du texte futuriste où les mots seront en liberté. La définition des «mots en liberté» dans le manifeste de 1913 est précédée de propos idéologiques : (En écartant toutes les définitions et tous les verbalismes confus des professeurs, je vous déclare que le *lyrisme* est la *faculté* extrêmement rare de *s'enivrer de la vie* et de *s'enivrer de nous-mêmes*, etc.¹⁸) et elle est suivie d'une énumération des catégories qui garantiront la «liberté des mots». Rappelons-en quelques-unes : «métaphores condensées», «images télégraphiques», «sommes de vibrations», «noeuds de pensées», «éventails fermés ou ouverts de mouvements dynamiques», «raccourcis d'analogies»... «poteaux analytiques explicatifs qui soutiennent le faisceau des fils intuitifs»¹⁹.

On le voit, chez Marinetti, le méta-texte et la fonction métalinguistique du manifeste remplissent un rôle à la fois idéologique et axiologique. Dans le premier cas, le manifeste métatextualise et codifie le passé et l'avenir littéraires en fonction de partis pris et d'options idéologiques. Dans le deuxième cas, le manifeste codifie surtout le texte futuriste en fonction de structures qui se constituent en paradigmes donnant lieu à la fois à une vraie polémique littéraire et au positionnement de valeurs esthétiques, celles qui rompent avec la norme traditionnelle de la poésie lyrique. Dans les manifestes slaves, les deux opérations, méta-textuelle et méta-linguistique, jouent un rôle semblable. Cependant, le phénomène important, aussi bien dans les manifestes russes que polonais, c'est le déplacement de l'idéologique vers l'axiologique. Non seulement l'«investissement axiologique» se différencie par rapport aux textes de Marinetti, mais encore le manifeste devient l'objet d'une opération méta-textuelle qui a pour but de le dépasser comme discours délirant et d'en faire un discours critique et dialectique.

18. Cf. nous traduisons dans *Marinetti e il futurismo, un'antologia a cura di Luciano De Maria*, éd. Mondadori, 1973, p. 102.

19. *Op. cit.*, p. 105

Dans certains manifestes russes, le méta-texte et la fonction méta-linguistique servent à positionner paradigmatiquement les valeurs esthétiques et plus exactement poétiques. Le point d'aboutissement des manifestes russes c'est, dans cette perspective, la conception du mot en tant que tel (*slovo kak takovoe*) et le langage *zaoum*, c'est-à-dire le langage transmental ou transrationnel. Certains manifestes deviennent alors des commentaires dont le but est de rendre compte du projet de révolution poétique qui advient dans la poésie russe du xx^e siècle, grâce surtout à Khlebnikov et à Maïakovski, mais grâce aussi au poète théoricien Alexeï Kroutchenykh.

Les manifestes russes accentuent plus que ceux de Marinetti la fonction de la parole poétique vue dans la perspective historique. La révolution poétique telle que les manifestes des cubo-futuristes la préparent découle davantage d'une réflexion historique sur la poésie que d'un désir impérieux de futurisation et de rupture violente. Dans le manifeste qui date de 1913 et qui constitue une autoévaluation des pratiques poétiques du groupe des cubo-futuristes, les mots d'ordre se réduisent, toutes proportions gardées, à deux affirmations ressortissant au faire déliro-assertif :

12. Nous nous sommes emparés de nouveaux thèmes : le vain, l'absurde et le mystère du néant puissant — voilà ce que nous glorifions.

13. Nous méprisons la gloire : nous connaissons des sentiments jusqu'ici inexistants.

Nous sommes les hommes de la nouvelle vie²⁰.

Dans ce même manifeste, outre une très claire explication des principales opérations textuelles — sur la syntaxe, sur la grammaire, sur la structure graphique et phonique du texte, sur le vocabulaire, etc. — nous trouvons une conception plus dialectique que futuriste du mot.

(11) « Nous considérons le mot comme créateur du mythe. Le mot meurt et le mythe naît et vice versa²¹ ».

20. Cf. Markov, *op. cit.*, p. 52.

21. *Ibid.*, p. 52.

Cette façon de poser le problème relativise la démarche futuriste. Celle-ci n'est qu'un éclatement verbal exubérant par rapport à l'irrésistible dialectique de l'ancien et du nouveau.

Le destin des manifestes polonais révèle trois phénomènes particulièrement significatifs : 1) l'individuation, 2) le caractère polémique, et 3) le dépassement du futurisme et la tentative d'en faire un bilan.

Collectif au départ, le manifeste devient prise de parole individuelle. C'est surtout à Bruno Jasienski, poète et écrivain révolutionnaire, qu'on doit ce type de textes : *À la nation polonaise, manifeste concernant la futurisation immédiate de la vie* (3 avril, 1921), *Manifeste concernant la critique littéraire* (1^{er} mars, 1921), *Manifeste concernant l'orthographe phonétique* (25 mars, 1921) et *le Futurisme polonais (bilan)* (3 septembre, 1923) ; à ces manifestes, il faut ajouter ceux d'un poète, Tytus Czyżewski, surtout *l'Enterrement du romantisme — la sclérose du symbolisme — la mort du programmisme* (1921) et le manifeste *Mon futurisme* (1923).

