

Autour de la forme brève : les « démentes écritures » de F.T. Marinetti

Fanette Roche-Pézard

Volume 19, numéro 2, automne 1986

Subversion et formes brèves

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500754ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500754ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roche-Pézard, F. (1986). Autour de la forme brève : les « démentes écritures » de F.T. Marinetti. *Études littéraires*, 19(2), 23–34.
<https://doi.org/10.7202/500754ar>

AUTOUR DE LA FORME BRÈVE : LES « DÉMENTES ÉCRITURES » DE F.T. MARINETTI

fanette roche-pézard

Abstract: *F. T. Marinetti's preference for forms of writing that achieve their effectiveness through their brevity, density and subversive character is examined, as well as his « motlibriste » poems, dramatic « Synthèses », and certain essays in futuristic manifestos, which are the concrete embodiments of this preference.*

Dans le bureau-salon de la Via Senato, à Milan — boiseries, tapis d'Orient, porcelaines, cuivres, pipes, divans, tentures, lampes de mosquée, tout un confort exotique et bourgeois —¹ se construit fiévreusement, une nuit de l'hiver 1908-1909, le *Manifeste de fondation du futurisme*, première proclamation d'une inépuisable série théorique, et première création poétique d'un mouvement qui va bouleverser la sensibilité contemporaine². Marinetti, Ali Baba de cette caverne plus propice, pourrait-on croire, à couvrir quelque rêve symboliste qu'à promouvoir la modernité, anime et sollicite un petit groupe de compagnons, écrivains comme lui; mais nul doute que le texte discuté collectivement [«... mes amis et moi... piétinant notre native paresse sur d'opulents tapis persans... griffé le papier de démentes écritures...»] ne soit, dans sa version définitive, tout entier rédigé de sa plume. C'est dans ce décor

intime, encore plein des souvenirs de son enfance égyptienne, que le jeune homme fonde, à travers le récit mythique d'une « sortie » en automobile hors des vieux quartiers vers la banlieue prolétaire, la structure agressive du futurisme, qui est mouvement du dedans vers le dehors, de la matrice close vers la vie et l'action. En vertu de cette éjection qui réitère celle de la naissance charnelle, Marinetti choisira désormais pour écrire des lieux « adultes » et virils, marqués par la modernité, caractérisés par le vacarme et le dynamisme. Mieux : le désir d'écrire — du moins le proclame-t-il — le saisit toujours comme à plaisir dans des situations à haut risque. C'est en avion, « assis sur le cylindre à essence, le ventre chauffé par la tête de l'aviateur », qu'il décide en 1912 de détruire la trop lente syntaxe héritée des Latins³ ; c'est sur le pont d'un navire de guerre qu'il lui prend l'envie, en 1914, d'écrire un manifeste sur la splendeur et la géométrie du monde contemporain⁴. Mais ni le refuge de son appartement, qui reste le lieu où il vient retremper ses énergies, ni le cadre bellico-sportif des avions et des *dreadnought*, si favorables qu'ils soient à l'inspiration, ne sont en définitive des endroits parfaitement adaptés à l'écriture futuriste : entre ces extrêmes, Marinetti saura trouver l'idéal. En effet, si l'acte d'écrire doit conserver sa spontanéité, son caractère aventureux — « Nous croyons qu'une chose a de la valeur en art parce qu'elle est improvisée (heure, minute, seconde) et non pas préparée longuement (mois, années, siècles) »⁵ —, cet acte, même fébrile, demande au moins un bout de table, un fragment de papier, un crayon à défaut d'une plume, mais aussi de la vie, du bruit, voire de la bousculade. À ce prix seulement, semble-t-il, le nouveau langage poétique pourra s'adapter à « l'accélération de la vie »⁶. Ce langage précisément, non un autre, notons-le ; Marinetti reconnaît volontiers que la pensée théorique peut utiliser les formes traditionnelles⁷. Il se donne donc pour laboratoire, et donne à ses amis, poètes, peintres, auteurs dramatiques, musiciens, cinéastes, des lieux éphémères et inconfortables, où l'écriture conserve son caractère instantané et agressif : des cafés modernes, rutilants d'électricité (par exemple à Milan le *Biffi* et le *Savini*, dans la Galerie Victor-Emmanuel) ; des buffets de gare (on y écrit entre une arrivée et un départ, parmi le bruit des trains et le brassage des foules) ; des bureaux de poste, à travers le monde entier (on y envoie force télégrammes, on y trouve aussi des formulaires

