

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FUTURISME ET FASCISME ITALIENS :
LA VITESSE TECHNIQUE COMME VECTEUR
DU POUVOIR POLITIQUE MODERNE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SCIENCE POLITIQUE

PAR
GUILLAUME LECOMTE

DÉCEMBRE 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Jean-Guy Prévost pour sa confiance, ses conseils, son soutien, sa rigueur, mais surtout son temps. Je tiens aussi à témoigner de ma reconnaissance à l'ensemble du personnel enseignant que j'ai pu rencontrer au sein de l'Université du Québec à Montréal, sans qui je ne serais pas ici actuellement.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	iii
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
1. Le futurisme comme idéologie de la métamorphose.....	1
2. Naissance accidentelle d'une avant-garde.....	7
3. Objectifs généraux du mémoire et problématique.....	11
4. Revue de la littérature consacrée au futurisme.....	15
5. Trois pistes théoriques : la technique selon Ellul, Rosa et l'accélération, la dromologie de Virilio.....	20
6. Périodisation et corpus.....	33

CHAPITRE I – L’ITALIE « FIN-DE-SIÈCLE » ET L’EFFONDREMENT GRADUEL DE L’ÉTAT LIBÉRAL.....	36
1. DU « RISORGIMENTO INACHEVÉ » À L’ÈRE GIOLITTIENNE.....	36
1.1 Le futurisme de Marinetti : antilibéral, anticlérical et anarchiste individualiste.....	37
1.2 Milan : épicentre du triangle industriel italien et berceau du futurisme et du fascisme.....	39
1.3 La religion-morale de la vitesse comme thérapeutique de la modernité technicienne.....	42
2. L’ÉMERGENCE D’UNE NOUVELLE BOURGEOISIE INTELLECTUELLE ET LA MISE EN MOUVEMENT PROGRESSIVE DES DROMOMANES ITALIENS.....	46
2.1 La trajectoire du futurisme politique entre anarcho-syndicalisme et nationalisme.....	51
2.2 Le « mai radieux » futuriste : interventionnisme, propagande et culte de la violence.....	56

3. LE LABORATOIRE TOTAL DE LA GRANDE GUERRE COMME CHEF-D'ŒUVRE FUTURISTE.....	61
3.1 La Grande Guerre futuriste comme « grande fête gymnique, technologique et sportive ».....	63
3.2 L'esthétisation de la barbarie au nom du nouvel homme-machine futuriste.....	66
Conclusion.....	70
Tableau-synthèse.....	71
CHAPITRE II – DE LA « VICTOIRE MUTILÉE » À LA CONQUÊTE DE L'ÉTAT.....	73
1. NAISSANCE DE « <i>L'ARDITO-FUTURISTA</i> » ET ASCENSION POLITIQUE DU FASCISME.....	73
1.1 Le futurisme politique : l'Artécratie comme remède au « désenchantement du monde ».....	73
1.2 La Formation des Faisceaux italiens de Combat dans le contexte du « <i>biennio rosso</i> ».....	81
1.3 La débâcle de l'État libéral et l'arrivée au pouvoir du fascisme.....	86
2. DÉCÉLÉRATION ET NORMALISATION INSTITUTIONNELLE.....	89
2.1 Le « futurisme communiste » et la propagande de Marinetti.....	90

2.2 Les artistes au pouvoir : l'avant-garde politique doit soutenir l'avant-garde artistique.....	92
2.3 Le fascisme totalitaire comme esthétisation de la violence des rues jusqu'au Parlement.....	96
3. TOTALITARISME POLITIQUE ET PLURALISME CULTUREL.....	99
3.1 L'institutionnalisation de la « militarisation du cerveau » futuriste.....	99
3.2 Le paradoxal pluralisme du « réalisme fasciste ».....	104
3.3 La ville futuriste comme nouveau champ de bataille.....	107
Conclusion.....	110
Tableau-synthèse.....	111
CHAPITRE III – DU TOURNANT TOTALITAIRE À LA SECONDE GUERRE TOTALE.....	113
1. L' AÉROPEINTURE FUTURISTE COMME NOUVELLE ACCÉLÉRATION.....	113
1.1 Qu'est que l'aéropeinture?.....	113
1.2 Le médium radiophonique entre futurisme et fascisme.....	117
1.3 Désagrégation et nouvelle accélération futuriste.....	122

2. GUERRES COLONIALES ET PROCLAMATION DE L'EMPIRE.....	128
2.1 L'Éthiopie comme seconde guerre de masse italienne.....	129
2.2 La guerre civile espagnole.....	134
2.3 La double consécration institutionnelle du futurisme.....	136
3. ULTIME ACCÉLÉRATION – APOGÉE ET DÉCLIN DU FUTURISME ET DU FASCISME.....	140
3.1 La radicalisation totalitaire du régime fasciste.....	140
3.2 Le futurisme de la radicalisation totalitaire comme « un futur conjugué au passé ».....	144
3.3 L'ultime assaut ou la Seconde Guerre totale.....	149
Conclusion.....	156
Tableau-synthèse.....	158
CONCLUSION.....	160
BIBLIOGRAPHIE.....	166

RÉSUMÉ

Le futurisme, fondé à Milan en 1909 par Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) et ses proches, se définit par une production créative prolifique et pluridisciplinaire au nom d'un « art total » transcendant la vie, et par l'exaltation du monde moderne en émergence dont l'artiste serait l'arbitre politique. À travers de nombreux textes, manifestes, peintures, soirées et démonstrations publiques, Marinetti encensait la technique de la civilisation militaro-industrielle aussi bien que la violence. Première avant-garde artistique animée par la volonté d'accélérer le cours de l'histoire et de réaliser une révolution anthropologique, le futurisme se caractérisait par l'injonction à l'action directe et à la performance, l'utilisation du manifeste comme genre en soi, une mythologie de la régénération permanente, une vision du monde cinétique et publicitaire, une stratégie de propagande à vocation internationale, ainsi que par une esthétique de la vitesse technique comme mythe fondateur de la modernité. Après la création éphémère d'un parti politique futuriste en 1918, Marinetti s'orienta progressivement vers le fascisme en éclosion. La littérature consacrée au futurisme interprète généralement ce soutien comme opportuniste et circonstanciel, mais nous soutiendrons ici une interprétation attestant du contraire.

Mots clés : Futurisme, Fascisme, Italie, Marinetti, Mussolini, technique, accélération, vitesse, art et politique.

Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse [...]. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles!... À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente. (Marinetti, 1909a, p. 102)

Dans la rue on ne verra bientôt plus que des artistes et l'on aura toutes les peines du monde à y découvrir un homme. (Cravan, 1914, p. 4).

INTRODUCTION

Le futurisme comme idéologie de la métamorphose

Le futurisme se voulut autant un mouvement révolutionnaire qu'une ascèse, une philosophie en acte et un style de vie. Son ambition était d'insuffler une nouvelle sensibilité dans l'environnement moderne issu de la technique militaro-industrielle, autrement dit, «une révolution culturelle permanente qui veut envahir tous les domaines de l'activité humaine, de l'art à la politique» (Lista, 2015b, p. 10). Le futurisme prétendait instaurer une rupture dans la tradition esthétique occidentale établie depuis des millénaires : pour la première fois, un art exaltait un ensemble d'objets manufacturés et produits en série, les élevant au statut de chef-d'œuvre (Lista, 2017, p. 52).

Considérant les académies, les bibliothèques, et les musées comme des espaces étriqués et englués dans le culte du passé, les artistes futuristes ont investi les rues et les places publiques, appelant à la destruction des institutions bourgeoises considérées

comme archaïques. Dans cette mythologie totalisante de la métamorphose, création et action étaient étroitement imbriquées (Lista, 2015b, p. 10). Marinetti fut un poète, mais aussi un théoricien de la nouvelle esthétique de la modernité technicienne (*ibid.*, p. 91). L'artiste devait selon lui s'engager dans la marche du progrès, son art ayant une fonction sociale et n'étant que le reflet culturel, social et politique de son temps. Effectivement, « le mot d'ordre du futurisme devient "art-action" qui donne un rôle social à l'artiste et fait de l'art lui-même un moyen de participation au monde concret et à son Histoire en devenir » (*ibid.*, p. 101). Refusant toute visée théorique ou systématique, le futurisme fut une philosophie de l'éphémère visant à dépeindre le flux énergétique de la vie à travers une nouvelle esthétique (*ibid.*, p. 13).

Bien que le manifeste – comme genre littéraire et comme acte de rupture – ne soit pas une invention du futurisme, celui-ci a toutefois établi une ligne de conduite qui eut une influence considérable tout au long du XX^e siècle. Le futurisme se distingue quant au fait d'avoir « utilisé le manifeste comme genre en soi, en tant qu'instrument privilégié par l'homme de lettres ou par l'artiste qui veut inscrire dans le réel sa propre vision du monde, son intuition poétique, son rêve ou simplement ses idées théoriques devant mener à la création d'une œuvre » (*ibid.*, p. 87). C'est pourquoi le futurisme est paradigmatique, car il constitue l'archétype du « siècle des avant-gardes » (*ibid.*, p. 16).

Le terme « avant-garde » est historiquement issu du langage militaire pour désigner la partie de l'armée qui évolue au-devant des troupes. Son basculement dans les champs politique et culturel s'est graduellement opéré entre la Révolution française et la fin du XIX^e siècle. Aucune avant-garde artistique ou littéraire ne s'est toutefois revendiquée comme telle avant le tournant du XX^e siècle ; une telle dénomination fut en fait extérieure et postérieure à leur création (Tomiche, 2014, p. 6). En Italie, le terme s'est diffusé dans les milieux anarchistes à partir des années 1870, sous l'influence du philosophe russe Mikhaïl Bakounine, pour ensuite être récupéré par les socialistes

révolutionnaires (*ibid.*, p. 7). Celui-ci existait déjà dans la langue italienne depuis la Renaissance et, bien qu'utilisé de manière marginale dans la critique littéraire fin-de-siècle, c'est surtout sous la plume de poète et critique Massimo Bontempelli (1878-1960) que celui-ci fut utilisé péjorativement dans le but de discréditer le futurisme (*ibid.*, p. 9). De plus, l'éthos avant-gardiste était caractérisé par son élitisme aristocratique : seul l'artiste était apte à conquérir de nouveaux horizons en se situant à l'avant-garde de la politique (Conversi, 2009, p. 97). Le futurisme fut aussi le premier mouvement artistique à avoir eu recours au terme « total » pour englober l'art et la politique dans une optique de séduction des masses (*ibid.*, p. 96-98).

Le futurisme peut être défini comme une mythologie de la régénération permanente, son fondateur étant lui-même fasciné par les thèmes de la métamorphose et des flux énergétiques. Au cœur de cette cosmogonie, « le monde apparaît ainsi comme une entité mobile, fluide et dynamique, capable d'engloutir celui qui cède à l'inertie, mais toujours prête à se laisser dominer par une volonté agissante » (Lista, 2015b, p. 56-57). Après la publication de son premier manifeste, Marinetti peaufina sa pensée mythique du futur. Giovanni Lista qualifie celle-ci d'« anthropogonique », c'est-à-dire une mythologie des temps futurs annonçant l'avènement d'une nouvelle humanité surpassant sa condition par son hybridation avec les fruits de la technique industrielle (*ibid.*, p. 100). Marinetti lui-même ne considérait pas le futurisme comme un courant littéraire ou esthétique, mais comme une vision du monde accompagnée d'une nouvelle logique normative des rapports sociaux transformant totalement l'environnement humain. La stratégie de publication intensive de manifestes s'inscrivait dans une visée éphémère, conformément au rejet du passéisme, solidifiant le futurisme comme moteur mythologique de la révolution permanente (*ibid.*, p. 112).

Cette dernière avait une dimension totalisante, notamment dans la volonté de révolutionner le langage – à travers les « mots en libertés », la suppression de la syntaxe, voire « l'imagination sans fil » – qui reposait sur « l'ambition de construire un système de communication écrit qui était synthétique, rapide, simultané, visuel, et sonore, en parfaite harmonie avec les grandes transformations sociales, existentielles, et psychologiques de la modernité » (Salaris, 2014, p. 33). Pareillement, la métropole futuriste fut investie comme un laboratoire devant refléter l'ensemble de ces ruptures, la ville de New York exerçait un puissant attrait sur les intellectuels et les artistes du Vieux Continent (*ibid.*, p. 34). En ce sens, « l'Homme conçu par le futurisme est déjà l'homme nouveau des nouveaux moyens de communication, du dynamisme des grandes villes trépidantes, l'homme des bouleversements sociaux, de la dimension universelle propre aux réseaux planétaires » (Lista, 2015b, p. 101).

Futurisme et propagande sont indissociables. Effectivement, « ce qui a caractérisé le surgissement du futurisme, c'est le fait d'apparaître au monde non pas sous la forme d'une œuvre réalisée, mais sous la forme d'un manifeste, c'est-à-dire d'un objet publicitaire annonçant l'apparition d'une marque artistique, les œuvres estampillées de celle-ci demeurant encore à venir » (*ibid.*, p. 746). La stratégie de communication globale et de placardage publicitaire de Marinetti lors de la publication du manifeste fondateur l'illustre, car la dimension éphémère de la publicité lui permettait de détruire autant que de rénover le paysage traditionnel (*ibid.*, p. 747). La langue italienne en témoigne : le terme « *manifesto* » désigne tant un programme d'idées qu'une affiche imprimée et exposée publiquement à des fins publicitaires ou propagandistes. Tendait à investir l'ensemble de l'espace urbain afin d'influencer les nouveaux modes de vie moderne selon le principe de la révolution permanente, la vision du monde publicitaire futuriste fut une forme d'œuvre d'art totale (*ibid.*, p. 749).

Le mouvement futuriste se caractérisait par une agitation culturelle dont les techniques furent à mi-chemin entre publicité et propagande : manifestes, affiches, tracts, journaux, pamphlets, performances publiques, pièces de théâtre, conférences et « soirées futuristes ». Ces soirées étaient organisées dans les théâtres de plusieurs centres urbains du pays, et elles ont rapidement acquis une réputation sulfureuse : invectives, gifles, bagarres, hurlements et jets de projectiles provenant autant du public que des futuristes. Cet activisme provocateur de l'autopromotion, dans lequel l'artiste revendique son rôle social, était pour Marinetti le moyen de rendre ses soirées aussi populaires et importantes qu'un événement sportif ou politique (*ibid.*, p. 118-119). L'originalité des « soirées futuristes » – mêlant spectacles improvisés, provocations, sketches, concerts et récitations de poèmes – résidait dans le fait d'établir un nouveau rapport avec le public : celui-ci n'était plus invité à demeurer spectateur, mais à participer activement à la mise en scène (*ibid.*, p. 503). Autofinancées par Marinetti, les « *serate futuriste* » étaient très populaires auprès de la jeunesse italienne (Salaris, 2014, p. 25). Marinetti considérait que son objectif était « de libérer le spectateur de son immobilité servile et le mettre en mouvement » (Lista, 2015b, p. 526). Ces soirées ont inauguré une rupture dans l'histoire de l'art moderne : l'art futuriste à visée subversive et révolutionnaire a été qualifié de « performance » artistique célébrant « l'éphémère de la forme, la création d'une modélisation du réel, l'accomplissement du geste comme proposition électorale d'une interprétation de la vie » (*ibid.*, p. 504, 522). En d'autres termes, s'inscrivant dans des modèles politiques et culturels, la performance est une mise en scène de l'existence, c'est-à-dire la mise en forme d'une vision du monde. Dans un contexte d'unification nationale fragile, ce tapage sulfureux s'inscrivait dans la volonté de rendre effectives les conditions nécessaires à l'avènement d'un nouveau *Risorgimento* et d'une transformation totale du monde (*ibid.*, p. 118).

Moins d'un demi-siècle après son unification, l'Italie était en effet traversée par des turbulences qui témoignaient des limites du *Risorgimento*. Quant aux artistes, ils

étaient convaincus que le poids du passé avait fait perdre à l'Italie « son rôle historique de berceau et de levier de l'art européen » (*ibid.*, p. 51). De fait, « l'essor de la modernité a coïncidé à la fois avec le *Risorgimento*, c'est-à-dire l'accomplissement de l'unité nationale du pays, et avec l'épuisement des modèles idéologiques et formels issus de la Renaissance qui, quatre siècles plus tôt, avaient permis à l'Italie d'élaborer les bases mêmes de l'art occidental ». Par conséquent, la rupture esthétique futuriste, refusant tout compromis afin d'insérer l'Italie dans le concert des nations modernes en la libérant de son passé, constituait « l'aboutissement le plus conséquent, en termes de culture et d'histoire, du *Risorgimento* italien » (*ibid.*, p. 51-52). Effectivement, « c'est le *Risorgimento* lui-même qui est la véritable source d'inspiration de l'idéologie du futurisme, de son idéalisme, de son activisme révolutionnaire, et enfin de sa conception même de l'avant-garde » (*ibid.*, p. 122). Le sentiment d'une unification nationale inachevée se retranscrivait dans le champ culturel par la difficulté de bâtir un art permettant de concilier la diversité des différentes cultures régionales italiennes (*ibid.*, p. 26). S'inscrivant dans la lignée de Giuseppe Mazzini¹, Marinetti transmuta la « pensée-action » de celui-ci en « art-action ». Reprenant à son compte l'héritage du *Risorgimento*, Marinetti en proposa une métamorphose par l'unification culturelle dans le cadre de la modernité technicienne (*ibid.*, p. 123). Nombreuses furent les initiatives pour célébrer l'histoire de l'art du nouveau pays dans le but de concilier passé et présent, mais cette tutelle du passé devint un fardeau (*ibid.*, p. 28).