Jasienski trace l'histoire des programmes du futurisme polonais, reprend certains éléments du futurisme italien, mais insiste sur la démocratisation de l'art, la libération de la femme, la libération sociale et sexuelle, ainsi que sur la nécessité de rompre avec le mythe national romantique de la Pologne-martyre, Pologne « nation-panopticum ».

Dans son bilan du futurisme polonais, Jasienski analyse de façon précise la fonction des manifestes ; ils revendiquaient avant tout l'actualité de l'art et sa « valeur immédiate de 24 heures ».

Les « manifestes du futurisme polonais » formulaient ce qui n'était dans sa conception initiale qu'un ferment organique²².

Pour Jasienski, l'évaluation du futurisme polonais, dans le contexte européen, se résume surtout à la façon dont il concevait le rôle de la machine. Pour le futurisme italien, la machine était « le modèle et l'idéal de l'organisme ».

22. Cf. *Anthologie du futurisme polonais et du Nouvel Art*, p. 59.

Par une apothéose constante de la machine il voulait l'introduire dans la conscience sociale et en faire un moment érotique.

Le futurisme russe considérait la machine comme produit et comme serviteur de l'homme. La relation entre l'homme et la machine y était réduite au rapport purement économique de l'ouvrier à son employeur²³.

Pour le futurisme polonais la machine :

[...] n'est pas un produit de l'homme — elle est sa superstructure, son nouvel organe, qui lui est indispensable à l'étape actuelle de son développement. Le rapport de l'homme à la machine est comme le rapport de son organisme à un nouvel organe²⁴.

Le futurisme polonais «a guéri l'homme moderne de la fétichisation dont est dominée toute la pensée moderne futurisante²⁵».

En résumant ces quelques idées clefs du futurisme polonais et en définissant le rôle des manifestes comme instruments de lutte pour l'actualité de l'art, nous avons voulu mettre en relief un fait incontestable : ce que dit le manifeste est momentané, choquant et brutal ; ce que le manifeste engendre est un discours critique orienté sur des valeurs spécifiques. Les manifestes polonais démontrent par leurs destins mêmes que le manifeste futuriste a pour fonction d'accélérer le processus évolutif de l'art. La trajectoire des manifestes futuristes polonais marque le passage de la manifestomanie à la manifestophobie, du discours violent au discours proprement critique et évaluatif. Les limites du manifeste sont inscrites dans la démarche cognitive de l'art moderne. En revanche, le manifeste futuriste, par son destin même, a plus qu'une fonction purement emblématique, être la carte de visite de groupes qui affirment leur dynamique socio-artistique dans un espace social hétéroclite ouvert aux mutations idéologiques.

23. Cf. *Anthologie du futurisme polonais et du Nouvel Art*, p. 60.

24. *Ibid.*, p. 60.

25. *Ibid.*, p. 61.

4. *Le Manifeste futuriste dans la dialectique des avant-gardes*

Le troupeau cubiste sent mauvais
 Le troupeau futuriste sent mauvais
 Le troupeau dadaïste sent mauvais
 Le troupeau politique sent mauvais...
 Tous les troupeaux sentent mauvais
 Tous les bergers sentent le troupeau
 L'indépendance de quelques-uns n'est qu'une
 question de délicatesse olfactive.

PAUL DERMÉE, « Mauvaises odeurs »

Dada montre le fessier de l'intelligence.
 Le public, éventé, se scandalise ; il se four-
 voie dans les manières. La beauté vraie
 raffolait.

Les *Futuristes* briquent à briquent, mais :
 niente.

Puis le *surréalisme* rentre comme une
 paupière et ressort par les passoirs du crâne.

H. PICHETTE, « Premier manifeste rapide »

Les manifestes tombent dans l'oubli ; la vie est courte et
 l'art est long.

Comment mesure-t-on la longueur de l'art ? *Ars longa* doit-il quelque chose aux manifestes ? Le mot de Hegel sur la mort de l'art ne relativise-t-il pas non seulement le pieux désir du proverbe latin, mais encore toutes les intentions, tous les mots d'ordre, tout faire délirant « manifesté » ? Oui, mais l'art qui s'essouffle depuis que l'œuvre artistique est devenue un objet de « reproduction mécanisée », selon la formule de Benjamin, cet art essaie de ressusciter de temps en temps par la voix des manifestes et celle des créateurs, filtres ironiques et dialectiques du concret en mutation. La voix des manifestes est donc une voix nécessaire. Elle implique un partage et une passation de pouvoirs entre ceux qui sont engagés dans la production artistique.

Dans l'économie des avant-gardes, les manifestes assument un rôle spécifique. Ils sont porteurs des idéologies ambiantes, politiques et esthétiques ; ils sont les reposoirs d'idiosyncrasies tant collectives qu'individuelles. En même temps, ils concrétisent la volonté consciente de changement. Pour Adorno, « ... le fait que probablement aucun événement artistique important ne

s'est jamais produit sans volonté consciente n'arrive à la conscience de soi que dans les Ismes tant combattus²⁶ ».