commodes pour griffonner notes et poèmes) ; des salles de théâtre, où l'on bâtit à la hâte, dans la tension et la fatigue des répétitions, manifestes et scénarios (comment écrire *sur* et *pour* le théâtre, si ce n'est au théâtre ?) ⁸ ; enfin des wagons de chemin de fer : dans ces bureaux roulants, dignes d'un manager moderne, Marinetti corrige des épreuves et compose des « mots en liberté » ⁹. Comme si ces « réservoirs inépuisables d'inspiration » ¹⁰ correspondaient seuls, et en profondeur, à de nouvelles structures langagières, créées dans un perpétuel état d'urgence.

Mais l'impatience, l'appétit de vivre, la joyeuse désinvolture du futurisme au cours des années « héroïques » correspondent-ils naturellement à cette forme moderne entre toutes, la « forme brève », dont on penserait volontiers qu'il est un des inventeurs ? Le rêve poursuivi en 1913 par Marinetti, à savoir exprimer « tout, vite, vite, en deux mots » sera-t-il objectivement réalisé ? ¹¹

On sait les moyens mis en œuvre, des « mots en liberté » aux poèmes « motlibristes », pour libérer l'écriture de ses entraves séculaires ¹² : suppression de l'adjectif et de l'adverbe, suppression de la ponctuation, verbes uniformément à l'infinitif, onomatopées, chiffres, signes mathématiques et musicaux, élimination du « je » en littérature et promotion de « l'obsession lyrique de la matière », enfin emploi systématique de l'analogie, par liaison entre les substantifs, par exemple homme-torpille, femme-rade. Ce que l'on dit moins souvent, ce sont les difficultés quasi insurmontables que rencontre Marinetti, dans son propre système d'abord (il est difficile et en définitive contraignant d'utiliser à la fois toutes ces règles) puis en lui-même, dans ses aspirations les plus profondes, qui sont loin d'être aussi unitaires qu'il voudrait le faire croire.

En effet, dès le manifeste de fondation se font jour les savoureuses antinomies de la pensée et du style marinettiens. Ce texte est conçu à la fois comme didactique et théorique (le *manifeste* à proprement parler) et comme un récit, une fiction, un poème en prose. Très construit sous son aspect heurté et contradictoire, plein de ruptures et d'échos, il doit sa réussite à la superbe indifférence de son auteur envers les normes du genre. Il mêle allègrement, non sans esprit parodique, des images dignes d'un symbolisme flamboyant, des invectives

qui sentent le langage populaire ou les proclamations vengeresses de la petite presse anarchiste (que Marinetti connaît fort bien), des visions lyriques et de larges envolées oratoires, des fragments qui ont le ton du reportage sportif, du fait-divers, du roman-feuilleton, et l'énumération sans fioriture de nouvelles règles esthétiques. Le ton y est à la fois prophétique, (l'avenir de luttes et de perpétuelle rébellion qui attend les initiés, le soleil glorieux du futurisme illuminant le monde) et, déjà, expéditif et concentré : exclamations, onomatopées, formes verbales supprimées. Le passé proche y nourrit le présent, qui se précipite à son tour vers l'avenir pour y mordre à belles dents : la temporalité météorique du futurisme fait son apparition, mais ses trois volets, passé, présent, futur, restent encore distincts.