Détenteur d'un doctorat en droit, et bien qu'ayant acquis de vastes connaissances en matière de théories politiques, Marinetti sortit des sentiers battus en devenant poète et acteur majeur de la vie culturelle de son pays. Il participa notamment à la première grève générale de l'histoire italienne en 1904 (Berghaus, 2009b, p. 24). Ainsi, il souhaita opérer une transformation radicale de l'Italie en dehors du cadre

¹ Giuseppe Mazzini (1805-1872) fut un nationaliste et révolutionnaire italien, considéré comme l'un des pères fondateurs de l'Italie unifiée issue du *Risorgimento*.

institutionnel et des partis politiques par l'encouragement d'élan vitalistes spontanés des masses. Cependant, lors d'entrevues accordées à des journalistes, Marinetti se faisait appeler par son titre de docteur, considérant le futurisme comme un remède purgatif face aux maux de la société italienne (*ibid.*, p. 32). Il se comparait alors à un surhomme messianique dont la mission était d'opérer la transition entre passé et futur (*ibid.*, p. 33). Le principal obstacle à cette révolution anthropologique étant le christianisme, l'homme nouveau pensé par le futurisme serait donc un « homme sans religion », arraché à ses racines, au seul profit d'une nouvelle religion-morale de la vitesse, émancipé grâce à la technique militaro-industrielle. Cette quête d'Absolu rendait nécessaire la guerre et la morale religieuse constituait donc un rempart à abattre (Gentile, 2014, p. 170-171). N'arrivant pas à s'affranchir de ce poids, le futurisme fut une réponse radicale en rejetant la morale bourgeoise et ses institutions : l'art devait désormais engendrer un assaut politique et social généralisé.

Naissance accidentelle d'une avant-garde

Le poète Mario Morasso (1871-1938) fut l'un des précurseurs les plus importants du futurisme. À la fin du XIX^e siècle, il était considéré comme le « premier théoricien de la nouvelle culture urbaine et de la beauté de la machine » (Lista, 2015b, p. 46). Morasso estimait que le délitement des structures sociales fragilisées par l'essor du phénomène technique engendrait l'avènement d'une nouvelle forme d'organisation politique : « l'egoarchie ». Prenant place au sein d'un « impérialisme artistique » valorisant la « philosophie de la force », le nouveau monde mécanique avait créé l'arme moderne la plus aboutie qu'est la machine. Celle-ci était considérée comme une « manifestation de puissance » faisait du monde moderne un environnement gouverné par « l'esthétique de la vitesse ». En dépit de son interprétation vitaliste du progrès

technique, Morasso fut par ailleurs proche de Gabriele D'Annunzio² et des cercles décadentistes. Ainsi, la continuité reliant Morasso à Marinetti est politique : « la guerre comme esthétique en acte et apogée de la société industrielle » (*ibid.*, p. 44-45).

Le véritable acte de naissance du futurisme peut être situé en février 1905, date de fondation de la revue *Poesia*. Centre névralgique du renouveau moderniste de la poésie et de la littérature italiennes, cette revue à vocation internationale était articulée autour de la notion clé de régénération culturelle (*ibid.*, p. 71). Elle constitua l'incubateur du futurisme et permit à Marinetti d'être en contact avec des écrivains sur les continents européen et américain, réseau d'influence qui lui servit de propulseur en 1909 (Salaris, 2014, p. 24). Influencé par les cercles anarcho-syndicalistes le comparant à un « Bakounine de la littérature », Marinetti utilisa pour la première fois, dès la fin de l'année 1906, le terme d'« avant-garde », qu'il associait à l'avenir. Le legs des mouvances anarchistes qui fleurirent en Italie à la fin du XIX^e siècle inspira abondamment Marinetti quant à l'organisation de son mouvement : influencée par la théorie des minorités agissantes, l'auto-organisation des artistes devait conduire à l'éclosion de « l'homme futur » (Lista, 2015b, p. 72-73).

Né en Égypte et relativement isolé au sein de la société italienne, Marinetti développa une conception distanciée de l'Italie dans laquelle il vivait (*ibid.*, p. 59). Surtout, entre 1902 et 1908, Marinetti perdit ses parents et son frère. Ayant hérité d'une fortune considérable, le fondateur du futurisme décida de consacrer son temps, son argent, et sa vie entière à l'art (*ibid.*, p. 78). Apparue dès 1904 dans les écrits de Marinetti, la vitesse apparaît comme une « possibilité d'échapper à l'angoisse existentielle de vivre » (Lista, 2017, p. 47). En 1907 est organisée la Coupe de la

² Gabriele D'Annunzio (1863-1936) fut écrivain et principal représentant italien du décadentisme. Un temps rival politique de Mussolini, il eut un impact non négligeable sur l'imaginaire fasciste.

Vitesse (*Coppa della Velocità*) à Brescia, événement dont Marinetti fut spectateur (*ibid.*, p. 47). L'année de la fondation du futurisme est organisée, toujours à Brescia, la première compétition aérienne en Italie (*Il Primo Circuito Aereo Montichiari*) (*ibid.*, p. 52). L'année suivante, dans une autre démonstration aérienne organisée à Milan, Marinetti effectua son premier baptême de l'air en tant que passager. Stupéfait par cette expérience, il érigea l'avion en symbole de l'esprit futuriste. En 1911 fut organisé le Circuit aérien de Tibre (*Circuito aereo del Tevere*), ce qui marqua un tournant pour Marinetti. Les journalistes narguèrent le Pape : les pilotes ayant survolé la capitale et le Saint-Siège, le pouvoir technique avait symboliquement supplanté le pouvoir religieux (*ibid.*, p. 54-55).

Marinetti fit l'acquisition d'une célèbre voiture de course le 15 octobre 1908 (une *Isotta Fraschini*), autant appréciée des pilotes que des vedettes, et inaccessible à la grande majorité de la population. Le jour même de son achat, il eut un accident au volant de celle-ci (*ibid.*, p. 48). Malgré l'exaltation dans ses écrits ultérieurs des sensations liées à la vitesse, Marinetti refusa dès lors de conduire tout engin motorisé, et ce jusqu'à la fin de ses jours. Nous pourrions dire que le futurisme est né à la suite d'un accident. Par la suite, Marinetti décrira cet accident comme une sorte de renaissance (Lista, 2015b, p. 102). Le fondateur du futurisme considérait la force de l'action comme une énergie régénérative hissée au rang de religion des temps modernes. Cet élan dynamique continu est au centre de la genèse de l'avant-garde, non dans le sens d'une doctrine politique utopique, mais comme une « religion du devenir » encensant un culte du présent éternel. En somme, le futurisme est avant tout une idéologie du mouvement de la métamorphose permanente de l'être (*ibid.*, p. 107-108).

C'est lors de son accident de voiture que Marinetti eut pour la première fois l'idée de fonder un mouvement du nom de « futurisme » (*ibid.*, p. 79). Le prologue du premier manifeste en témoigne. Celui-ci fut pour la première fois publié partiellement

dans la presse à partir du 4 février 1909, d'abord dans *L'Unione* de Milan, puis à travers différents journaux sur le reste du territoire (*ibid.*, p. 83). Expliquant son geste et invitant ses interlocuteurs à la critique, Marinetti donna également ses coordonnées personnelles afin de convier qui le souhaitait à se joindre au futurisme (*ibid.*, p. 85). En outre, il réserva le privilège de publier le manifeste, accompagné d'un prologue et de la totalité de son programme, au quotidien *Le Figaro* le 20 février 1909. Loin d'être un simple hasard, un actionnaire du journal – Mohamed El Rachi Pascia – qui était lui-même ami de son père, lui accorda la faveur d'être publié à la une du quotidien. Il publia ensuite la totalité de ses écrits dans la revue *Poesia* une fois revenu à Milan, et organisa l'affichage publicitaire de celui-ci dans les grands centres urbains du pays (*ibid.*, p. 86-87). La dimension internationale du futurisme s'est réalisée l'année même de son apparition, Marinetti ayant envoyé son manifeste en plusieurs milliers d'exemplaires dans le monde entier, phénomène amplifié après la Grande Guerre (*ibid.*, p. 552). Ce nouvel esprit moderne fut amplifié par la diffusion massive des manifestes sur l'ensemble du globe et par l'organisation de nombreuses conférences à travers l'Europe. Endossant l'habit de prophète, Marinetti visait à restituer à l'Italie « sa vocation historique de modèle pour une nouvelle culture internationale » (*ibid.*, p. 109 et p. 98). Il ne cherchait pas à exporter le futurisme italien à proprement parler, mais encourageait les peuples à s'émanciper du joug du passé dans une optique universaliste, posant l'Italie comme phare de la modernité technicienne (*ibid.*, p. 553).

L'ambition centrale du futurisme résidait dans la création *ex nihilo* d'un homme nouveau « dans son mode de vie et dans sa manière de penser, sa psyché ayant été transformée par un environnement caractérisé par les machines, l'industrie lourde, les découvertes scientifiques, les vastes agglomérations urbaines, les communications accélérées, et les réseaux de transports » (Salaris, 2014., p. 22). Cette révolution anthropologique visait à « refaçonner » l'homme nouveau des temps modernes afin de l'adapter au monde technoscientifique émergent, attestant en cela de « la relation causale entre les découvertes scientifiques, le renouvellement de la sensibilité humaine

et la naissance du mouvement futuriste » (Milan, 2009, p. 66). Considérant la vitesse comme une énergie dynamique transcendant la matière, le futurisme avait l'ambition de plonger les masses dans l'ivresse de la vitesse technique moderne (Lista, 2017, p. 58). L'héritage du futurisme réside dans la célébration du dynamisme et de la vitesse, « comme expérience et comme mythe de la modernité » (*ibid.*, p. 72).

Objectifs généraux du mémoire et problématique

Jusqu'à récemment, la littérature consacrée au futurisme – relevant pour l'essentiel du champ de l'histoire de l'art – a négligé les dimensions politiques et sociales de celui-ci. Cette avant-garde a été analysée d'abord sous l'angle de la critique littéraire et artistique, ainsi que de l'histoire, mais au détriment des sciences politiques et sociales (Conversi, 2009, p. 94). La pertinence de notre mémoire est liée au fait que ni la littérature touchant au fascisme italien ni celle portant sur le futurisme n'ont offert un portrait satisfaisant de la conjonction et des liens entre la première avant-garde culturelle, le fascisme et les prémices de la modernité technicienne occidentale dans l'Italie de la première moitié du XX^e siècle.

Notre analyse sera centrée sur le fondateur du futurisme italien. Notre choix d'analyser exclusivement les écrits de Marinetti s'explique par un fait qu'il est important de souligner. Marinetti cherchait avant tout à nouer un ensemble d'alliances (parfois contradictoires) sur l'ensemble de l'échiquier politique italien, avec pour dénominateur commun la subversion de l'ordre établi. Certes, le mouvement futuriste n'a jamais été monolithique, mais au contraire traversé continuellement par des hommes aux idées divergentes. Dès lors, « être futuriste signifie militer pour la construction de l'Italie du futur, œuvrer pour un renouvellement de l'art, de la culture et de la société, ce qui laissa à chacun la liberté de s'identifier par ailleurs avec telle ou

telle autre pensée politique » (Lista, 2015b, p. 137). C'est pourquoi « personne, parmi les peintres et les poètes futuristes, ne partage et ne partagea jamais les convictions personnelles de Marinetti à propos de la guerre comme fatalité absolue et nécessaire, comme poids inaltérable et récurrent du destin collectif des hommes » (*ibid.*, p. 533). Le futurisme a eu pour originalité de laisser à chacun de ses membres la responsabilité de ses prises de position personnelles (*ibid.*, p. 709). C'est ainsi que les membres de l'avant-garde se sont maintenus à distance de ses positions politiques qualifiées comme « marinettistes » (*ibid.*, p. 534).

À l'image de son fondateur iconoclaste, le futurisme constitue un « objet historiographique inclassable » (*ibid.*, p. 865). Initialement lié aux mouvances idéologiques anarcho-syndicaliste, puis socialiste révolutionnaire, le futurisme a ensuite opéré un basculement progressif vers le nationalisme, puis le fascisme en émergence. Surtout, « le mouvement futuriste n'a réussi à susciter aucune opinion favorable au sein de l'intelligentsia italienne. La plupart des intellectuels italiens sont dans l'incapacité d'appréhender de façon critique – voire de comprendre – les innovations formelles de l'art d'avant-garde » (*ibid.*, p. 537-538). En somme, malgré l'ascension institutionnelle de Marinetti au sein du nouvel État fasciste en 1929, les futuristes étaient dans le meilleur des cas incompris, raillés et critiqués, le plus souvent isolés et maintenus dans l'indifférence (*ibid.*).

Similairement, Marinetti s'octroyait le droit de corriger et de modifier les manifestes de ses collaborateurs en y incorporant ses idées, avant qu'ils ne soient publiés depuis son appartement milanais qui fut transformé en siège officiel de l'avant-garde (*ibid.*, p. 120). C'est pourquoi, en dépit des nombreux antagonismes au sein du mouvement, nous pouvons le considérer comme le véritable idéologue du futurisme (*ibid.*, p. 110-111). Il n'est pas anodin de souligner la dépendance (tant financière

qu'intellectuelle) des membres du mouvement à l'égard de Marinetti, le futurisme étant le premier mouvement artistique organisé et financé sous une forme entrepreneuriale (Conversi, 2009, p. 99). Ainsi, Marinetti demeura l'unique interlocuteur de l'avant-garde et les soutiens de ses proches furent davantage ponctuels (voire opportunistes) qu'idéologiques (Lista, 2015b, p. 539).

Notre enquête portera sur les liens entre les trois dimensions suivantes : (a) l'art total de la cosmogonie futuriste ; (b) la rupture majeure subie par l'Italie (et, au-delà par le monde occidental) au début du XX^e siècle en lien avec l'essor technique et industriel et la Première Guerre mondiale ; et (c) l'apparition, puis la consolidation du premier État totalitaire de l'histoire contemporaine.

Le futurisme a ouvert la voie au fascisme par son avant-gardisme : l'ascèse et les techniques de l'artiste futuriste – associant militarisme, mouvement permanent, propagande publicitaire, performance, et glorification de la violence – furent la préfiguration des troupes de choc fascistes de l'après-guerre. Cet imaginaire préfasciste reposait sur l'idée d'une guerre totale et perpétuelle. Par ses dimensions transcontinentales et sa stratégie de tension permanente, la Grande Guerre a annihilé le cadre spatio-temporel du front. La participation italienne à la Première Guerre mondiale a débuté dans les tranchées pour finalement se réorienter vers des ennemis intérieurs désignés comme tels. Dans le contexte italien, cette première guerre totale de l'histoire a été le point de jonction entre futurisme et fascisme. Symboliquement, Benito Mussolini représente donc l'archétype de l'homme politique avant-gardiste de son temps, autrement dit futuriste.

Cette conception futuriste totalisante de la culture ne pouvait se réaliser que dans le cadre d'un État lui-même totalitaire (Ferrari, 2011, p. 374). Ainsi, le futurisme a essentiellement contribué à la création d'un système symbolique sur lequel le fascisme s'est partiellement reposé, avant tout dans sa phase de conquête de l'État. Né en Italie, le fascisme est la seule idéologie politique apparue, puis parvenue au pouvoir au cours du XX^e siècle. Étant donné leur matrice idéologique et leurs techniques communes, le style de vie fasciste est largement tributaire de son héritage futuriste (Gentile, 2009, p. 94-95). Ayant activement contribué à la formation d'une mentalité préfasciste dans l'Italie du début du XX^e siècle, en dépit des analyses interprétant l'intégration institutionnelle de Marinetti comme une forme de mise à distance, celle-ci s'inscrit au contraire dans la continuité, voire en symbiose avec le nouvel État fasciste.

Effectivement, Marinetti et Mussolini avaient pour point commun central une idolâtrie de la technique militaro-industrielle, alors en pleine ébullition dans le monde occidental de cette époque, que la guerre a rendu potentiellement illimitée. Contrairement à l'Allemagne et à l'Union soviétique, l'Italie est le seul pays ayant vu naître une avant-garde qui fut paradoxalement tolérée au cours de sa phase de radicalisation totalitaire. Ainsi, Marinetti – en dépit de ses frasques et de sa réputation sulfureuse, très décriée par de nombreux dignitaires fascistes – fut nommé à l'Académie en 1929, pour ensuite devenir ambassadeur culturel sur la scène internationale.