On retrouve donc le sens militaire du concept d'avant-garde par le biais du manifeste, car sans manifeste, comme l'histoire de l'art moderne le prouve, il n'y aurait pas eu d'Ismes.

Le Futurisme peut être vu à un certain niveau comme utopie caricaturale et comme fiction verbale du changement de la vie. «La vraie vie est ailleurs», dit Rimbaud en 1871. En 1909, Marinetti, qui s'assied au volant de son automobile imaginaire et traverse l'espace d'une ville non moins imaginaire, caricature le mot de Rimbaud. Le premier manifeste du futurisme démarre sur les chapeaux de roue de la modernolâtrie. Les manifestes futuristes polonais ainsi que les anti-manifestes et les bilans des mêmes auteurs donnent à réfléchir sur la fonction de ces textes dans la dialectique des avant-gardes et des modernités. Qu'est-ce la dialectique des avant-gardes sinon la ponctualité et l'exagération des propos contenus dans les manifestes et qui se traduisent en une pression nécessaire du nouveau sur la machine même-ment reproductrice de l'ancien. Cette pression produit un mouvement d'*Aufhebung*. Le caractère compact des systèmes idéologiques en place doit éclater. Le manifeste futuriste est dialectiquement fonctionnel dans la mesure où les cubo-futuristes en Russie et les Futuristes polonais reconstruisent des codes tels que les codes poétique, esthétique, politique et social. En fait, le manifeste futuriste à la fois théâtralise et dramatise ces codes. La communication qui se joue dans l'espace situé entre le message du manifeste et le destinataire collectif, construit des réseaux d'information particulièrement dynamiques qui révèlent le jeu de forces économiques, politiques et sociales. Ces réseaux d'information sont circonscrits et mis en circulation par le manifeste en tant qu'acte de langage illocutionnaire et perlocutionnaire. En tant qu'acte illocutionnaire, le manifeste futuriste procède par assertion, commandement et désir du futur. En tant qu'acte perlocutionnaire, il choque et force

26. Cf. Th. Adorno, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p. 41.

l'étonnement²⁷. Telle est la stratégie du moderne avant qu'il ne se convertisse en produit artistique au terme d'une irrésistible ascension des structures cognitives qui relativisent ce qui précède. Posant le problème des apories de l'avant-garde, Enzensberger constate que « L'avant » de l'avant-garde porte en lui-même sa contradiction : il ne peut se constater qu'*a posteriori*. » Et il conclut à l'échec des avant-gardes modernes :

La loi qui veut que l'attitude réflexive prenne sans cesse plus d'importance est une loi inexorable. Quiconque tente de s'y dérober finit dans cette littérature que solde l'industrie culturelle. Toutes les avant-gardes d'aujourd'hui ne sont que répétition, tromperie à l'égard des autres ou de soi-même. Le mouvement, en tant que groupe conçu en fonction d'une doctrine imaginée il y a cinquante ou trente ans afin de briser la résistance opposée à l'art moderne par une société qui faisait bloc, n'a pas survécu aux conditions historiques qui l'ont provoqué. Conspirer au nom des arts n'est possible que là où ils sont opprimés. Une avant-garde que favorisent les pouvoirs officiels est déchue de ses droits²⁸.

Le manifeste futuriste non seulement partage les apories de l'avant-garde, mais encore il les produit, car il défend l'immédiat et ce qui n'est pas encore advenu par une démarche moderniste avouée et par un délire discursif provocateur. Toutefois, le manifeste futuriste, en tant que signe distinctif

27 La distinction entre les actes illocutionnaires et les actes perlocutionnaires a été faite par J L Austin dans son ouvrage *How to Do Things With Words*, Oxford, 1962 J R Searle les définit ainsi « Some of the English verbs denoting illocutionary acts are «state», «describe», «assert», «warn», «remark», «comment», «command», «order», «request», «criticize», «apologize», «censure», «approve», «welcome», «promise», «object», «demand», and «argue» Austin claimed there were over a thousand such expressions in English » « Correlated with the notion of illocutionary acts is the notion of the consequences or *effects* such acts have on the actions, thoughts, or beliefs, etc of hearers For example, by arguing I may *persuade* or *convince* someone, by warning him I may *scare* or *alarm* him, by making a request I may *get him to do something*, by informing him I may *convince him* (*enlighten, edify, inspire him, get him to realize*) The italicized expressions above denote perlocutionary acts », dans *Speech Acts, An essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, 1977, p 23 et 25

28 Cf H M Enzensberger, « Les apories de l'avant-garde », dans *Culture ou mise en condition ?*, p 359 et 379

principal de l'avant-garde moderne, potentialise et rend nécessaire la rupture fonctionnelle dans la production du texte moderne. Sans le manifeste futuriste, les révolutions artistiques modernes auraient été des messages incomplets, non dialectisés. Ainsi, le manifeste futuriste est un geste verbal partial, mais indispensable dans une totalité qui doit nécessairement affirmer ses contradictions au seuil du xx^e siècle. L'avenir du futurisme contenu dans le manifeste, c'est le présent de l'art moderne.