Sitôt écrit, sitôt dépassé. Le manifeste de fondation va nourrir tout le futurisme et, sans doute, toute l'histoire esthétique de son temps, mais Marinetti vole déjà vers d'autres projets. Son but avoué, pour répondre à la sensibilité moderne¹³, c'est de parvenir à une écriture concentrée. Son « amour de la vitesse, de l'abréviation, du résumé et de la synthèse », son « besoin de laconisme »¹⁴ sembleraient ne viser qu'une seule solution : la forme brève ; mais sa nature généreuse, son goût ludique pour la prolixité s'opposent spontanément à ce programme, comme ils s'opposaient, avec quel bonheur et quels effets de surprise, dans le manifeste de 1909. Double nature soulignée, en 1913, par une phrase révélatrice. Marinetti déclare choisir, pour modèle de la création littéraire, « la rapidité économique que le télégraphe impose aux reporters et aux correspondants de guerre »¹⁵. L'expression est claire : l'important n'est peut-être pas tant, ici, la *brièveté* que la *rapidité* du message. L'économie dont il est question n'est pas celle de la feuille plus ou moins noircie (elle peut l'être d'ailleurs par une série de formules télégraphiques aussi bien que par un texte de structure traditionnelle) mais l'économie de temps : il faut transmettre, le plus rapidement possible, le plus grand nombre d'informations possible.

Or, les informations que veut transmettre Marinetti, car il s'agit bien d'informations, non de rêves, de nostalgies, d'espoirs diffus, de doutes et d'interrogations, sont à la fois simplistes (la gloire du futurisme et la sienne propre, inséparables de la gloire de l'Italie, nation industrielle, sportive et

guerrière) et d'une richesse vertigineuse, dans la mesure où il s'attache à débusquer, à restituer toutes les sensations physiques liées à cette actualité glorieuse, en particulier à la guerre, toute la gamme d'un vécu proche, attiré et capté dans le présent : bruits, odeurs, saveurs, effets tactiles, chromatiques, multipliés à l'infini par les analogies et par une sympathie sensorielle extrêmement développée envers la matière.

Essayer de dire « tout, vite, vite, en deux mots », quand ce *tout* est incommensurable et multipliable à l'infini, pose quelques sérieux problèmes à Marinetti. Une partie de son programme est relativement facile à appliquer : le système des verbes à l'infinitif (l'infinitif roule bien, dit-il, les autres modes et temps entravent l'allure de la phrase) lui réussit tant pour exprimer le heurt brutal du présent (« ... malédiction canaille canaille crier crier hurler mugir ») ¹⁶ que pour traduire le désir du futur : « ... vent vent vent vent balayer nuages » ¹⁷. La suppression de l'adverbe, cette « vieille agrafe qui tient les mots attachés ensemble », ne lui cause guère d'embarras puisque l'on peut le remplacer par des signes non linguistiques : « ... 2 armée (sic) de levure de bière < 900.000 microbes... », « ... coucher de soleil = boucherie + pourpre déchirée du Sultan + rouler fez dans l'eau... » ¹⁸ Quant aux onomatopées, elles sont un jeu pour les futuristes et un jeu contagieux : l'on se prend à rêver aux transmutations, par exemple, du *Manifeste de fondation*, dont chaque lecteur pourrait, avec l'aide des propres trouvailles de Marinetti, bouleverser le climat parfois passéiste ; ainsi la phrase « Comme nous écoutions la prière exténuée du vieux canal et crisser les os des palais moribonds dans leur barbe de verdure... » pourrait devenir « ... chiaaaaaa prière du canal cloc-cloc glou glou glou crisser os des palais cric craaa dans barbe de tzou tza tzou... » ¹⁹ Que Marinetti me pardonne. Mais comment peut-il survivre, lui si gourmand de sensations, à la disparition de l'adjectif ? Disparition programmée, mais réalisation toujours différée. Ainsi, désireux au début de son travail d'ascèse, dès 1912, d'exposer ce qu'il entend par « analogie », Marinetti, qui ne peut être ascétique partout à la fois, produit un exemple bourré d'adverbes et plus encore d'adjectifs (tout en reconnaissant, de la meilleure grâce du monde, qu'il y a là encore un certain passéisme) : « ... vous êtes, mignonne mitrailleuse, une femme charmante, et sinistre, et divine... vous allez bientôt bondir dans le circuit de la mort... je vous trouve semblable aussi à un tribun