Au demeurant, ce contexte défini par les années 1909 à 1944 est caractérisé par trois ruptures successives, qui rendent le cas italien singulier : rupture culturelle inaugurée par le futurisme dès 1909 ; rupture technique ayant atteint son apogée dans le cadre du laboratoire technique total que fut la Première Guerre mondiale ; et rupture

politique consacrée par l'arrivée au pouvoir du fascisme à partir de 1922. Par conséquent, nous pouvons nous demander s'il existe une concordance tant idéale que contextuelle entre la naissance de la première avant-garde artistique définie par une conception totalisante de la culture, la première rupture technique industrielle ayant conduit à la Première Guerre totale, et le premier État totalitaire de l'histoire contemporaine de l'Europe.

Revue de la littérature consacrée au futurisme

L'un des enjeux de la littérature sur le futurisme est de comprendre quand ce mouvement a cessé d'être une avant-garde au sens littéral du terme, c'est-à-dire à partir de quel moment il a été dépossédé de son autonomie. Selon Lista, le futurisme a perdu sa dimension avant-gardiste lors de la publication du manifeste du Parti politique futuriste en 1918, c'est-à-dire au moment où ses membres ont renoncé à leur implication culturelle au nom de valeurs sociopolitiques. Dans cet écrit, Marinetti est explicite quant au fait de dissocier les activités artistiques des activités politiques du mouvement (Lista, 2015b, p. 613). Quant à Walter Adamson, il déclare que la dimension mythique caractérisant l'avant-garde à ses débuts (très fortement héritée du théoricien syndicaliste-révolutionnaire Georges Sorel [1847-1922]), soutenue par le déferlement accéléré d'un vocabulaire belliqueux, s'est réalisée dans la Grande Guerre. La performativité de ce mythe s'est cristallisée autant dans les manifestes prolifiques que dans l'organisation des « soirées futuristes » (Adamson, 2010, p. 860-861). L'apogée de ce mythe fut atteint lors des démonstrations publiques en faveur de l'interventionnisme. Le mouvement ne s'arrêta pas en 1916 lorsque l'Italie entra en guerre, car Marinetti intensifia ses activités au sein de la revue *L'Italia Futurista* (*ibid.*, p. 862). Pour Adamson, l'avant-garde est morte en 1923 pour plusieurs raisons : un basculement rhétorique qui contredisait les premiers manifestes quant aux aspirations

révolutionnaires escomptées, cette rupture dénaturant l'identité du mouvement originel ; les demandes de légitimation et de reconnaissance de Marinetti, venues confirmer ce virage rhétorique dans les faits ; l'intégration et la normalisation du futurisme au sein de l'appareil d'État fasciste. Tout cela marqua la fin de sa quête d'autonomie tant revendiquée auparavant (*ibid.*, p. 864-865). En somme, au-delà de son expérience éphémère en tant que parti politique, le futurisme comme avant-garde a avant tout abandonné tout projet politique révolutionnaire autonome. Jusque récemment, ce renoncement était interprété comme étant l'œuvre d'une instrumentalisation dont Marinetti fut victime.

Cependant, cette problématique quant à la rupture politique opérée par le futurisme dans l'après-guerre est à l'origine d'une divergence dans la littérature à ce sujet. Marinetti n'a jamais décrit le nouveau monde futuriste qui devait éclore de l'action révolutionnaire, s'inscrivant d'emblée dans une « esthétisation de la politique » (Lista, 2015b, p. 131). Néanmoins, sa participation au régime fasciste exclusivement sous cet angle a pour inconvénient majeur d'occulter les répercussions politiques de son mouvement au cours du *Ventennio*. Quant à Emilio Gentile, bien qu'il énumère l'ensemble des valeurs idéologiques partagées par le futurisme et le fascisme, il affirme néanmoins que les deux étaient incompatibles (Gentile, 2009, p. 87). De plus, il considère que les futuristes ayant participé au mouvement et au régime fasciste ne peuvent pas être considérés comme de simples opportunistes ou des individus crédules. Au contraire, le lien entre fascisme et avant-gardisme, dans son attitude à l'égard de la culture, ne fut pas une « esthétisation de la politique » (reléguant la dimension du fascisme au second plan), mais une « politisation de l'esthétique », la contribution des milieux intellectuel et artistique s'étant incarnée dans l'idéologie totalitaire prônant la régénération nationale (Gentile, 2004, p. 428-432). Cette seconde phase du futurisme a donc soit été réduite à sa dimension esthétique (plutôt que politique), soit simplement éclipsée au profit de recherches majoritairement axées sur les années 1910.

Lista affirme que la seconde phase du futurisme n'a pu émerger qu'après le choix délibéré de Marinetti de neutraliser la dimension politique autonome du futurisme (Lista, 2015b, p. 659). Il affirme également que les anciens futuristes ayant basculé vers le fascisme ont progressivement réussi à coopter Marinetti – après plusieurs échecs – en lui faisant la promesse d'une intégration institutionnelle au sein du futur régime fasciste, qui se concrétisa par sa nomination à l'Académie en 1929 (*ibid.*, p. 652-654). Le futurisme s'est paradoxalement vu coupé dans son élan moderniste par l'éclatement de la Grande Guerre ayant conduit à l'éradication d'un passé révolu. Dès lors, celui-ci fut condamné au « présentisme » (Adams, 2013, p. 422). Autrement dit, la Première Guerre mondiale a définitivement clôturé la dimension révolutionnaire du futurisme. Celle-ci fut aussi une rupture au sens où plusieurs membres fondateurs se dissocièrent du mouvement (et beaucoup sont morts sur le front) (Ialongo, 2013, p. 319). Le futurisme passa ensuite à la création d'un parti politique en 1918, puis bascula du point de vue idéologique pour finalement se rallier au fascisme émergent. La seconde phase du futurisme a largement été ignorée en Italie – malgré son aspect multidisciplinaire – au profit de ses influences et ses répercussions à l'échelle internationale (Adams, 2013, p. 423). Nous entendons donc nous démarquer du consensus actuel qui considère la participation politique de Marinetti et du futurisme comme un simple opportunisme, un accident dénué de répercussions politiques, voire une stratégie d'intégration subversive visant à se mettre personnellement à l'abri en collaborant au sein des institutions fascistes. Nous nous appuyons ici sur quatre auteurs qui considèrent que la seconde phase du futurisme n'a en rien perdu de sa dimension politique. Ainsi, Adamson soutient qu'après la dissolution du Parti politique futuriste, lorsque Marinetti décida d'adhérer au programme fasciste, cela provient d'une convergence d'idées plutôt qu'un simple accommodement (Adamson, 2010, p. 863). Similairement, selon Ernest Ialongo, Marinetti fut un ardent partisan du fascisme étant donné sa défense du nationalisme, de l'impérialisme et son enthousiasme pour la guerre et la violence. Ayant délaissé les composantes révolutionnaires du futurisme des points de vue politique et social, Marinetti a soutenu l'ascension de Mussolini – non par

opportunisme personnel – mais par ambition de voir réalisées ses visées, que seul le régime fasciste était en mesure d’accomplir (Ialongo, 2013, p. 394). Par conséquent, la dimension politique du futurisme ne peut être réduite à l’existence du Parti politique futuriste. À ce propos, Ialongo critique les écrits de Gentile et de Günter Berghaus selon lesquels le radicalisme de Marinetti était aux antipodes du fascisme et ne pouvait que le marginaliser, ce qui explique alors le fait que ces deux auteurs interprètent la participation de Marinetti au sein de l’État comme une résignation idéologique (*ibid.* p. 399).

Ainsi, Ialongo déconstruit l’idée selon laquelle Marinetti abandonna la politique au tournant des années 1920 malgré un discours prononcé par le leader du futurisme en 1922 qui affirmait le contraire (*ibid.* p. 394). Marinetti fut terrorisé par la révolution bolchévique et l’incapacité de l’État libéral à rétablir l’ordre en Italie dans l’après-guerre. C’est pourquoi il a soutenu Mussolini en 1922. De nombreux exemples en attestent, notamment lorsque Marinetti critiqua les milieux anarchistes ayant pourtant soutenu l’éclosion de son avant-garde (*ibid.* p. 395). Lorsque Marinetti apporta son soutien inconditionnel au fascisme – dont les milices terrorisaient leurs adversaires au début des années 1920 –, il fut convaincu que ce mouvement partageait avec le futurisme une dimension anticléricale et républicaine. De même, il soutenait la répression antisocialiste et la défense des intérêts italiens à l’étranger. Par conséquent, la dépolitisation de façade de Marinetti visait surtout à conforter Mussolini dans l’assise de son pouvoir, bien qu’il craignît un rapprochement de celui-ci avec la monarchie et l’Église (*ibid.* p. 396). Surtout, le futurisme a revendiqué le statut d’art officiel du régime sur deux points : la contribution de l’avant-garde dans l’avènement du fascisme ; son esthétisation du nouvel État comme archétype de la modernité technicienne et symbole du vitalisme fasciste (Härmänmaa, 2009a, p. 866 ; Härmänmaa, 2007, p. 113).

Il demeure pertinent de remettre en cause le prétendu héroïsme de Marinetti face à plusieurs mesures majeures caractéristiques de la phase de radicalisation totalitaire du régime dans les années 1930, son comportement se traduisant tantôt par l'indifférence, tantôt par un zèle excessif (Ialongo, 2013, p. 399-400). De surcroît, au cours de cette décennie, le futurisme a consolidé sa position au sein des institutions culturelles, au point d'être présent dans l'ensemble des expositions artistiques fascistes de cette époque, pouvant ainsi se prévaloir de promouvoir activement « l'esprit fasciste » (Härmänmaa, 2007, p. 109-110). Ialongo affirme que les créations futuristes des années 1930 visaient à anticiper et à participer aux politiques de Mussolini. Bien que ces initiatives s'inscrivissent dans les thèmes de l'avant-garde, ceux-ci avaient fini par épouser les intérêts du régime. Une continuité – plutôt qu'un éloignement – qui s'est illustrée autant par les visées impérialistes et nationalistes, l'aéropeinture, la cuisine, le naturisme et l'art sacré futuristes (Ialongo, 2013, p. 401). Sans pour autant en arriver à la même conclusion, nous trouvons les mêmes remarques sur cette décennie chez Marja Härmänmaa (2009b, p. 337-360). Cette tendance fut amplifiée par la guerre d'Éthiopie, la construction d'une propagande politique à travers les prouesses de l'aviation militaire, le renforcement de l'emprise totalitaire de la population et l'affaiblissement du rôle de l'Église (Ialongo, 2013, p. 402). Dès lors, l'originalité et l'ambiguïté du futurisme politique résident dans l'hybridation d'idées provenant autant de la gauche que de la droite (dans leurs composantes extrêmes) (Lyttelton, 2014, p. 61). Enfin, dans la même optique, Adams considère que la seconde phase du futurisme a considérablement été négligée, car considérée comme inopérante et en déclin (artistiquement et politiquement). Au contraire, Marinetti n'a cessé d'être un point d'attraction pour de nombreux écrivains et artistes, notamment dans une ultime phase du futurisme s'étendant de 1940 à 1944 et qualifiée d'« aéropeinture de guerre » (Adams, 2013, p. 420 et p. 424).

Différentes périodisations du futurisme sont proposées dans la littérature

savante. Härmänmaa offre une division en deux phases sans datation précise : la première se caractérise par une défiance hostile à l'égard du pouvoir politique ; la seconde s'illustre par une collaboration ambiguë et présentée comme révolutionnaire au sein du nouvel État fasciste (Härmänmaa, 2009a, p. 864-865). Conversi nous propose également deux stades : le « futurisme ultra-nationaliste anti-establishment » (1909-1915) et le « futurisme patriotique institutionnalisé » (1924-1944) (Conversi, 2009, p. 94). Adamson a d'abord émis lui aussi l'idée que le futurisme comportait deux phases distinctes : l'avant-garde révolutionnaire portée par la réalisation d'une utopie, puis la transformation culturelle de celle-ci au sein du régime fasciste (Adamson, 2010, p. 865-866). Plus récemment, en collaboration avec Ialongo, il distingue cette fois : le « futurisme héroïque » (1909-1915) essentiellement culturel ; ainsi que le « second futurisme » (1920-1944) dont la dimension politique est liée au régime fasciste (Adamson, Ialongo, 2013, p. 390). Cette chronologie a cependant pour inconvénient de minimiser le contexte de la Grande Guerre et ses répercussions politiques qui furent décisives quant à l'arrivée du fascisme au pouvoir. En définitive, nous nous appuyerons sur les réflexions nouvelles apportées par Adamson et Ialongo, selon qui Marinetti fut un ardent partisan du fascisme (Adamson, Ialongo, 2013, p. 390-391). En d'autres termes, nous entendons contester l'idée que le futurisme ait opéré une distanciation avec le fascisme pour démontrer au contraire la continuité, voire la symbiose, qui existent entre les deux.

Trois pistes théoriques : la technique selon Ellul, Rosa et l'accélération, la dromologie de Virilio

Nous allons maintenant définir nos pistes théoriques ou, pour prendre une expression plus courante dans la littérature italienne, nos clés de lecture. Afin de démontrer le bien-fondé de la conjonction politique entre futurisme et fascisme, nous nous appuyons sur la notion de technique théorisée par Jacques Ellul, en la conjuguant

aux concepts d'accélération et de dromologie, respectivement élaborés par Hartmut Rosa et Paul Virilio. Dans ce mémoire, nous analyserons les manifestes et les écrits futuristes de Marinetti en prenant pour guides ces trois clés de lecture.

Selon Ellul, la technique « est puissance, faite d'instruments de puissance et produit par conséquent des phénomènes et des structures de puissance, ce qui veut dire la domination » (Ellul, 1977, p. 16). Potentiellement illimitée, celle-ci représente un moyen de « médiation entre l'homme et le milieu naturel » (*ibid.*, p. 45). Transformant la subjectivité humaine et les rapports sociaux, cette médiation technique s'impose au monde de manière totalitaire comme médium exclusif de la réalité (*ibid.*, p. 46). Dès lors, « la technique est devenue autonome, et forme un monde dévorant qui obéit à ses lois propres, reniant toute tradition » autre que la sienne, stérilise toute forme de communication indépendante et spontanée, et dans ce nouveau système symbolique, « le code est devenu technique » (Ellul, 1954, p. 12 ; Ellul, 1977, p. 46). Quant à la technologie, elle renvoie à « un discours sur la Technique, une science de la Technique » (*ibid.*, p. 44). Enfin, la machine n'est que la représentation la plus spectaculaire de la technique et n'est que secondaire quant à cet enjeu. En ce sens, pour Marinetti, chef de file d'une avant-garde caractérisée par l'esthétisation de la technique militaro-industrielle de son temps, l'automate n'avait pas vocation à se substituer à l'être humain, mais devait plutôt s'hybrider avec celui-ci afin d'en pallier les faiblesses physiologiques (Lista, 2015b, p. 68).

Plus précisément, le phénomène technique se compose de cinq éléments : « l'automatisme, l'autoaccroissement, l'unicité (ou insécabilité), l'universalisme, l'autonomie » (Ellul, 1954, p. 74). À propos du dernier point mentionné, le premier théoricien de l'autonomie de la technique fut Frederick Winslow Taylor (*ibid.*, p. 121). Lorsque celle-ci est autonomisée comme puissance indépendante de la volonté

humaine, elle devient le moteur des changements politiques, économiques et sociaux (*ibid.*, p. 122). En d'autres termes, la technique s'est désormais autonomisée pour se déployer sur l'ensemble des activités humaines en dehors du domaine productif. Au sein d'une société collectiviste de masse, l'être humain n'a plus de moyen de la maîtriser, au point de devenir lui-même obsolète. À ce stade, « l'invasion technique désacralise le monde dans lequel l'homme est appelé à vivre », car, dans une civilisation la hissant au rang du sacré, la technique fascine autant qu'elle terrorise en devenant un « merveilleux instrument de l'instinct de puissance, toujours lié au mystère et à la magie » (*ibid.*, p. 130 et 133). Son aspect mythologique est accéléré par le développement d'un langage technique lui-même ésotérique.

Cinq facteurs interdépendants ont contribué à la transformation de la civilisation industrielle en civilisation technicienne entre les XIX^e et XX^e siècles : « l'aboutissement d'une longue période technique, l'accroissement démographique, l'aptitude du milieu économique, la plasticité du milieu social intérieur, l'apparition d'une intention technique claire » (*ibid.*, p. 44). Le quatrième facteur est le plus important, correspondant à la fragmentation d'un ordre symbolique traditionnel et d'une tolérance sociale quant à la transgression de celui-ci. La plasticité du milieu social atteint son zénith dans un contexte d'atomisation des individus maintenant seuls face à la puissance de l'État moderne, et contribue à l'accélération de la concentration de la technique moderne de masse (*ibid.*, p. 44-47). Pour progresser, la technique doit s'inscrire dans une organisation sociale malléable, c'est-à-dire caractérisée par une forte mobilité sociale (Ellul, 1977, p. 249). En dépit de son autonomie, celle-ci ne peut se développer que dans un contexte qui lui est favorable, politiquement, économiquement et socialement (*ibid.*, p. 42). L'Italie du début du XX^e siècle répond bien à cette description.