gesticulant... .. un grand chalumeau oxhydrique...»²⁰. Tout cela, dira-t-on, se place dans le contexte du langage théorique. Mais lorsque Marinetti, dûment équipé d'un système linguistique bien au point, compose des poèmes, il récidive et succombe de nouveau au plaisir de l'adjectif : «... ciel mer montagnes sont gloutons salés pourpres... je suis glouton salé pourpre...»²¹. Il est vrai qu'il a réponse à tout : ne confondons pas, dit-il, l'adjectif qualificatif traditionnel, vieillot, et l'*adjectif sémaphorique*, résolument moderne, qui agit sur le style comme disques et signaux agissent sur un train²². Il fallait y penser. Les adjectifs sémaphoriques pouvant s'entasser les uns après les autres, au goût du poète, (on pourra même, dit Marinetti, en accumuler vingt à la suite), on arrive à ce paradoxe que l'écriture télégraphique présente, en renonçant à toute syntaxe traditionnelle, la même densité textuelle, le même étalement spatial que n'importe quel texte passéiste un peu bavard. Toute lecture, des yeux ou à voix haute, des *Mots en liberté*, passé le premier choc, savoureux, cause une tension, une fatigue qui n'ont rien à envier aux œuvres les plus systématiquement interminables de la littérature internationale. Pis encore : la mise à plat syntaxique, la surabondance des sensations noient ce que le texte peut avoir de subversif, ou même d'idéologiquement contestable. Ainsi, on ne discute guère le message belliciste des *Mots en liberté*, tant on est absorbé par leur forme typographique neuve, tant on est saisi par leur délire verbal. Il y a sans doute une violence intellectuelle beaucoup plus grande dans les brefs axiomes du manifeste de fondation, éclatant comme de provocants pétards au milieu des longues périodes oratoires ou visionnaires, que dans tous les poèmes «en liberté». Des slogans comme : «Nous voulons détruire les musées, les bibliothèques...», «Nous voulons glorifier la guerre — seule hygiène du monde — le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent et le mépris de la femme», ont secoué trois générations de commentateurs, alors que l'on s'intéresse surtout aux *Mots en liberté* parce qu'ils s'essayent, par des techniques nouvelles, à un nouveau langage, sans peut-être avoir trouvé d'objet nouveau. Il serait naïf de prétendre que ce système vise à une économie de la forme, ou même à une libération de la forme par rapport au sens : dans ce domaine, les poètes russes ont fait mieux.

Ainsi, la forme « motlibriste » de Marinetti n'est pas une forme brève, mais une juxtaposition infinie de formules abrégées. Elle est immersion dans un présent total et renforcement du concret : en cela l'on peut dire que le projet marinettien concernant « l'obsession lyrique de la matière » a parfaitement abouti ; si le « lyrisme » reste assez faible, peu de textes en revanche dans l'histoire de la littérature sont à ce point voués à l'expression sensorielle, à la fusion de l'homme physique avec l'univers physique.

C'est ailleurs et, paradoxalement, au moment même où l'écriture n'est plus subordonnée à ses propres fins mais à une expression autre, que Marinetti réalise pleinement son rêve de « résumé » narratif. Avec les *Synthèses théâtrales futuristes* en effet²³, l'écriture débouche sur l'action, la gestuelle, les possibilités innombrables du corps et de la voix, mais ne tente plus de les remplacer. Le langage est souligné par des moyens qui lui sont extérieurs, décors, bruitage, éclairage électrique. Il a suffi qu'une activité créatrice nouvelle — le théâtre — prenne en charge l'obsession matérielle de Marinetti pour libérer son style, au moins dans ce domaine précis, de ses surcharges, pour le décanter et lui donner une nervosité, une efficacité parfaites. Sans nul doute, Marinetti n'invente pas tout quand il rédige, en 1915, avec Corra et Settimelli, le manifeste du *Théâtre futuriste synthétique*. L'imagination inépuisable de son ami Balla, dès 1914, au cours des fameuses *Serate* du « Cabaret Sprovieri », à Naples et à Rome, et sa propre participation, exceptionnellement détendue et complice, à ces soirées²⁴ sont sans doute pour beaucoup dans ses nouvelles orientations. Mais il a ses propres sources : il a lu, comme tous les écrivains qui fréquentaient les milieux intellectuels parisiens à la fin du XIX^e siècle, les étonnantes « Nouvelles en trois lignes » que Félix Fénéon publie dans *Le Matin* ; il a pu apprécier la concentration dramatique des titres de la presse anarchiste et celle, plus brutale, des papillons collés à la va-vite sur les murs de Paris par *La Bataille syndicaliste* et les *Fédérations du travail*²⁵. En revanche, sa passion pour le Music-Hall et le manifeste qu'il rédige en 1913, encore que cités comme source de ses réflexions sur le théâtre futuriste, ne sont pas à retenir comme modèle de « forme brève ». Si la synthèse théâtrale vise à des effets de simplification et de condensation, le Music-Hall, dit Marinetti,

est un record perpétuel « d'agilité, de vitesse, de force, de complication et d'élégance »²⁶. Comme les poèmes mot-libristes, la scène du Music-Hall entasse et enchevêtre des situations, qui, séparément, pourraient certes prétendre à la brièveté, mais qui, enchaînées et combinées, ne répugnent nullement, fut-ce par la parodie et avec un luxe inusité de moyens matériels, à reproduire les structures du théâtre traditionnel. Ainsi, Marinetti note que le principe directeur du Music-Hall est « la nécessité de complication et de rythmes différents ». Or, la complication est étrangère à la synthèse futuriste, qui reste linéaire et tendue, quitte à se relâcher dans le vide et l'absence d'épilogue. Dans *Clair de lune* de Marinetti, un jeune couple, assis sur le banc d'un jardin public, échange quelques phrases et quelques baisers, surveillé par un homme — passif pour les spectateurs — mais non dépourvu de présence physique : il répand, en effleurant de la main les jeunes gens, un froid inattendu, qui les force à s'en aller, sans que la rencontre, inquiétante, ait d'autre signification que son « alogisme ». Quant aux « rythmes différents », la « synthèse », par définition, les ignore ; l'un des ressorts du théâtre futuriste est au contraire de faire fonctionner en même temps des situations dissemblables, dont le rapprochement incongru fait mouche. Ainsi, *Parallèles*, une des trouvailles les plus expéditives de Marinetti, place sur la même scène un bordel paisible, où des filles au repos sont assises, muettes, à côté de clients résignés à la patience (des ouvriers), et un poste de montagne où des Chasseurs Alpins, engourdis par le froid, attendent la prochaine attaque des Autrichiens. Un policier entre chez les filles, fouille les ouvriers insensibles, tandis qu'un brigadier inspecte en même temps les soldats endormis ; tous deux quittent la scène ensemble, prononçant une des rares phrases de la pièce : « C'est bien... C'est bien... ». Le silence retombe puis, brusquement, c'est le réveil et l'agitation : la maîtresse et le sergent s'écrient : « Allons, les enfants... » ; filles, ouvriers et soldats se lèvent alors, également prêts... à l'action.

Le travail d'écriture, dans les « synthèses » futuristes, et particulièrement chez Marinetti, orfèvre en la matière, se limite à deux types de discours : le « dialogue » théâtral, soit ce qui sera *dit* devant les spectateurs, et les indications scéniques, réservées aux acteurs, au metteur en scène ou au lecteur (décor, éclairages, mouvements des personnages, longueur très étudiée des silences). Les répliques dialoguées,

fort souvent remplacées par de brefs fragments de monologue, sont certes simplifiées à l'extrême, mais pas du tout simplistes, car elles doivent faire saisir les prémisses de l'action, ses prolongements possibles ou sa chute dans l'absolu non-sens. Les trois premières répliques de *Ils vont venir*, par exemple, se cantonnent dans de brèves injonctions, qui semblent la quintessence ironique de la scène d'exposition classique : un maître d'hôtel (il est seul à parler) et deux valets attendent l'arrivée imminente de personnages dont nous ne saurons rien. Chaque entrée, chaque phrase et chaque sortie du maître d'hôtel ont pour effet de mettre en mouvement les valets muets, qui changent la disposition des meubles placés sur la scène — une table, un fauteuil, huit chaises. La quatrième et dernière intervention du maître d'hôtel s'effectue dans la panique et son discours sombre de façon significative dans l'onomatopée chère à Marinetti : « Briccatirakamékamé ». À ce signal sonore tout bascule dans l'irrationnel. Le maître d'hôtel s'enfuit, les valets, visiblement terrorisés, alignent les sièges en diagonale sur la scène, vers la sortie, éteignent la lumière et s'accroupissent dans un coin. Le silence est absolu ; des projecteurs, pivotant lentement, animent les ombres portées des sièges, qui semblent se mettre en marche ; le rideau tombe au moment où l'on comprend qu'ils vont quitter la scène.