Le mode d'action de la technique de masse engendre l'État totalitaire (Ellul, 1954, p. 258). Par conséquent, l'archétype par excellence du totalitarisme technique – y compris dans un État démocratique et libéral – réside dans la guerre totale inaugurée par la Grande Guerre, comme première guerre industrielle « surhumaine » (*ibid.*, p. 259 et p. 290). La guerre totale devient donc le laboratoire technique idéal, car toutes les expérimentations y sont possibles. En ce sens, industrialisme et militarisme évoluent en symbiose : dans le cadre d'un État et d'une guerre totalitaires, la technique permet de créer des conditions psychologiques artificielles mobilisant des masses dans les circonstances humaines les plus atroces. Afin de supporter cet environnement hostile, « l'homme total » de masse est donc encerclé totalement par une nouvelle religion d'ordre technique, car « toute industrie, toute technique, quelque humaines que soient ses intentions, a une valeur militaire » (*ibid.*, p. 394, p. 293-294, et p. 101). Similairement, « partout où l'accélération technique se fera sentir, apparaîtra le phénomène mystique, à la fois involontaire et organisé » (*ibid.*, p. 383). Cette jonction de la technique et du phénomène mystique s'explique par le nouveau monde engendré par le système technicien qui dépersonnalise les masses, elles-mêmes en quête d'extase mystique (*ibid.*, p. 384).

Ce nouveau monde technique instaure un environnement profondément déréalisant pour l'être humain au point de le transformer anthropologiquement dans sa subjectivité (*ibid.*, p. 294). Cette taylorisation du monde entraîne également une transformation radicale du mouvement, du temps et de l'espace (*ibid.*, p. 296). La nouvelle eschatologie de la technique arrache le temps des rythmes de la nature au profit d'une mesure abstraite quantifiée et chronométrée par la machine. Sans passé et sans avenir, l'homme-machine des temps modernes est engagé dans une course dans laquelle « séparé de la réalité même de sa vie, il ne vit plus son temps, il est divisé par le temps » (*ibid.*, p. 298). Atteignant son apogée dans la production de la machine de guerre, n'accordant de la valeur qu'à ce qui est quantifiable, désormais, « il n'est plus rien qui ne soit technique » (*ibid.*, p. 20). L'activité technique fut la première de l'être

humain des sociétés ancestrales et, dans le contexte de la modernité, par sa complexification, celle-ci s'est transformée en adoration merveilleuse et magique d'ordre spirituel (*ibid.*, p. 20-21).

Dans un article contemporain de la phase totalitaire du régime italien, Ellul établit un lien entre libéralisme, fascisme, et technique (Ellul, 1937, p. 797). Paradoxalement, lors de la période libérale d'avant-guerre, toutes les idéologies ont été rendues progressivement plurielles, concurrentes, contradictoires, pour devenir caduques (*ibid.*, p. 768). En d'autres termes, « il n'y a plus de limite à émettre la pensée » (*ibid.*, p. 769). Dans cette confusion mêlant réel et fiction, la vérité des faits n'a plus aucune importance, car « l'urgent est lui-même devenu irréel » (*ibid.*, p. 769). Autrement dit, « la société libérale s'est délivrée de la pensée » (*ibid.*, p. 769). Dans ce contexte, le libéralisme a rendu obsolète la pensée pour trois raisons majeures : « toute pensée est équivalente à toute autre » ; « toute pensée est admissible » ; « aucune théorie n'a de chance de se réaliser » (*ibid.*, p. 770). Par conséquent, aucune action ne semblait pouvoir aboutir à des résultats politiques. C'est ainsi que la primauté de l'action du fascisme, atteignant son zénith lors de la guerre, a été scandée au nom d'une fuite en avant irrationnelle dépourvu de cadre théorique.

La mentalité fasciste est donc synonyme de démission tant individuelle que collective (*ibid.*, p. 767). En d'autres termes, le fascisme a été rendu possible non pas grâce à une base idéologique ou doctrinale, mais par la création d'un « état d'esprit fasciste ». Le chef en résultant n'en est que la conséquence et non la cause (*ibid.*, p. 765). Ce chef a pour rôle d'unifier artificiellement les masses autour d'une fiction démagogique. Face au sentiment d'un effondrement collectif dépassant les intellectuels, le fascisme s'est alors présenté comme une « doctrine du désespoir » (*ibid.*, p. 765-766). Ainsi, dénué de doctrine a priori au profit d'élans spontanés et de

slogans vitalistes encensant les masses, le fascisme a privilégié l'emploi de méthodes, c'est-à-dire de techniques. De fait, le passage du libéralisme au fascisme constitue selon Ellul le triomphe de la technique (*ibid.*, p. 771).

Ellul propose un modèle de formation de la matrice politique fasciste : « création d'une mentalité préfasciste – prise de mesures fascistes – Fascisme – création d'une doctrine » (*ibid.*, p. 765). La période préfasciste est caractérisée par une sortie graduelle de l'État de droit : répressions policières marquées par une forte violence étatique, restrictions des pouvoirs du Parlement au bénéfice du gouvernement qui court-circuite progressivement le processus législatif, hystérie médiatique et encadrement de la presse, dégradation graduelle des droits et des libertés fondamentales. Cette phase préfasciste représente donc les prémices du futur État fasciste (*ibid.*, p. 764). Nous pouvons illustrer notre hypothèse de recherche à travers ce modèle : alors que la littérature consacrée au futurisme considère généralement que Marinetti a perdu de son effectivité politique après la création d'une mentalité préfasciste, nous entendons démontrer au contraire que son action et ses écrits s'inscrivent dans les trois phases suivantes identifiées par Ellul.

En second lieu, nous suivons le conseil émis par Hartmut Rosa. Selon lui, afin d'analyser tant qualitativement que quantitativement toute société moderne, nous devons l'examiner sous l'angle de son régime temporel. Effectivement, bien que dépourvu d'éthique, celui-ci coordonne, régule et domine l'ensemble des sujets d'une société. C'est ainsi qu'il nous propose d'aborder cette problématique sous l'angle de l'accélération sociale (Rosa, 2014, p. 8). Celle-ci se définit comme un ensemble de « changements profonds du monde dans lequel [...les sujets...] vivent et, en particulier, du tissu social et de la vie sociale » (*ibid.*, p. 13). Celle-ci représente alors une « augmentation de la vitesse de la vie sociale et, en fait, la transformation rapide du

monde matériel, social et spirituel » (*ibid.*, p. 14). Bien que cette accélération semble être constitutive de la modernité, le temps – comme donnée physique – n’est en lui-même pas sujet à ce processus (*ibid.*, p. 16). Ce n’est pas le temps qui s’accélère, car celui-ci n’a pas de vitesse : ce sont nos déplacements, notre système technique de production ou nos rythmes de vie ; ce qui s’accélère n’est pas le temps comme donnée physique, mais ce qui se passe dans le temps et la perception des événements qui y sont liés. Donc, un temps étroitement lié à un contexte sociohistorique.

Selon Rosa, l’accélération se décline en trois catégories distinctes : l’accélération technique, l’accélération sociale et celle des rythmes de vie (*ibid.*, p. 17). D’abord, l’accélération technique est intentionnelle, organisée dans des structures et orientée vers une finalité. L’accélération technique constitue « l’accroissement du “rendement” par unité de temps » (*ibid.*, p. 28). Par conséquent, la modernité représente une révolution anthropologique du cadre spatiotemporel humain, et, dans cette nouvelle eschatologie pulvérisant les cycles naturels, la compression du temps engendre l’annihilation de l’espace (*ibid.*, p. 18-19). Ensuite, l’accélération sociale est une accélération de la société elle-même. Dès lors, la cadence des transformations socioculturelles de celle-ci entraîne une « compression du présent » (*ibid.*, p. 21). Ainsi, « l’accélération sociale est définie par une augmentation de la vitesse de déclin de la fiabilité des expériences et des attentes et par la compression des durées définies comme le “présent” » (*ibid.*, p. 22). Enfin, l’accélération des rythmes de la vie (sociale) est relative à « l’augmentation du nombre d’épisodes d’action ou d’expérience par unité de temps, c’est-à-dire qu’elle est la conséquence du désir ou du besoin ressenti de faire plus de choses en moins de temps » (*ibid.*, p. 25).

Ici réside le paradoxe de la modernité : l’accélération technique nous a permis de libérer des unités de temps considérables, mais, plus la technique est gouvernée par

la vitesse, plus nous semblons être dévorés par notre propre temporalité. C'est pourquoi, face à la vitesse du monde moderne, Marinetti a proposé une nouvelle logique normative, car « vivre pleinement le futurisme signifie s'installer dans la plénitude de l'instant, c'est-à-dire se libérer du poids moral du passé et s'affranchir en même temps de toute idée d'éternité » (Lista, 2015b, p. 764-770). Autrement dit, cette vitesse semble nous condamner au présentisme.

Rosa fait l'hypothèse que « l'accélération sociale est devenue une force totalitaire interne à la société moderne et de la société moderne elle-même » (Rosa, 2014, p. 84). Ce pouvoir totalitaire abstrait qui asservit l'ensemble des sujets repose sur quatre éléments : « il exerce une pression sur les volontés et les actions des sujets ; on ne peut lui échapper, c'est-à-dire qu'il affecte tous les sujets ; il est omniprésent, c'est-à-dire que son influence ne se limite pas à l'un ou l'autre des domaines de la vie sociale, mais qu'elle s'étend à tous ses aspects ; il est difficile ou presque impossible de le critiquer et de le combattre » (*ibid.*, p. 84). Cette force de pression temporelle se caractérise par l'imposition d'une vitesse politique collective – pour les gouvernés et les gouvernants – qui envahit autant l'ensemble de la vie sociale que la subjectivité individuelle de tout un chacun. Cette vitesse sans cesse accélérée menace les capacités de la société à s'autoreproduire ainsi que toute forme de dimension symbolique. De plus, cette vitesse collective menace également tout processus politique – nécessairement chronophage – étant donnée la complexification du monde moderne. Il en est de même pour l'ensemble des formes de création (scientifique ou artistique, par exemple). Les normes temporelles de la société moderne – sa coordination, sa régulation et sa synchronisation de l'ensemble des cadres et des processus spatiotemporels – sont totalitaires, car cette hétéronomie contredit la promesse d'autonomie pourtant au cœur de la modernité (*ibid.*, p. 104-105).

En troisième lieu, la dromologie, concept développé par Virilio, désigne l'étude de l'effet de la vitesse dans la société. Celle-ci repose sur la dichotomie station-circulation : la conquête des lieux urbains de circulation intensive, par la mise en mouvement accéléré des masses par le recours aux slogans et aux images, est la condition de conquête de l'État (Virilio, 1977, p. 12-13). De fait, au tournant du XX^e siècle, les migrations massives depuis les campagnes ont fait naître des pôles urbains à la pointe de la technique, mais ne représentant que des carrefours de circulation (*ibid.*, p. 17). Ce devoir de mobilité permanente (ou dictature du mouvement) constitue selon Virilio la genèse du pouvoir politique moderne (*ibid.*, p. 37). Le pouvoir dromocratique réside dans la dichotomie pouvoir-mouvoir, c'est-à-dire dans une logistique articulée autour de la mise en marche de la population et l'enfermement (ou l'immobilisation) des ennemis intérieurs et extérieurs (*ibid.*, p. 83). Cette dictature du mouvement accéléré s'articule non seulement dans l'État, mais aussi dans les lieux de production selon la logique d'un immobilisme cinétique forcé (*ibid.*, p. 86). En somme, la domination sociale dromocratique, par l'intermédiaire de l'invasion technoscientifique, agit sur la totalité de l'environnement humain en l'assujettissant, c'est-à-dire en le transformant en potentielle machine de guerre mobilisable (*ibid.*, p. 94). Par conséquent, plus la vitesse augmente, plus la liberté diminue au profit de l'automatisation (*ibid.*, p. 138).

Dans cette course de masse accélérée, la bourgeoisie est une classe dominante paradoxale : sa capacité de création égale sa capacité de destruction, ce qui lui confère une potentialité de mobilisation permanente inédite. Celle-ci a été rendue possible par l'alliance de deux composantes de la bourgeoisie : la bourgeoisie industrielle, qui mobilise les masses ouvrières dédiées à la création des artefacts de la technique issue du machinisme ; et la bourgeoisie militaire, vouée « à l'acte destructif de la masse mobile, la production de la destruction réalisée par la puissance d'assaut du

prolétariat » (*ibid.*, p. 38). Dans les forteresses de la bourgeoisie que représentent les centres urbains, cette mise en mouvement est continue. Ainsi, les enclaves de cette classe sont comparables à une « ville-machine » (*ibid.*, p. 22). Dans ce contexte, le pouvoir politique hybride le contrôle social et le contrôle de la circulation (des flux de personnes et de marchandises). Ce maillage du territoire engendre la ville-machine, l'État-machine et la planète-machine (*ibid.*, p. 24).

Dans la société moderne, les masses de dromomanes³ forment une potentialité révolutionnaire si elles décident de ne plus être un rouage de la technique industrielle afin de devenir un moteur « producteur de vitesse », en s'accaparant les rues au détriment des lieux de production (*ibid.*, p. 15). En Italie, les événements du « mai radioux » de 1915 (qui marqua l'entrée en guerre de l'Italie) et de l'après-guerre illustrent ce phénomène. Considérant que « la politique n'est qu'une boîte de vitesses » dont le phénomène révolutionnaire n'est qu'un mouvement accéléré, les manifestations déambulatoires des masses au sein de l'espace urbain ne représentent que des illustrations de cette mobilisation permanente, constituant « l'organisation rationnelle d'un rapt social » (*ibid.*, p. 28-29).

Les systèmes totalitaires ont pour point commun un pouvoir reposant sur la mobilisation des forces de l'ordre au nom de la « circulation politique » dans le but d'accroître l'emprise de l'État sur les flux traversant le territoire (*ibid.*, p. 25). Ces régimes politiques obéissent à une même logique : les leaders fascistes appellent à la mise en marche des dromomanes, ces masses enivrées par des slogans dynamiques s'emparent de l'État rues après rues, pour ensuite élargir cette mise en marche accélérée

³ Initialement, ce terme désignait les déserteurs sous l'Ancien Régime ; désormais il renvoie à la manie déambulatoire en psychiatrie (Virilio, 1977, p. 15).

à l'ensemble du territoire et des contrées avoisinantes (*ibid.*, p. 32). Cette force cinétique constitue l'archétype de la guerre totale et, par sa liturgie, ses liesses populaires, et ses démonstrations de rues spectaculaires, le totalitarisme constitue donc une forme de pouvoir politique conférant une force potentielle de synchronisation d'un peuple sur une seule et même vitesse collective. Une fois arrivé au sommet de l'État après une révolution politique, le parti totalitaire opère une redistribution du pouvoir de police à tous ses partisans sur l'ensemble du territoire afin d'en quadriller la circulation (*ibid.*, p. 41). Dans ce contexte, les masses sont transformées en projectiles catapultés en une seule force motrice dynamique au nom de l'Histoire (*ibid.*, p. 42).

La première guerre totale de l'histoire se distingue par la multiplicité de ses théâtres d'opérations (terrestre, maritime, aérien ; front et arrière), mobilisant l'ensemble de la population, socialement organisée selon le pouvoir d'ubiquité militaire, autrement dit par la transformation d'une nation en caserne militaire (*ibid.*, p. 58). Surtout, cette première guerre d'usure délibérée illustre la rationalisation de la destruction créatrice maximaliste de la technique industrielle (*ibid.*, p. 60). La modernité est donc un assaut général décrété à l'encontre du cadre spatiotemporel existant, car, au sein de la guerre totale, « la vitesse est du Temps gagné au sens le plus absolu puisqu'il devient du Temps humain directement arraché à la Mort » (*ibid.*, p. 30-31). Conférant une potentialité de destruction sans cesse accélérée par le progrès technique, le soldat-machine en est réduit à se soumettre à la vitesse du mouvement technique militaire afin de survivre. Ainsi, « le salut général ne pourra venir désormais que de la masse toute entière accédant à la vitesse », car la survie du dromomane est étroitement liée à la puissance de ses prothèses techniques (*ibid.*, p. 31 et p. 98).

Dans les systèmes totalitaires, cette dictature du mouvement permanent fut accélérée par la construction d'infrastructures de transports et la pratique militarisée du sport. Cette motorisation des masses engendra un assaut social gouverné par l'ivresse de la vitesse. Dans le contexte de la guerre spatiotemporelle d'envergure totale, cette dernière est érigée par l'État en nouvelle promesse de transcendance (*ibid.*, p. 35). La nouvelle forme de guerre moderne totale se caractérise par une insécurité continue et permanente, c'est-à-dire une mise en mouvement des masses dont l'efficacité est garante de la victoire (*ibid.*, p. 46). Dès lors, la nouvelle conquête militaire transgresse le cadre spatiotemporel au profit d'un au-delà fictif et illimité (*ibid.*, p. 48). Cette destruction de l'espace-temps a été rendue possible par la Grande Guerre : dans une course accélérée par la technique militaire, les belligérants se sont engagés sur un front aux dimensions totales, c'est-à-dire d'envergure mondiale, annihilant les distances et les frontières. À ce propos, la violence du pouvoir technique militaire est étroitement liée à sa vitesse de destruction, car depuis la Grande Guerre, « la guerre repose maintenant tout entière sur cette dérégulation du temps et des lieux » (*ibid.*, p. 134-135).