Le texte est ainsi relayé par l'action et même, ici, par l'action fantastique des objets (le sous-titre de la « synthèse » est d'ailleurs « Drame d'objets »), comme si le dialogue ne demandait qu'à s'effacer au profit d'un jeu théâtral fondé, comme dans les poèmes « motlibristes », sur l'obsession de la matière. Quand Marinetti saute le pas et supprime purement et simplement toute exposition verbale, c'est l'indication scénique, le texte invisible pour le spectateur mais non pour le lecteur, qui sous-tend la « synthèse ». Certes, aucun auteur dramatique « passéiste », écrivant : « La scène est dans la tour... », ou : « côté jardin, un divan... » n'a sans doute l'impression de faire œuvre d'écrivain, mais plutôt pense-t-il qu'il prépare son propre terrain, et, partant, le jeu théâtral. En revanche, la nécessité, pour Marinetti, de confier à un texte aussi clair et direct que possible la charge émotionnelle de sa pièce, tout en indiquant avec précision la moindre particularité technique, fait que ces courtes descriptions peuvent être, au

même titre que ses textes «à jouer», considérées en elles-mêmes, pour leur valeur dramatique propre et leur poids littéraire. Il est à noter d'ailleurs que la présence ou l'absence de texte parlé n'altère en rien la brièveté de la forme théâtrale marionnettienne : dans *Parallèles*, *Clair de lune*, *Ils vont venir*, les silences et les bruitages en coulisse font déjà partie de l'action, et la présence des acteurs est bien souvent réduite à de courtes apparitions. La durée des «synthèses» avec dialogues et des «synthèses» muettes est équivalente : quelques minutes à peine entre le lever et la chute du rideau.

Une des réussites les plus saisissantes de Marinetti dans le genre «sans paroles» est sans aucun doute *La chambre de l'officier*. C'est le résultat d'une véritable gageure ainsi que d'un travail très poussé sur les possibilités de mise en scène : comment parvenir, sans que l'on entende un mot, sans que l'on voie jamais le personnage, en laissant d'abord le spectateur dans une obscurité presque complète, puis en l'aveuglant par un flash de lumière brutale, à faire saisir l'alternative (hasard miraculeux, fatale malchance ?) d'un sommet dramatique dont on nous refuse la clé ? Le décor — une pièce quasi invisible près du front italo-autrichien — n'est éclairée, très faiblement, que par un rai de lumière passant sous une porte latérale et par les lueurs qui clignotent sur la montagne, visible en ombre chinoise, (comme la forme armée des sentinelles) à travers une fenêtre. Dans l'obscurité, on entend le bruit actif d'une machine à écrire, des froissements de papier, une sonnerie insistante de téléphone — à laquelle personne ne répond — finalement des bruits de pas pressés et des portes qui claquent. Un silence, puis tout éclate dans un grand vacarme. La porte de communication, soufflée par une bombe, dévoile dans la lumière crue de l'explosion les décombres de ce qui fut un bureau, et la scène enfin visible se révèle être la chambre intacte — mais vide — d'un officier.

La frustration (sens dérobé, conclusion escamotée, aporie), le choc comique (rapprochement irrévérencieux de situations sans commune mesure, renversement inattendu du sens), «l'allogisme» (situation ne reposant sur rien, ne signifiant rien, ne menant à rien) font partie des effets les plus frappants des «synthèses»²⁷. Moins spontanées que les *Serate*, car non improvisées, beaucoup plus sèches et percutantes, elles sont le fruit, en particulier chez Marinetti, d'un montage d'une

précision extraordinaire : à cet égard, les indications scéniques sont parfaitement efficaces. Jeu pervers et provocant, la « synthèse » marinettienne se refuse à donner une signification autre qu'aléatoire, une finalité autre que ludique, au jeu théâtral. Réduite à des concentrés toniques et scandaleux, elle veut moins démontrer qu'ébouriffer ; ses thèmes les plus grandiloquents, la guerre, la virilité, le modernisme, y sont heureusement contaminés par l'absurde et se parent d'une brève et éclatante vitalité.