Après le rite de passage que constituèrent les tranchées de la Première Guerre mondiale, cet espoir s'est réalisé par les révolutions techniques des transports (*ibid.*, p. 37). En outre, le droit à la route des États totalitaires (dans les contextes italien et allemand) s'inscrit dans un triple processus historique en Occident : la conquête terrestre, maritime, puis aérienne. À ce propos, Marinetti – considérant la vitesse comme nouvelle morale du monde moderne – fut le premier à dépendre l'esthétique des moyens de transport, anticipant d'ailleurs la troisième phase de ce processus à la « guerre au Temps » que représentèrent les progrès techniques de l'aviation au tournant des années 1930 (*ibid.*, p. 52). Donc, l'essor technique occidental est désormais affranchi des contraintes terrestres, maritimes, et aériennes depuis les prémices de la

modernité, car « il n'y a pas de "révolution industrielle", mais "révolution dromocratique", il n'y a pas de démocratie, mais dromocratie, il n'y a plus stratégie, mais dromologie » (*ibid.*, p. 53). La force de la domination occidentale sur le reste du monde depuis plusieurs siècles repose alors sur sa vitesse technique, en d'autres termes, la course technicienne et darwiniste – à une échelle mondiale – telle que pensée par Marinetti (*ibid.*, p. 54).

En ce sens, « le Futurisme ne relève que d'un seul art, celui de la guerre et de son essence, la vitesse. Le Futurisme donne la vision la plus aboutie de l'évolution dromologique de son temps » (*ibid.*, p. 68). Ainsi, « le fascisme n'a été totalitaire que dans la mesure où il s'est voulu intégralement dromocrate » (*ibid.*, p. 116). C'est pourquoi l'omniprésence des activités sportives dans le fascisme, esthétisant des corps tels des projectiles à l'assaut des records de vitesse, ne fut qu'une passerelle vers les activités militaires. Par sa promesse de transcendance, le fascisme « a représenté l'une des révolutions culturelle, politique et sociale les plus accomplies de l'Occident dromocrate » (*ibid.*, p. 116-117).

En définitive, nous pouvons synthétiser nos trois clés de lecture en nous inscrivant dans les termes du manifeste de Guillaume Apollinaire, publié en 1913 : *L'antitradition futuriste – Manifeste = Synthèse*. Ce poète, qui a fortement contribué à la dimension internationale du futurisme en introduisant Marinetti sur les scènes parisienne et européenne, compare le futurisme à un « moteur » reposant sur deux éléments ; d'une part, la destruction ou « suppression de l'Histoire », c'est-à-dire du passéisme ; d'autre part, une construction fondée sur les deux principes de « techniques sans cesse renouvelées ou rythmes » ainsi que de « l'intuition vitesse ubiquité », prenant sa source dans les « coups et blessures » (Apollinaire, 1913, p. 544-547).

Périodisation et corpus

Afin d'offrir une nouvelle perspective sur la trajectoire du futurisme italien, et plus particulièrement sur celle de son fondateur et chef de file Marinetti, nous exposerons une périodisation alternative de celles proposées dans la littérature savante à ce jour. Notre travail d'analyse de textes, qui couvrira les quelque trois décennies comprises entre 1909 et 1944, est organisé de manière ternaire.

D'une part, nous distinguons trois phases du futurisme en lien avec l'évolution du phénomène technique : d'abord le « dynamisme plastique » des années 1910 avec l'ambition d'une révolution anthropologique totale alliant le culte de la vitesse, la spiritualisation de la technique et une tendance anarcho-marxiste ; ensuite « l'art mécanique » des années 1920 et la symbiose progressive avec le fascisme ; enfin « l'aéropeinture » à partir des années 1930 en lien avec la conquête du ciel par les progrès de l'aviation militaire et la participation de Marinetti au régime en tant qu'ambassadeur de la culture. Nous regroupons les années 1940 à 1944 avec la décennie précédente parce que cette période fut relativement courte (autant pour le fascisme que le futurisme, qui connaissent alors leur chute et la mort de leurs fondateurs respectifs) et que peu de publications futuristes ont vu le jour en raison du contexte de la Seconde Guerre mondiale. Du reste, les derniers écrits n'ont été que des justifications supplémentaires de Marinetti face aux accusations dont il était l'objet, accompagnées d'éloges à Mussolini, ainsi que de réaffirmations du thème de la guerre développé dans les trois décennies antérieures.

D'autre part, nous distinguons trois phases du fascisme italien : d'abord, celle du mouvement interventionniste qui se métamorphose en mouvement proprement

fasciste ; ensuite, celle du fascisme comme parti structuré et régime politique ; enfin celle du système fasciste en voie de « totalitarisation » au cours des années 1930. Ainsi, ces quelque trois décennies ont pour avantage d'inclure la naissance et l'apogée tant du futurisme que du fascisme, avec pour point de rupture commun le laboratoire technique total que fut la Grande Guerre.

Nous limitons notre analyse au cadre italien, de 1909 à 1944, c'est-à-dire du moment où le premier manifeste a été publié par Marinetti jusqu'à sa mort en 1944, peu de temps après la chute du régime fasciste (les années de la République sociale italienne constituant un post-scriptum qu'explique seule l'occupation du territoire italien par l'armée allemande). Néanmoins, nous ferons parfois référence à la période qui a vu naître l'État italien dans des circonstances instables qui eurent des répercussions majeures sur les milieux politiques et intellectuels jusqu'au début du XX^e siècle, ce qui explique notamment la formation d'un bloc interventionniste au moment de la Grande Guerre, puis l'essor du fascisme dans l'après-guerre.

Le corpus des textes que nous analyserons se trouve réuni dans les deux ouvrages anthologiques publiés par Lista en 2015. À quelques exceptions, nous y sélectionnons exclusivement les écrits de Marinetti (parfois rédigés avec la collaboration d'autres futuristes), notamment dans le but d'illustrer le paradoxal pluralisme politique de cette avant-garde : trop souvent réduite à sa collusion fasciste, l'avant-garde futuriste constituait un reflet du pluralisme de son époque, principalement ancré à gauche de l'échiquier politique italien. De surcroît, les membres de ce mouvement ont évolué sur des trajectoires diverses, notamment lors de la Première Guerre mondiale, mais surtout lors de la conversion de sa figure de proue au fascisme, ce qui entraîna des schismes parmi les membres cofondateurs du futurisme. De plus, la portée culturelle du futurisme a dépassé de loin le cadre national italien,

d'où notre volonté de concentrer cette étude sur le fondateur du futurisme et sur son contexte historique. Considérant Marinetti comme l'idéologue du futurisme, nous situerons ses écrits aussi bien par rapport aux trois phases du fascisme italien qu'en fonction de nos trois clés de lecture. La liste des textes et des manifestes – selon leur date de publication – se trouve en annexe du mémoire.

En définitive, notre objectif présente un caractère dual : à travers trois tableaux comparatifs couvrant chaque décennie étudiée liant les écrits majeurs de Marinetti aux décisions politiques de Mussolini, nous tentons d'établir un panorama chrono-politique rendant compte de la symbiose du futurisme et du fascisme.

CHAPITRE I

L'ITALIE « FIN-DE-SIÈCLE » ET L'EFFONDREMENT GRADUEL DE L'ÉTAT LIBÉRAL

1. DU « RISORGIMENTO INACHEVÉ » À L'ÈRE GIOLITTienne

L'unification italienne de 1861, marquée par l'exclusion des masses urbaines et paysannes, ainsi que par l'hégémonie économique du Nord et celle, politique, du Piémont, fut avant tout le fruit des classes dirigeantes éduquées. Paradoxalement, le *Risorgimento* a creusé un fossé entre les aspirations nationales et la réalité du processus d'unification. À cette époque, il n'existait pas réellement d'oppositions idéologiques structurées par des partis politiques, mais plutôt des rivalités interpersonnelles entre notables du nouveau régime. Quant aux forces politiques les plus radicales, elles ont fini par se rallier au nouvel État unifié (Berstein, Milza, 1995, p. 45).

Au tournant des années 1880, l'Italie se voit placée devant un dilemme : aspirant à devenir une puissance européenne au moyen d'alliances diplomatiques, elle est néanmoins exclue du partage auquel se livrent les puissances coloniales. Malgré l'engagement de l'Italie dans la Triplice, renouvelé à plusieurs reprises, les élites politiques entendaient surtout profiter d'une position d'intermédiaire entre les deux blocs d'alliances (*ibid.*, p. 190-191). Les incartades coloniales italiennes se sont cependant heurtées aux puissances européennes déjà établies, exaltant les forces nationalistes au sein du pays (*ibid.*, p. 123). À la suite de la déroute militaire et coloniale en Érythrée en 1896, le pays fut traversé par une vague de turbulences et de répression politique, qui atteint son apogée lors de l'assassinat du roi Humbert Ier en 1900 (*ibid.*, p. 143 et p. 146). C'est dans ce contexte instable que Giovanni Giolitti (1842-1928) accéda au pouvoir. Ayant pour volonté d'intégrer au jeu politique socialistes et

catholiques, suffrage universel masculin et neutralité de l'État sont au cœur de sa politique de détente (Vial, 2003, p. 23). Ayant cumulé de nombreuses fonctions ministérielles ainsi que la présidence du Conseil, proche du nouveau roi Victor-Emmanuel III, Giolitti a fortement imprégné la vie politique italienne du début du siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale, au point qu'on désigne cette période comme « l'ère giolittienne ». Ce renouveau politique correspond également à l'arrivée d'une nouvelle génération politique qui est née et a grandi dans l'Italie unifiée (Berstein, Milza, 1995, p. 147). Le giolittisme fut caractérisé par une « personnalisation de la vie politique [permettant] au chef du gouvernement de neutraliser les principales formations représentées au Parlement, voire de les disloquer » (*ibid.*, p. 150). Malgré une détente en matière de répression et d'usage de la force publique, son style gouvernemental fut principalement associé à des pratiques de corruption, du népotisme, et à l'utilisation de la violence à des fins électorales (Vial, 2003, p. 24).

1.1 Le futurisme de Marinetti : antilibéral, anticlérical et anarchiste individualiste

Le manifeste fondateur du futurisme s'inscrit en opposition frontale à ce système politique et au pays qu'il régit¹. Cet écrit représente une condamnation univoque et radicale de l'ensemble du système institutionnel italien considéré comme passéiste. L'ambition de Marinetti est clairement exprimée : « délivrer l'Italie de sa gangrène » afin d'« exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing », car « la poésie doit être un assaut violent » contre l'ordre établi, glorifiant la guerre comme « seule hygiène du monde » (Marinetti, 1909a, p. 100-105). Dans son manifeste *Qu'est-ce que le*

¹ Les écrits de Marinetti ont tous été réunis dans l'anthologie publiée par Lista en 2015. Dans ce mémoire, afin de faciliter la compréhension des lecteurs et de ne pas perdre le fil chronologique, nous citerons ces écrits en indiquant, après le nom de Marinetti, la date originale de parution de l'écrit, puis la page ou les pages dans ladite anthologie.

futurisme?, Marinetti nous offre une définition lapidaire de celui-ci : « Futurisme signifie haine du passé » (et de ses représentants) (Marinetti, 1910a, p. 163-165). En ce sens, quelques semaines après sa naissance, le mouvement futuriste publia *Contre les ennemis du futurisme*, c'est-à-dire une « proclamation de guerre » scandée par des « poètes incendiaires » (Marinetti, 1909c, p. 116-125). Depuis la fin du XIX^e siècle, les sociétés européennes ont également vu le statut et l'autonomie de l'artiste évoluer, en lien avec la critique des institutions et la montée des revendications des nouvelles classes moyennes (Härmänmaa, 2009a, p. 858). Ce manifeste inaugural témoigne aussi de la fréquentation des cercles anarchistes autant en Italie qu'en France de son auteur, le nouveau langage radical apporté par ce courant se répercuta dans l'art futuriste appelant à une révolution culturelle totale, pour ensuite prendre une dimension politique (*ibid.*, p. 858-859). Les courants anarchistes apportèrent l'idée d'un individualisme fondé sur l'autonomie du moi. Marinetti et D'Annunzio furent les représentants italiens de cette « *egomania* » (*ibid.*, p. 860). L'ambition illimitée pour le nouveau devait être incarnée à l'échelle de l'individu. Dans la lignée des écrits du poète Morasso, l'investissement intellectuel et financier de Marinetti dans son mouvement peut être vu comme une amplification de son ego par le biais de collaborateurs voués à cette tâche (*ibid.*, p. 861). Avec pour primauté l'action, cet élément d'individualisme anarchiste est central dans la vision du monde futuriste (*ibid.*, p. 860).

Le giolittisme marqua aussi un tournant entre les rapports de l'État et de l'Église. Cette politique d'assimilation des différentes forces sociales (le « néo-transformisme ») à laquelle les catholiques n'ont pas échappé (et accélérée par la menace socialiste, voire anarchiste) marqua un net recul de l'anticléricalisme au point que ces mêmes catholiques en sont venus soutenir l'État libéral auquel ils étaient initialement hostiles (Berstein, Milza. 1995, p. 152). Ainsi, au moment même où le manifeste fondateur fut publié, un second manifeste politique fut placardé dans les grandes villes italiennes, à l'occasion des élections générales du 7 et du 14 mars 1909.

Dans ce texte intitulé *Électeurs futuristes*, Marinetti exprimait sa défiance absolue à l'égard du pouvoir clérical en appelant la jeunesse à le combattre, car s'opposant frontalement à la révolution anthropologique futuriste (Marinetti, 1909b, p. 106-107).

1.2 Milan : épiceutre du triangle industriel italien et berceau du futurisme et du fascisme

L'accroissement économique de cette époque a surtout profité – de manière inégale en fonction des secteurs d'activité et des disparités géographiques – aux classes dirigeantes. Les masses ouvrières ont aussi vu leur sort amélioré, bien qu'elles demeurent les moins bien payées d'Europe avec les horaires de travail les plus longs au tournant du XX^e siècle (Berstein, Milza. 1995, p. 176). Quant aux masses paysannes (principalement du Sud), elles furent les grandes perdantes de cette évolution et les candidates privilégiées à l'émigration (*ibid.*, p. 170).

C'est dans ce contexte politique que l'Italie a connu un développement industriel florissant entre la seconde moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e. C'est au tournant des années 1880, dans un pays encore fortement dominé par son secteur agricole, que l'essor industriel a lieu, lui-même favorisé par l'expansion du secteur bancaire. Ce mouvement à l'initiative des classes dirigeantes s'est opéré au détriment des masses populaires rurales en accentuant les disparités sociales et territoriales entre le nord et le sud du pays (*ibid.*, p. 107; Berghaus, 2009a, p. 2). Ces innovations techniques furent marquées par l'apparition des industries chimique et métallurgique, le développement du consumérisme marchand, ainsi que des infrastructures de transports et de communications, induisant une transformation de la perception que les individus avaient d'eux-mêmes et du monde qui les entourait. Mais une mutation technique radicale impacta l'idée même de la modernité : la transition du charbon vers l'électricité (Lista, 2015b, p. 69). Archétype de la métropole moderne, énergie fluide insaisissable transformant en profondeur l'espace urbain et les rythmes de vie,

l'électricité a ouvert la voie aux utopies modernistes (*ibid.*, p. 12-13).

Le « triangle industriel » Turin-Gênes-Milan constituait effectivement la vitrine à la pointe de la technique en Italie. En 1884 fut organisée la première *Mostra Internazionale di Elettricità* à Turin. Cette ville vit naître au même moment l'industrie automobile avec la *Fabbrica Italiana Automobili Torino* (FIAT) (Berghaus, 2009a, p. 3). Outrepasant les limites du temps et de l'espace, offrant une autonomie de mouvement et une liberté personnelle, l'automobile devint la machine par excellence comme en témoigne la langue italienne : « *la macchina* » (*ibid.*, p. 4-6). Milan représentait la métropole italienne la plus techniquement avancée : électrifiées, les rues arboraient des lampadaires, des horloges électriques et des panneaux publicitaires illuminés. Elle a vu naître une presse nationale et les premiers grands magasins s'inspirant de Paris, disposant de cinémas et de plus de 5000 téléphones, les chevaux laissant place aux tramways et aux véhicules motorisés. Une nouvelle topographie urbaine émergea avec la construction de complexes industriels, de quartiers ouvriers comprenant tout le confort moderne ainsi que de vastes immeubles administratifs (Lyttelton, 2014, p. 59 ; Berghaus, 2009a, p. 16). En l'espace de quelques années, la moitié du budget des infrastructures de l'État était allouée à la construction des chemins de fer et des gares, considérées comme les « cathédrales de l'âge industriel » par les futuristes (*ibid.*, p. 2-3). Alors que Turin devint la capitale de l'automobile, Milan représentait le centre de la modernité urbaine, industrielle et financière, toutes deux accompagnées par une nouvelle culture et de nouveaux modes de vie en émergence (Lista, 2015b, p. 35 et p. 43).

Grâce au futurisme, Milan devint ainsi « l'épicentre de la vie artistique italienne, [car] la ville lombarde devient le berceau de l'avant-garde censée donner au pays une identité nationale en termes de culture et d'art modernes » (*ibid.*, p. 54). Marinetti fut le témoin des transformations techniques de son temps. Le premier manifeste débute par la description d'une virée nocturne en voiture avec ses amis dans

les rues milanaises, expérience caractérisée par une « ivresse folle » et « l'éternelle vitesse omniprésente » (Marinetti, 1909a, p. 100-105). Cette « extase offerte par les moyens de transport modernes » est un thème majeur souvent ignoré des prémices de la modernité (Griffin, 2009, p. 77). De même, Marinetti affirme que l'électricité a tué « le clair de lune » au profit des lampadaires comparés à des « lunes électriques » (Marinetti, 1909a, p. 103). À l'image du titre du manifeste qui lui est dédié, le *Music-Hall* est l'archétype du monde moderne. Permettant d'élaborer un « théâtre total » au nom d'un « art-total », creuset d'une nouvelle sensibilité humaine rendue possible par l'énergie électrique, par ses records et sa vitesse frénétique qui annihilent toutes les « conceptions traditionnelles de perspective, de proportion, de temps et d'espace » (Marinetti, 1913b, p. 603-609).

Le futurisme a été officiellement fondé en janvier 1909 dans la capitale lombarde. Le choix de Milan, « capitale morale » depuis l'unification, n'est pas un hasard : levier industriel, Milan est un centre urbain moderne qui, contrairement à Rome, Florence ou Venise, ne subit pas les influences du fardeau culturel sacralisé de ces villes (Lista, 2015b, p. 54). Dans un pays où plus de la moitié de la population travaillait encore dans le secteur agricole, la modernolâtrie futuriste contrastait avec la réalité sociale de son temps et de l'héritage culturel de l'Italie (Lyttelton, 2014, p. 59). Lors des « soirées futuristes », Marinetti s'attaquait dans ses discours à la « muséification » des villes italiennes les plus emblématiques en encourageant ses habitants à une révolte modernisatrice contre le traditionalisme (Ialongo, 2016, p. 313). Le manifeste intitulé *Venise futuriste* en témoigne. Marinetti fait de cette ville le symbole du passéisme en proposant l'éradication de son patrimoine qui avilissait selon lui ses habitants. Souhaitant vivement y voir la naissance d'une métropole « militaire et industrielle », Marinetti estimait que Venise serait délivrée de sa torpeur grâce au « règne de la Divine Électricité » (Marinetti, 1910e, p. 205-207).

1.3 *La religion-morale de la vitesse comme thérapeutique de la modernité technicienne*

Après avoir observé le couplage entre le prolétaire et ses outils techniques dans les usines, dans le manifeste *L'Homme multiplié et le règne de la machine*, Marinetti affirme que l'invention du moteur est une œuvre du génie humain annonçant la naissance d'un « homme multiplié » dont les nouvelles prothèses techniques lui permettraient d'éradiquer l'ancien monde en décrépitude que le futurisme entendait anéantir. L'avènement de ce nouvel homme à la « beauté mécanique » gouverné par la « vitesse omniprésente » devait passer par une stratégie de « propagande littéraire » (Marinetti, 1910f, p. 209-213). Dans le manifeste *Naissance d'une esthétique futuriste* publié à la suite du précédent, Marinetti décrit ce nouveau monde et ce nouvel homme qui ont été rendus possibles par la destruction du temps et de l'espace, entraînant inéluctablement « l'abolition de l'année, du jour et de l'heure », et annonçant une nouvelle forme de lutte technique mondiale, car désormais « l'Homme, n'ayant plus à lutter pour conquérir sa nourriture, conçoit enfin l'idée pure du record ascensionnel » (Marinetti, 1910g, p. 213-221). Les futuristes étaient convaincus que ces techniques contenaient « la clé de la rédemption de l'humanité » extirpée de sa temporalité, permettant à l'Italie d'intégrer l'accélération du monde moderne (Griffin, 2009, p. 78).

En 1913, dans le manifeste *L'Imagination sans fils et les mots en liberté*, Marinetti réaffirmait la mission de l'avant-garde : « le Futurisme a pour principe le complet renouvellement de la sensibilité humaine sous l'action des grandes découvertes scientifiques ». Par conséquent, face à cette « accélération de la vie », la potentialité prométhéenne offerte par l'ensemble des nouveaux moyens techniques modifiait selon lui la perception des distances et du temps, la conception de la guerre, voire l'idée d'un au-delà. Dans le cadre de la construction d'un nouveau système symbolique, la libération des mots devait se faire par la destruction de la syntaxe, et « la poésie doit être une suite ininterrompue d'images neuves » au nom de la nouvelle

« imagination sans fils » (Marinetti, 1913a, p. 523-530).

L'année 1912 fut doublement emblématique pour l'avant-garde. D'une part, cette année officialise l'internationalisation du futurisme grâce à Apollinaire et à une exposition organisée dans une galerie parisienne, qui suscita polémiques, scandales et curiosité. D'autre part, cet événement eut un immense retentissement populaire : grâce à la fortune personnelle de Marinetti, pour la première fois au monde, des enseignes lumineuses furent utilisées pour promouvoir l'exposition à travers la ville. C'est à partir de ce moment que Marinetti entama une tournée européenne dans le but d'appeler à une révolution anthropologique totale (Lista, 2015a, p. 367).

Entre 1910 et 1914, Marinetti organisa de nombreuses conférences et performances à travers les métropoles du continent européen. Les réactions divergeaient d'une ville à une autre, notamment quant au fait de savoir si le futurisme était adaptable aux différents contextes nationaux européens. Après son exposition parisienne de 1912, le futurisme fut décrit par des critiques littéraires françaises comme un plagiat du cubisme. Du côté britannique, le futurisme italien donna naissance au « vorticisme » (Isgro, 2014, p. 136-137). À Berlin, la réception des créations futuristes fut timorée et l'enthousiasme du public, absent : critiqué pour ses théories et ses techniques scénographiques, le futurisme de Marinetti était paradoxalement considéré comme obsolète par les artistes de la nation techniquement la plus avancée en Europe. Enfin, lorsque Marinetti voyagea à Moscou et à Saint-Pétersbourg en 1914, il reçut un accueil glacial de la part des avant-gardes russes. En dépit de l'influence considérable du futurisme italien sur ces milieux, ces derniers s'en démarquaient en soulignant la différence séparant leurs contextes nationaux respectifs (*ibid.*, p. 137-138). En somme, paradoxe supplémentaire, le futurisme a permis l'articulation et la connexion des différents groupes avant-gardistes à travers l'Europe tout en accentuant leurs différences d'un pays à l'autre (*ibid.*, p. 138). En d'autres termes, « le futurisme italien a uni un sentiment nationaliste dans une ambition internationale » (*ibid.*, p. 136).

Dans son manifeste *La nouvelle religion-morale de la vitesse*, Marinetti réaffirmait que l'invention du moteur représentait un miracle : la puissance et l'autorité offertes par la technique industrielle ont permis à l'humanité de s'élever au même niveau que Dieu. Abolissant le temps et l'espace, selon Marinetti, cette « révolution militarisée d'engrenages » gouvernée par la vitesse permettait potentiellement d'atteindre l'immortalité (Marinetti, 1916a, p. 964-969). Force d'émancipation, cette mythologie technicienne offrait l'occasion de remodeler totalement le monde et ses habitants en les purifiant de ses éléments jugés indésirables (Berghaus, 2009a, p. 19-20 ; Griffin, 2009, p. 86). Härmänmaa affirme d'ailleurs que cette nouvelle religion-morale de la vitesse avait vocation à se substituer au christianisme (Härmänmaa, 2009a, p. 863).

La modernité technicienne représente pour Marinetti la capacité de s'extraire des cycles naturels par l'annihilation de l'ancien cadre spatiotemporel. C'est pourquoi le futurisme se structura autour des mythes de la vitesse et du dynamisme en opposition aux autres courants artistiques considérés comme « statiques » (Berghaus, 2009a, p. 6). Dès lors, par son esthétisation de l'automobile et de l'avion, le futurisme a fait du pilote l'archétype du progrès technique industriel (*ibid.*, p. 7). Pour Marinetti, qui considérait le progrès technique comme inévitable et indiscutablement positif, la technique était un moyen de transcender ses limites physiologiques (*ibid.*, p. 106; Härmänmaa, 2009a, p. 861). L'originalité de l'homme-machine pensé par Marinetti esthétisait la nouvelle dimension de la modernité confrontant l'organique à l'inorganique dans une perspective proprement italienne. Effectivement, « si Marinetti met en scène cette image de l'homme assimilé à la machine, c'est parce que l'Italie est la patrie de l'humanisme et que la tradition du grand art italien a toujours célébré les fastes de la figure humaine. Il s'agit donc d'une réaction culturelle spécifique qui témoigne, bien que paradoxalement, des sources italiennes du futurisme. Ce n'est qu'en Italie que pouvait se manifester une telle image de l'automate, saisie par Marinetti dans une relation dialectique de fascination et d'angoisse avec la nature humaine » (Lista, 2015b,

p. 70-71).

Nous pouvons cependant remarquer un fait paradoxal dans la technophilie du futurisme : le mouvement n'a pas exploré les techniques photographique et cinématographique. Effectivement, le peintre cofondateur de l'avant-garde Umberto Boccioni (1882-1916) – qui fut le moteur principal de cette première phase – se voyait potentiellement concurrencé par l'arrivée de nouveaux artistes (*ibid.*, p. 197). C'est pourquoi il refusa catégoriquement l'introduction de ces deux nouvelles techniques au sein du futurisme, considérées comme contraire à leur pragmatisme activiste (*ibid.*, p. 517). Boccioni considérait que le médium technique ne pouvait créer qu'une énergie froide, excluant de facto la subjectivité de l'artiste en détruisant la dimension dynamique de son acte créateur (*ibid.*, p. 199-201).

La perception d'une accélération spatiotemporelle dans les sociétés européennes remonte à la fin du XIX^e siècle. Dans un contexte de crise d'un système symbolique menacé par les progrès scientifiques remettant en cause l'ordre traditionnel, la terreur de l'anomie engendra un besoin constant de projeter une nouvelle forme de transcendance. La révolution culturelle futuriste d'envergure totale avait pour fonction de dépasser cet état de fragmentation social en offrant une solution face au sentiment de « désenchantement du monde » (Griffin, 2009, p. 87-89). Le futurisme devint une figure centrale de la nouvelle culture par son « modernisme programmatique » (*ibid.*, p. 91). Avec pour réponse une nouvelle religion-morale de la vitesse, il s'est donc présenté comme l'élixir approprié à la « maladie morale » européenne. Cette nouvelle religiosité visant l'Absolu devait se transcrire dans un art qui tenait compte de la transformation des sensibilités et des mentalités. Cela explique l'enthousiasme de Marinetti à l'idée de créer un homme mécanisé, transformé et amélioré par la technique (Berghaus, 2009a, p. 22). Cette ambition – considérée comme inévitable – visait la transformation totale de l'être humain, bien que l'analogie de l'homme fonctionnant comme une machine ne soit pas une invention futuriste (*ibid.*,

p. 26). Par conséquent, plus qu'un simple reflet de la transformation industrielle et du développement scientifique italien, «l'artiste futuriste fut autant un ingénieur, un philosophe, un scientifique qu'un politicien» (*ibid.*, p. 25).

À partir de 1907, la prudence diplomatique de Giolitti fut brutalement rompue par une conquête impérialiste en Libye, appuyée par les milieux nationalistes (Berstein, Milza, 1995, p. 197). Faisant face à une forte résistance, l'Italie a élargi sa zone de combat au point d'impliquer – et de fortement irriter – indirectement ses partenaires européens, cette guerre lui ayant autant coûté cher des points de vue financier et diplomatique. Ce conflit constitua une rupture symbolique pour le futurisme : c'est à partir de ce moment que Marinetti chercha à constituer un ensemble d'alliances sur l'ensemble de l'échiquier politique italien, avec pour dénominateur commun la destruction de l'ordre institutionnel bourgeois.

2. L'ÉMERGENCE D'UNE NOUVELLE BOURGEOISIE INTELLECTUELLE ET LA MISE EN MOUVEMENT PROGRESSIVE DES DROMOMANES ITALIENS

L'Italie au tournant du XX^e siècle était marquée par le suffrage censitaire, ainsi que par un accès restreint aux institutions universitaires. C'est dans ce contexte qu'une nouvelle bourgeoisie intellectuelle éduquée s'est retrouvée à mi-chemin entre un mouvement ouvrier effervescent et des classes dirigeantes renfermées sur elle-même. Dans un pays dont le processus d'unification issu du *Risorgimento* était fragile, cette bourgeoisie intellectuelle a joué un rôle de ciment unificateur (Attal, 2013, p. 8-9). La culture italienne préfasciste présente une unité générationnelle, du tournant du XX^e siècle à la fin des années 1920 (Ostenc, 1983, p. 7). Le malaise social de cette génération suscita un désir de révolte et d'action auquel elle répondit de manière éclectique, mais commune quant à la volonté de libérer le peuple afin qu'il puisse

exprimer son besoin inné de créer et de se surpasser (*ibid.*, p. 25). D'ailleurs, Attal émet l'hypothèse que le terme « intellectuel » serait apparu en Italie à cette époque (Attal, 2013, p. 8).

Face au caractère hermétique des institutions qui contribuait à la reproduction des inégalités sociales, les intellectuels marginalisés vont avoir recours à ce support que constitue la revue afin de faire rayonner leurs idées sous un vocable messianique. Cette tendance fut accélérée par les progrès de l'alphabétisation et de l'instruction scolaire. Les nouvelles générations critiquaient et rejetaient massivement la société dans laquelle elles vivaient et qui, selon elles, trahissait les valeurs du *Risorgimento*. Celles-ci se sentaient également de plus en plus concurrencées par les nouvelles classes dirigeantes techniciennes formées en masse afin de répondre aux besoins de modernisation du pays (*ibid.*, p. 17-19). Ces intellectuels étaient convaincus qu'un élan de renouveau serait porté par la philosophie et la littérature afin de peser sur l'orientation générale de la nation et croyaient constituer une minorité agissante ayant une place à conquérir (*ibid.*, p. 25). À mi-chemin entre la figure de l'apôtre et du missionnaire, ils aspiraient à éduquer le peuple en lui insufflant une nouvelle culture afin que l'Italie retrouve sa place dans le concert international, permettant l'éclosion d'une révolution culturelle (*ibid.*, p. 26).

Le philosophe Benedetto Croce (1866-1952), sur un ton critique et virulent, s'est inscrit dans cette volonté de réveil philosophique en rejetant les traditions canoniques au profit d'une approche intuitive. Son éloge de la toute-puissance créatrice de la figure du poète ouvrira la voie au mouvement futuriste, notamment pour avoir diffusé les réflexions de Georges Sorel sur la violence en Italie (*ibid.*, p. 30; Ostenc, 1983, p. 14). Aux côtés de son collègue Giovanni Gentile (1875-1944)² qui fut un

² Giovanni Gentile sera ministre de l'Instruction dans le premier gouvernement Mussolini et co-auteur avec ce dernier de l'article sur la doctrine fasciste dans l'Encyclopédie italienne de 1932.

temps son principal collaborateur, la revue *La Critica* s'est inscrite dans cette ambition de devenir un contre-pouvoir culturel (Attal, 2013, p. 32). Une autre revue au ton polémique s'est inscrite sur le même modèle : *Leonardo* (*ibid.*, p. 35). Les membres de cette dernière eurent pour point commun leurs propos caustiques et leur mépris à l'encontre des masses dont ils tentaient de se distinguer, la peur d'être prolétarisés expliquait leur aversion à l'égard des valeurs démocratiques et parlementaires (*ibid.*, p. 37).

Une troisième revue emblématique se démarqua par sa singularité : *La Voce* (*ibid.*, p. 10). Creuset de la culture, elle fut un facteur d'intégration des différentes composantes de la société et eut une réception particulièrement favorable auprès de la nouvelle bourgeoisie intellectuelle naissante (*ibid.*, p. 39). Dirigée par Giuseppe Prezzolini (1882-1982), succédant à *Leonardo* et prenant conseil auprès de Croce, *La Voce* s'ouvrait à un vaste lectorat (contrairement à *La Critica*) en offrant une synthèse de la production littéraire et philosophique italienne (*ibid.*, p. 42). Ses collaborateurs se caractérisaient par une critique véhémement et sans compromis de la société, étaient socialement marginalisés, majoritairement jeunes, presque exclusivement des hommes, fortement diplômés et principalement issus des classes moyennes urbaines (*ibid.*, p. 44). Frustrés par leur position sociale, ils ont radicalement critiqué l'ensemble des institutions italiennes et leurs représentants, perçus comme sclérosés et corrompus. Leur rejet du socialisme se comprenait par ailleurs par leur crainte d'une alliance entre le prolétariat et les classes dominantes qui leur serait défavorable, expliquant aussi leur désapprobation du suffrage universel masculin instauré par Giolitti (*ibid.*, p. 73-75 et p. 77).