Université de Paris I

Notes

- ¹ Une reconstitution très réussie (qui ne laisse malheureusement pas de trace dans le catalogue) accueille au Palazzo Grassi de Venise les visiteurs de l'exposition *Futurismo & Futurismi*, 4 mai-12 octobre 1986.
- ² F. Roche-Pézar, « Le manifeste de 1909 », *L'Aventure futuriste*, École française de Rome, 1983, pp. 59-109.
- ³ F.T. Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, 1912, dans Giovanni Lista, *Futurisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 133.
- ⁴ F.T. Marinetti, *La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique*, 1914, dans G. Lista, *op. cit.*, p. 148.
- ⁵ F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, *Le théâtre synthétique*, 1914, Lista, p. 258.
- ⁶ F.T. Marinetti, *Imagination sans fils et mots en liberté*, 1918, Lista, p. 142.
- ⁷ *Ibidem*, p. 142.
- ⁸ Marinetti, Corra, Settimelli, *Le théâtre futuriste synthétique*, Lista, p. 258.
- ⁹ F.T. Marinetti, « Correzione di bozze + Desideri in velocità » ; *Zang Tumb Tumb*, 1914, dans *Teoria e invenzione futurista*, Introduction, texte et notes par Luciano De Maria, Milan, 1968, p. 563 et ss.
- ¹⁰ Marinetti, Corra, Settimelli, *Le théâtre futuriste...*, Lista, p. 258.
- ¹¹ F.T. Marinetti, *Imagination sans fils...*, Lista, p. 143.
- ¹² Voir en particulier L. De Maria, « Introduzione », *Teoria e invenzione futurista*, *op. cit.*, p. XLV-LII. L'adjectif « motlibriste » a été choisi par Marinetti lui-même pour traduire « parolibero ».
- ¹³ « ... notre sensibilité moderne, laconique et rapide », cf. Marinetti, Corra, Settimelli, *Le théâtre futuriste...*, Lista, p. 257.
- ¹⁴ F.T. Marinetti, *Imagination sans fils...*, Lista, pp. 143 et 144.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 144.
- ¹⁶ « ... maledizione canaglia canaglia gridare gridare urlare muggire... », in « Ponte », *Zang Tumb Tumb*, 1914, De Maria, *op. cit.*, p. 663.
- ¹⁷ « ... vento vento vento vento spazzare le nuvole... », in « Hadirlik, quartiere generale turco », *ibidem*, p. 639.

- ¹⁸ « ... 2 esercito (sic) di lieviti di birra < 900.000 microbi », in « Treno di soldati ammalati », *ibidem*, p. 686 ; « ... tramonto = macello + porpora stracciata del Sultano + ruzzolare di fez nell'acqua... », in « Mobilitazione », *ibidem*, p. 585.
- ¹⁹ Les onomatopées sont empruntées à *Zang Tumb Tumb*, *op. cit.*, pp. 563-699.
- ²⁰ F.T. Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, 1912, Lista, pp. 134 et 135.
- ²¹ « ... cielo mare montagna sono golosi salati purpurei... », « io sono goloso salato purpureo... », in « Correzione di bozze + Desideri in velocità », *op. cit.*, De Maria, p. 564.
- ²² F.T. Marinetti, *Imagination sans fils...*, Lista, p. 145.
- ²³ Pour le théâtre futuriste dans son ensemble, voir Umberto Artioli, *La scena e la dynamis*, Bologne, 1975 ; Paolo Fossati, *La realtà attrezzata*, Turin, 1977 ; Lia Lapini, *Il teatro futurista*, Milan, 1977 ; enfin, l'anthologie de Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien*, I et II, Lausanne, 1976.
- ²⁴ F. Roche-Pézarid, « Le bon côté des choses », *L'aventure futuriste*, *op. cit.*, pp. 152-161.
- ²⁵ *Ibidem*, « Paris-Milan », pp. 15-45.
- ²⁶ F.T. Marinetti, *Le Music-Hall*, 1913, Lista, p. 250.
- ²⁷ G. Lista note (*Le théâtre futuriste*, *op. cit.*, p. 18) que la brièveté des pièces, la longueur des préparatifs scéniques à rideau fermé, sont des moyens de provocation et de frustration très efficaces.