Au moment de la naissance du futurisme en 1909, les « vociens » se montrèrent très critiques à l'endroit de Marinetti. Comme D'Annunzio, il était initialement vu comme un individu dont les idées étaient dangereuses pour la jeunesse italienne. Un manifeste fut publié au sujet de cette querelle : *Gifles, coups de poing et tableaux*

futuristes. Marinetti y relate une excursion à Florence avec Boccioni, menée dans le but unique de gifler le poète et peintre Ardengo Soffici (1879-1964), qui avait écrit des articles virulents sur l'avant-garde, et qui se solda par une rixe généralisée (Marinetti, 1911b, p. 352-354). Le principal reproche fait au futurisme fut son audace à sacraliser la modernité technicienne au niveau de l'art, en plus de sa dimension provocatrice et spectaculaire (Attal, 2013, p. 71). Néanmoins, les « vociens » et les futuristes ont fini par se rapprocher au nom d'une nouvelle forme d'art révolutionnaire, les premiers considérant que ce mouvement fut un moyen d'affirmer l'identité nationale du pays (*ibid.*, p. 70-72). Parmi les esthètes de *La Voce* sacralisant la domination de l'art, Giovanni Papini (1881-1956) – par son éloge de la violence, de la destruction, de l'invective, et de la figure du poète – anticipait la future trajectoire de l'avant-garde dès 1912 (*ibid.*, p. 49).

Cette nouvelle bourgeoisie intellectuelle émergente et minoritaire, lasse et critiquant l'indolence de la société italienne qui lui semblait paralysée depuis le *Risorgimento*, rêvait de la guerre comme d'un exutoire (Vial, 2003, p. 13). En ce sens, les créations futuristes de la période 1910-1912 ont pour dénominateur commun l'exaltation du pouvoir des masses ainsi que l'idée d'une résurgence de l'Italie dans le concert des nations (Ialongo, 2016, p. 311). Ces manifestes constituèrent une « proclamation de guerre » contre les représentants et les institutions établis à cette époque (Marinetti, 1909a et c, p. 100-105 et 116-125). En d'autres termes, seule la pédagogie de la guerre et de la révolution fut en mesure d'abattre l'obstacle majeur qu'était l'Histoire (Gentile, 2009, p. 7). À l'image des prises de position de son fondateur, les principaux thèmes des « soirées futuristes » étaient relatifs à la guerre et au patriotisme (Ialongo, 2016, p. 310). Les premières revendications politiques de ces soirées étaient de restituer les terres irrédentistes, c'est-à-dire les territoires annexés par l'Empire austro-hongrois (Salaris, 2014, p. 40). Ces performances soulignent le rapport ambivalent du futurisme à l'histoire : la notion de passéisme, incarnée par une Italie comparée à une « nation cimetièr », a structuré l'avant-garde autour d'une lutte

manichéenne, radicale, et violente. Le futurisme est donc venu – à travers les interprétations de Marinetti – instrumentaliser la mémoire collective telle une arme au service de la future guerre (Milan, 2008, p. 4).

Le manifeste de 1910 *Les poètes et les peintres futuristes livrent bataille dans les grands théâtres italiens* est relatif à l'inauguration des sulfureuses « soirées futuristes ». Marinetti y compare les futuristes à des « apôtres » devant transformer les lieux en « champ de bataille », galvanisant les spectateurs avec des insultes, des bagarres, et des interventions policières. Guerre, violence et futurisme sont présentés comme consubstantiels (Marinetti, 1910c, p. 175-176). Considérant la volonté d'instaurer une révolution anthropologique totale, le rôle du théâtre dans le futurisme fut majeur pour plusieurs raisons : sa grande popularité à cette époque ; ses qualités propagandistes ; son aspect cinétique offrant la possibilité de créer une atmosphère scénique totalisante afin de « véhiculer un dynamisme mécanique et spirituel » (et sans médium technique, contrairement au cinéma) (Milan, 2008, p. 6-7). Le style de Marinetti se situait donc « à la frontière entre le récit et la fiction historique dont la visée est essentiellement propagandiste » (*ibid.*, p. 7). Celui-ci apportait des modifications textuelles de manière régulière afin d'affiner son propos en fonction des événements historiques, occultant toute chronologie au profit d'une « histoire sans passé » (*ibid.*, p. 9). Cette exaltation anhistorique de la guerre et de la violence par le futurisme a eu immédiatement des répercussions en matière d'alliances politiques.

La première phase du futurisme témoigne, chez Marinetti, de la volonté de mobiliser les masses au sein d'un ultime assaut contre la bourgeoisie, ses représentants et ses institutions considérés comme avilis (Berghaus, 2009b, p. 25). C'est ainsi que la lutte des classes apparaissait comme un frein, héroïsme et mépris du danger devant triompher comme mot d'ordre et principes créateurs de cette guerre (*ibid.*, p. 25). Après la publication du manifeste fondateur, Marinetti chercha des alliés. Il s'adressa initialement aux anarcho-syndicalistes afin de former une coalition. Ces forces

convergeaient quant à l'utilisation de la violence considérée comme un moyen nécessaire et légitime face à la violence institutionnelle de l'État (*ibid.*, p. 26-27).

2.1 La trajectoire du futurisme politique entre anarcho-syndicalisme et nationalisme

Une tentative d'union entre futuristes, anarchistes et socialistes révolutionnaires réunis autour de l'idée d'un « élan vital », de la « violence régénérative », et de la condamnation de l'ordre établi fut expérimentée dans la partie industrialisée au nord de l'Italie. Néanmoins, des points de divergences demeuraient entre eux (*ibid.*, p. 28-29). Le manifeste *Nos ennemis communs* illustre ce rapprochement. Marinetti considérait les anarchistes comme une force politique partageant une visée commune avec le futurisme : celle d'une lutte violente contre le passéisme (Marinetti, 1910d, p. 191-193). Il a ensuite rédigé trois manifestes sur la même thématique, diffusés dans des revues anarcho-syndicalistes, et à l'origine d'un schisme (Berghaus, 2009b, p. 29). D'abord, *Nécessité de la violence*, reprenant des extraits des conférences de Marinetti à la Bourse des Travailleurs de Naples ainsi qu'à la Chambre du Travail syndicaliste de Parme. Cet écrit constitue un dithyrambe de la violence, considérée comme régulatrice des rapports sociaux et synonyme de justice, et trace une équation entre révolution prolétarienne et guerre patriotique (Marinetti, 1910h, p. 237-241). Puis, *Les premières batailles*, manifeste dans lequel il décrit ses incartades judiciaires, suivies de rixes urbaines, après la publication de son roman *Mafarka le Futuriste*. Marinetti y réaffirme l'impératif de la brutalité et de la propagande au nom de son combat culturel (Marinetti, 1911a, p. 344-350). Enfin, *Pour la guerre, seule hygiène du monde* est publié au moment de la prise de Tripoli par l'armée italienne, peu de temps avant que Marinetti ne s'y rende en tant que correspondant : il y affirme que le gouvernement italien est devenu futuriste suite au déclenchement de la guerre libyenne, soulignant la dimension pédagogique de la lutte armée, scandant ses visées impérialistes et nationalistes au nom du « souvenir fastidieux de la grandeur romaine » et du

« panitalianisme » (Marinetti, 1911c, p. 356-357).

Ainsi se produit une rupture au sein de cette alliance : lors de ses conférences, une majorité du public fut hostile au rejet de l'internationalisme au profit d'élans patriotiques (Berghaus, 2009b, p. 30). Marinetti justifiait le recours à la violence comme une force régénérative indispensable en se basant sur les exemples de la Révolution française et du *Risorgimento*. En dépit de ses affinités initiales, le futurisme se démarqua de l'anarchisme en critiquant son pacifisme et en glorifiant des idées proches du darwinisme social comme condition de la survie et de l'évolution humaine (Ialongo, 2016, p. 312). Étant donné sa pauvreté économique, l'Italie était considérée comme le laboratoire idéal d'une révolution sociale, séduisant dès lors les intellectuels déclassés en quête de ruptures (Härmänmaa, 2009a, p. 857). Marinetti s'inscrit dans l'héritage des idées d'Henri Bergson, de Friedrich Nietzsche, mais surtout de Georges Sorel au point d'en avoir fait « une base pour son esthétisation de la lutte culminant dans la glorification de la guerre » (*ibid.*, p. 861). Cette prise de position explique la rupture entre futuristes et anarchistes à l'aube de la guerre. La majorité des figures clés de l'avant-garde s'identifiaient aux courants de la gauche socialiste, anarchiste, et humaniste ; elles n'étaient aucunement nationalistes ou patriotiques comme l'était Marinetti (Lista, 2015b, p. 533).

L'année 1911 fut décisive, car marquée par trois événements majeurs. D'une part, le cinquantième anniversaire de l'unification, qui créait un climat de patriotisme à travers le pays. D'autre part, l'Exposition universelle organisée « dans les trois villes qui furent les capitales successives du tout nouveau Royaume d'Italie. C'est à Turin qu'ont lieu les expositions consacrées à l'industrie et à la technique ; Florence et Rome présentent, quant à elles, tout ce qui concerne l'archéologie et l'art moderne avec la participation de nombreux artistes étrangers » (Lista, 2015a, p. 289). Enfin, la guerre italo-turque, lancée le 29 septembre fut favorablement accueillie par les futuristes, les nationalistes, les socialistes réformistes, les membres de la droite libérale et les

syndicalistes révolutionnaires, au nom de l'expansion territoriale et industrielle (*ibid.*, p. 290). La conquête libyenne fut une démonstration de force technique : premier bombardement aérien de l'histoire militaire, observations par dirigeable, et doublement des capacités des automobiles FIAT pour l'armée (Vial, 2003, p. 28). Marinetti fut marqué par deux expériences majeures auxquelles il assista : la bataille de Tripoli qu'il décrivit en 1911 comme « le plus beau spectacle esthétique de sa vie », et le siège d'Andrinople, l'année suivante, lors de la Première Guerre balkanique, qu'il dépeignit d'une manière similaire (Berghaus, 2009b, p. 34).

En parallèle de l'Exposition universelle, les futuristes organisèrent une exposition collective à Milan, qui avait pour originalité d'être accessible aux classes populaires, et dont les bénéfices ont été reversés à des chômeurs (Lista, 2015b, p. 171-172). Mais les réactions de la presse furent très virulentes : la gauche politique milanaise (allant des socialistes jusqu'aux anarchistes) ne comprenait pas la démarche révolutionnaire de cette avant-garde. Cette incompréhension eut de lourdes conséquences politiques quant à l'évolution idéologique du futurisme (*ibid.*, p. 174). Alors que l'alliance entre les futuristes et les anarchistes commença à s'effriter dès la guerre de Libye, c'est aussi à partir de ce moment que les manifestes de Marinetti furent davantage politisés (Gentile, 2009, p. 31). Dans les rues de Milan, alors que les socialistes (dont Mussolini) et les anarchistes protestaient contre l'entrée en guerre, Marinetti s'opposa frontalement à eux. Simultanément, des réprobations furent exprimées par des membres de l'avant-garde (Lista, 2015b, p. 531). Par conséquent, la ligne politique revendiquée par le futurisme était donc exclusivement le reflet de son fondateur, dont l'ambition de revitaliser la vie par l'art était peu soucieuse des classes déshéritées (Eksteins, 1991, p. 60-61). Considérant la guerre et la violence comme une fin en soi, ce darwinisme social assumé était vu comme la solution entravant le processus de déliquescence du pays (Lista, 2015b, p. 532).

Face à l'incompréhension des forces politiques de gauche à saisir le projet

novateur du futurisme, Marinetti se rapprocha des milieux nationalistes, notamment de la figure de proue qu'était le député Enrico Corradini (1865-1931), chef de file de l'Association nationaliste italienne (ANI). Lors de ses prises de contact en décembre 1912, Marinetti osa même affirmer à plusieurs reprises que, jamais, il ne fonderait un parti politique (*ibid.*, p. 535). Les intellectuels nationalistes avaient pour point commun de considérer la guerre comme l'accomplissement de l'idéal du *Risorgimento*. Corradini rejetait le socialisme et la notion de lutte des classes au profit d'une opposition entre « nations prolétaires » et « nations ploutocratiques », estimant que l'Italie devait rattraper son retard économique et industriel et légitimant ainsi l'impérialisme (Ostenc, 1983, p. 10). Son collaborateur Papini souhaitait la formation d'une nouvelle élite apte à surmonter les failles du régime libéral de Giolitti. Quant à Ardengo Soffici, il critiquait les classes moyennes éduquées responsables de la dissolution de la société, et glorifiait l'usage de la force brute. Enfin, le poète aviateur d'Annunzio estimait que le nationalisme et la conquête coloniale représentaient une solution afin de libérer l'Italie de sa torpeur (*ibid.* p. 12).

La guerre de Libye marqua aussi un point de rupture parmi les membres de *La Voce*, malgré l'unité affichée quant à une intervention militaire jouissant d'un appui minoritaire dans l'opinion publique italienne (*ibid.* p. 83-84). L'aventure libyenne a entraîné un virage dans la ligne éditoriale de la revue, dont les membres louangeaient les actions gouvernementales de Giolitti et se rapprochant de plus en plus des nationalistes vantés au même moment par Marinetti (*ibid.* p. 98). En dépit des conflits et des divergences idéologiques, les « vociens » finirent par totalement épouser la cause impérialiste (*ibid.* p. 86). Enfin, en 1913, la revue *Lacerba*, à laquelle les futuristes contribuèrent, est fondée par Papini et Soffici (Conversi, 2009, p. 98). C'est au sein de cette revue que les polémiques éclatèrent et suscitèrent l'attention du public (Salaris, 2014, p. 38). Une partie de ses collaborateurs membres de l'avant-garde s'en sont cependant distancés dans l'optique de fonder une nouvelle revue en 1916 : *L'Italia futurista*. En somme, le conflit libyen fut un véritable catalyseur ayant permis de

rapprocher progressivement ces différents intellectuels aux visées communes.

Lors des élections italiennes d'octobre 1913 fut publié le *Programme politique futuriste* dont Marinetti fut l'unique théoricien et rédacteur (Lista, 2015b, p. 536). Ce programme reflète ses prises de positions politiques, expliquant la rupture graduelle avec la gauche italienne aux valeurs diamétralement opposées, ainsi que son rapprochement avec les milieux nationalistes. Marinetti exprima ses nouvelles idées patriotiques et expansionnistes au nom du « culte du progrès et de la vitesse, du sport, de la force physique, du courage téméraire, de l'héroïsme et du danger ». Il rejetait par conséquent le socialisme, accusé de mystifier le prolétariat par sa dimension internationaliste, et les catholiques, qui incarnaient le passéisme et la lâcheté (Ialongo, 2016, p. 314-315). Cet écrit se conclut par une condamnation des forces politiques divisées en deux camps : les programmes « clérico-moderé-libéral » et « démocrate-républicain-socialiste », incarnant la faillite de l'ère giolittienne (Marinetti *et al.*, 1913, p. 609-611). Ce manifeste s'inscrit dans le contexte particulier d'une crise économique et industrielle européenne, qui poussera 800 000 Italiens à l'émigration (record dans l'histoire du pays), plongera l'Italie dans une crise sociale brutalement réprimée (qualifiée de « massacres de prolétaires » par Mussolini), et fragilisera la présidence de Giolitti après les élections (Lista, 2015b, p. 452).

Lorsque le nouveau président du Conseil Antonio Salandra (1853-1931) remplaça Giolitti en mars 1914, il fut beaucoup moins fermé aux pressions exercées par les partisans de l'interventionnisme (Berstein, Milza, 1995, p. 207). Lors de l'éclatement de la guerre le 28 juillet 1914, l'Italie a pu se maintenir légitimement dans une position de neutralité (*ibid.*, p. 209). Cette décision n'a pas été défavorablement accueillie, car les différentes nations européennes pensaient que la guerre serait courte. Le gouvernement a donc réussi à concilier les forces giolittiennes et les forces d'opposition. Néanmoins, bien que les partisans de la neutralité – sous l'influence encore hégémonique de Giolitti – aient demeuré majoritaires, les interventionnistes se

montrèrent de plus en plus virulents. Pour ces derniers, « peu importe en fin de compte l’allié ou l’adversaire. Ce qui est essentiel c’est, d’une part, de ne pas laisser passer l’occasion d’une guerre “rédemptrice”, capable de forger la génération de héros dont l’Italie a besoin et d’autre part de ne pas rester à l’écart d’un conflit dans lequel va se décider le sort de l’Europe » (*ibid.*, p. 212).

2.2 Le « mai radieux » futuriste : interventionnisme, propagande et culte de la violence

Un peu plus d’un mois avant l’éclatement de la guerre en juillet 1914, « des manifestations antimilitaristes, durement réprimées par les carabiniers, provoquent des morts et aboutissent, du 7 au 14 juin, à la “semaine rouge” orchestrée par le socialiste révolutionnaire Mussolini et par l’anarchiste Malatesta : grève générale, actes de sabotage, saccage de sièges institutionnels, capture et prise en otage d’officiers de l’armée, de véritables émeutes insurrectionnelles avec des morts et de nombreux blessés ». Les partisans de l’entrée en guerre ont défilé le 20 septembre 1914, jour marqué également par l’anniversaire de la Prise de Rome en 1870 (Lista, 2015a, p. 668). Cette neutralité était considérée comme inacceptable par Marinetti. C’est pourquoi le futurisme fut le premier mouvement à œuvrer pour l’intervention par des actions de rue spectaculaires, car il considérait la guerre comme l’inauguration de la modernité futuriste et de sa révolution anthropologique (Berghaus, 2009b, p. 35 ; Gentile, 2009, p. 33-34 ; Ostenc, 1983, p. 39). En d’autres termes, ce « rapt social » représentait une boîte de vitesses dont l’accélérateur fut le mouvement interventionniste (Virilio, 1977, p. 28-29). Opposés à la Triple Entente considérée comme passéiste mais proches de la France qu’ils considéraient comme leur seconde patrie, les futuristes appelèrent le gouvernement à basculer dans le camp de la Triple Entente. En plus de participer à des manifestations, Marinetti et ses proches organisèrent des performances en faveur de l’entrée en guerre, en brûlant publiquement des drapeaux austro-hongrois. Pendant cette campagne, les productions théâtrales et les ambitions

politiques du futurisme évoluèrent en symbiose au nom d'un « art-action » devant influencer l'âme du peuple italien (Adamson, 2014, p. 176). Marinetti fut incarcéré avec d'autres futuristes et poursuivit son combat en encourageant les artistes à faire de la guerre leur thème central de création picturale (*ibid.*, p. 175; Ialongo, 2016, p. 316-317). Les cofondateurs du mouvement ont répondu à cet appel en assumant la dimension propagandiste de celui-ci (*ibid.*, p. 317-318).

Les futuristes furent suivis par les « vociens », mais aussi par les collaborateurs de la revue *Lacerba*, dont le poète Papini qui voyait dans cette guerre l'occasion de purifier les éléments jugés néfastes au sein de la société italienne (Ostenc, 1983, p. 47). La campagne interventionniste de cette revue fut d'une véhémence excessive, mobilisant essentiellement des insultes à l'endroit des représentants du gouvernement et des neutralistes (*ibid.*, p. 48). Mussolini fut lui aussi influencé par le mythe de la régénérescence qui incombait aux nouvelles générations afin de bâtir une nouvelle société dont il serait le premier politicien de masse (Gentile, 2004, p. 26). Initialement neutre, il fut exclu de son poste de directeur du quotidien socialiste *Avanti!* après avoir publié un article en faveur de l'interventionnisme : il considérait la guerre comme l'avènement d'un mouvement révolutionnaire. Après son exclusion, il fonda le journal *Il Popolo d'Italia* (Vial, 2003, p. 31). Mussolini avait l'avantage d'être un journaliste populaire : ainsi, les stratégies de propagande et les techniques de manipulation des masses expérimentées par le futurisme étaient des outils dont il se servait (Conversi, 2009, p. 104). Quant à D'Annunzio, dont les discours dans plusieurs villes italiennes eurent un immense écho et dont les propos intransigeants encourageaient la lapidation des membres du gouvernement, il considérait la guerre comme un événement inéluctable devant concourir à l'émergence d'un État fort, impérialiste et antidémocratique (Ostenc, 1983, p. 32 et p. 36). Similairement, Mussolini appelait à fusiller des parlementaires et légitimait le recours à la force brute (Vial, 2003, p. 33).

Plusieurs manifestes ont été successivement rédigés par Marinetti et ses

collègues dans le cadre de cette mobilisation anticipée. D'abord, *Synthèse futuriste de la guerre*, comprenant une série d'affiches et de tracts en faveur de la guerre considérée comme inéluctable et signé par un ensemble des futuristes. Poètes et peintres descendirent dans les rues pour le distribuer à la foule. Cet écrit, qui s'inscrit dans la dimension performative du mouvement, présente notamment le « vêtement antineutraliste » aux couleurs du drapeau italien. De surcroît, il illustre la récupération des idées nationalistes de Corradini par Marinetti, qui établit une opposition entre nations futuristes et passésistes (Marinetti *et al.*, 1914, p. 799-805 ; Lista, 2015b, p. 542). La Première Guerre mondiale est décrite comme « le plus beau poème futuriste jamais paru » dans *En cette année futuriste*, appel au soulèvement généralisé de la jeunesse italienne. Marinetti affirme paradoxalement qu'il n'a jamais eu la moindre prétention prophétique, mais décrit la guerre comme « unique morale purificatrice ». Considérée comme une « synthèse, culminante et parfaite, du progrès », par sa « vitesse agressive », « la Guerre, Futurisme intensifié, ne tuera jamais la Guerre [...], mais elle tuera le passéisme » (Marinetti, 1914, p. 813-820).

Dans le manifeste *Le théâtre futuriste synthétique*, Marinetti constatait que peu de ses contemporains lisaient des livres ou des revues, mais ils fréquentaient les théâtres, très populaires à cette époque. C'est ainsi qu'il entendait créer un « théâtre futuriste » accompagné d'une stratégie de connexion continue avec les masses afin de les faire basculer en faveur de l'entrée en guerre. Le théâtre est assimilé à une « création totale », dotée d'une sensibilité gouvernée par la vitesse du mouvement permanent, dont l'objectif était clairement « d'influencer le bellicisme de l'âme italienne » (Marinetti *et al.*, 1915, p. 845-850). *La valeur futuriste de la guerre* est une entrevue dans laquelle Marinetti, sur un ton militariste, compare les futuristes à des « troupes » et des « légions » armées, alors que la guerre est présentée comme une « école » formatrice des nouvelles générations. Rappelant les valeurs belliqueuses de l'avant-garde, le manifeste exalte la « militarisation des artistes novateurs » en plus de « l'irruption de la guerre dans l'art » (Marinetti, 1915a, p. 866-869). Dans *Les*

premières batailles futuristes, Marinetti réaffirme sa stratégie de conquête des masses qui consiste à « descendre dans la rue, prendre d’assaut les théâtres et introduire le coup de poing dans la lutte artistique » (Marinetti, 1915b, p. 879-880). Dans la continuité chronologique des précédents manifestes, dans son écrit *Aux étudiants futuristes*, Marinetti débute son propos en ces termes : « Vous ignorez la force immense dont vous disposez et la pression formidable que vous pouvez exercer sur le Gouvernement à l’heure actuelle ». Et il lance un appel à la jeunesse italienne à prendre d’assaut les rues pour fragiliser les institutions en place (Marinetti, 1915c, p. 897-898). Ultime provocation, Marinetti adressa son manifeste *L’unique solution aux problèmes financiers italiens* directement au gouvernement. Proposant un plan budgétaire, son objectif était de financer la guerre par plusieurs mesures radicales dans l’esprit de l’avant-garde : vente de la totalité du patrimoine passéiste et suppression des taxes. Il comportait des visées progressistes (mettre fin à l’analphabétisme, développement agricole et industriel) autant que militaristes (ce sacrifice devait hisser l’Italie au rang de première puissance militaire mondiale après le conflit) (Marinetti, 1915d, p. 907-910).

Nous pouvons qualifier cette stratégie de conquête du pouvoir par le futurisme de dromologique. Marinetti a délibérément instrumentalisé la mémoire collective par une stratégie de séduction des masses consistant à les mettre en mouvement accéléré au nom de l’Histoire, par une banalisation de la brutalisation, des performances publiques, des slogans, une technique iconographique cinématique et propagandiste. Seul mouvement novateur du point de vue intellectuel qui a ouvert la voie au fascisme d’après-guerre, le futurisme a été un moteur politique au cours de cette décennie (Ostenc, 1983, p. 22). La performativité du mythe de la violence purificatrice s’est cristallisée autant dans les publications de Marinetti adressés aux jeunes générations que dans l’organisation de performances publiques destinées aux masses (Adamson, 2010, p. 860-861).

Le « mai radieux » de 1915 fut caractérisé par un appel au peuple transcendant le système institutionnel, le combat contre un ennemi intérieur et l'exaltation de la guerre comme catharsis héroïque (Ostenc, 1983, p. 28). Cette ferveur peut aussi s'expliquer par le nouveau culte de la technique militaire, dont la dynamique fut amorcée par le conflit libyen, et esthétisée par le futurisme (Conversi, 2009, p. 100). Face à une population passive, cette nouvelle bourgeoisie intellectuelle formant le bloc interventionniste était marquée par son homogénéité sociologique, et non idéologique (Vial, 2003, p. 30). Les oppositions entre ses membres furent essentiellement d'ordre culturel (Ostenc, 1983, p. 53). Partageant un éthos commun, les contestataires de l'État libéral en décrépitude ont développé une rhétorique transgressive avec une visée performative qui rejetait totalement l'ordre institutionnel existant en formulant une conception radicale de la modernité (Ferrari, 2011, p. 374).

Trois raisons ont finalement fait triompher les partisans de l'interventionnisme. D'abord, la situation économique désastreuse du pays isolé amenait à voir la guerre comme un moyen de canaliser une potentielle explosion sociale généralisée. Ensuite, un marchandage diplomatique visant à obtenir le maximum de profits politiques faisant basculer l'Italie dans le camp de l'Entente après la ratification du traité de Londres en 1915 (Berstein, Milza, 1995, p. 216-218). Enfin, Antonio Salandra a – dans le but de briser la majorité parlementaire hostile à la guerre – volontairement favorisé les différents participants du « mai radieux » de 1915 afin de feindre une pression populaire à laquelle il ne pouvait résister (*ibid.*, p. 219). Cependant, Salandra offrira sa démission après ces événements, laissant la responsabilité de la déclaration de guerre au roi (lui-même convaincu depuis longtemps). Par un spectaculaire revirement de situation, Victor-Emmanuel III refusa la démission de Salandra – ne souhaitant pas les pleins pouvoirs dans un tel contexte – mais cette mise en scène visait à obtenir l'adhésion de la majorité parlementaire (*ibid.*, p. 219-220). Malgré la réticence des milieux politique et universitaire, craignant une insurrection globale venant de l'ensemble du spectre politique italien, les partisans de l'intervention au sein des classes dirigeantes se sont

appuyés sur ces intellectuels pour convaincre l'opinion publique (Vial, 2003, p. 34 ; Attal, 2013, p. 103). Cette réussite télécommandée par le pouvoir démontrait les failles institutionnelles du régime, car « il a suffi de quelques groupes marginaux secrètement soutenus par le gouvernement et habiles à mobiliser les foules sur des slogans nationalistes pour créer l'illusion d'une adhésion populaire » (Berstein, Milza, 1995, p. 220).

3. LE LABORATOIRE TOTAL DE LA GRANDE GUERRE COMME CHEF-D'ŒUVRE FUTURISTE

La modernité a vu naître une révolution anthropologique qui reposait sur un paradoxe : la quête d'émancipation scandée par les avant-gardes a ouvert le bal – dans le cadre de la Première Guerre mondiale – à l'acquisition d'un pouvoir de destruction aussi nihiliste que totalitaire (Eksteins, 1991, p. 10). Avec pour archétype le soldat inconnu – anonyme et sans visage, cet élan vitaliste marqua également le triomphe de la technique. La Grande Guerre fut « une véritable guerre des cultures » dans laquelle réalité et fiction ainsi que politique et art s'entremêlaient (*ibid.*, p. 11). Accélérées par l'émergence du phénomène technique de masse, pour la première fois dans l'histoire, « l'imagination et l'action se sont mises à avancer de concert, et ont même fini par se confondre » (Ellul, 1937, p. 766 ; Eksteins, 1991, p. 19). Dès l'éclatement de la guerre, « l'instant immédiat l'a emporté sur tout. Les heures, les années et même les siècles sont réduits à des instants. L'Histoire s'est faite vie » (*ibid.*, p. 83).

Inaugurée lors du conflit libyen en 1911 et accélérée par la Grande Guerre, cette ferveur populaire de masse à l'égard de la guerre fut une première historique en Italie (Conversi, 2009, p. 103). À travers l'Europe, « jamais, sans doute, quatre années de l'Histoire ne suscitèrent autant de réactions. Artistes, poètes, écrivains, ecclésiastiques, historiens, philosophes, tout le monde participa pleinement au drame humain qui se

jouait » (Eksteins, 1991, p. 245). Face aux atrocités des tranchées, sa dimension culturelle a pris toute son importance, car c'est au nom du devoir que la guerre continuait d'entraîner des soldats-machines (*ibid.*, p. 208-209). Échappant aux hommes, désormais automatisée et autonomisée, « la guerre acquiert sa propre raison d'être » (*ibid.*, p. 217). En ce sens, « la guerre a pris une signification si colossale, telle une divinité indéfinissable et inconnaissable, que les mots et les idées en sont devenus inutiles », comme en témoigne l'expression de la « Grande Guerre » pour la désigner (*ibid.*, p. 207).

Les sports et le futurisme, publié en 1910, fut tragiquement visionnaire. Marinetti y décrivait une compétition sportive dans laquelle des athlètes surpassaient leurs limites physiologiques, comparée à une préparation militaire. Il glorifiait le « culte de la force » de ses nouveaux héros, annonçant l'imminence de la « Guerre vers laquelle nous nous acheminons jour après jour », « Grande Guerre » comparée à une « Grande Dété » (Marinetti, 1910b, p. 171-174). À ce propos, « le sport est lié au monde technique par le fait qu'il est lui-même une technique » permettant le dressage des corps du monde industriel chronométré. Devenant une machine athlétique, dans la lignée du travail industriel mécanisé, l'homme nouveau est désormais conditionné par « l'esprit totalitaire » de l'exercice sportif : facteur d'unification et de discipline des masses, il correspond au stade de la « civilisation totalitaire et technicienne » (Ellul, 1954, p. 347-348).

Ici réside le paradoxe de la Première Guerre mondiale : exaltée comme un rite de passage – tant individuel que collectif – libérateur et purificateur au moment même où les gouvernements ont acquis un pouvoir de contrôle totalisant sur l'ensemble des populations et des territoires. Selon Eksteins, ici « réside l'essence de l'expérience moderne » (Eksteins, 1991, p. 277). Cette rupture politique majeure inédite se trouve dans la capacité de mobilisation désormais totale des sociétés (Cioli, 2011, p. 211). Ainsi, la rationalisation des sociétés modernes, considérablement accentuée par le

phénomène technique, repose sur un pouvoir profondément coercitif (*ibid.*, p. 212-213). Avec l'Italie comme figure de proue, cette guerre totale sacrificielle « allait entraîner une révolution dans la mentalité européenne et, par conséquent, dans la structure étatique de l'Europe » (Eksteins, 1991, p. 200).

3.1 La Grande Guerre futuriste comme « grande fête gymnique, technologique et sportive »

L'année 1916 fut décisive, car elle a vu naître une nouvelle forme de guerre en poussant l'ennemi à l'autosacrifice : la guerre d'usure délibérée. Les codes de la guerre traditionnelle furent anéantis par les avancées techniques au profit d'une « entreprise totale » mobilisant l'ensemble de la société en acquérant une valeur pédagogique (*ibid.*, p. 172). Dans *La guerre complément logique de la nature*, Marinetti constate que le conflit en cours, avec ses dimensions industrielles et ses multiples théâtres d'opérations (terrestre, maritime, aérien), représente une rupture dans l'art de la guerre. D'après lui, cette nouvelle forme de guerre épouse l'ensemble des forces de la nature en devenant permanente (Marinetti, 1917a, p. 1027-1029). De même, *Imbéciles!* est un manifeste dans lequel il affirme que cette guerre constitue un dépassement inexorable de l'ancien monde, car « il ne pourra y avoir, après la guerre, aucun retour intellectuel [...], aucune interruption de la marche en avant qu'ont initiée les avant-gardes artistiques, et avant toutes les autres, le futurisme » (Marinetti *et al.*, 1917, p. 1050-1051).

Le déclenchement du conflit fut immédiatement assimilé à la réalisation des idéaux futuristes : la guerre fut présentée comme une école formatrice aux valeurs héroïques et viriles ainsi qu'une quête de prospérité collective à venir, mais également comme la promesse de « gifles, coups de poing et fusillades » à l'endroit de tous intellectuels et politiques passésistes (Ostenc, 1983, p. 40-41). La guerre est encore présentée comme « seule hygiène du monde », au nom d'un élan vital purificateur accéléré par le machinisme, ce déferlement de violence étant aussi l'occasion

d'intensifier la civilisation industrielle. Autrement dit, la guerre est « une grande fête gymnique, technologique et sportive », une grande liesse populaire de masse (*ibid.*, p. 42). La Grande Guerre fut pour les interventionnistes « l'occasion d'une régénérescence sociale et individuelle, une évasion des faux dilemmes de la vie quotidienne bourgeoise dans une authentique expérience [...] et l'occasion de forger une camaraderie qui transcendait les frontières sociales » (Lyttelton, 2014, p. 62). Pareillement, dès les premières « soirées futuristes », Marinetti déclarait que « nous allons à la guerre en dansant et en chantant » (Ostenc, 1983, p. 39). Sept ans plus tard, le *Manifeste de la danse futuriste* inaugura cette nouvelle chorégraphie (composée par la « danse de l'Aviateur », la « danse du Shrapnell », et la « danse de la Mitrailieuse »), tout en condamnant unanimement toutes les formes de danse traditionnelles. Marinetti souligne la rupture majeure apportée dans ce domaine par les ballets russes du producteur Serge Diaghilev (1872-1929), mais aussi par la pionnière américaine de la danse moderne Loïe Fuller (1869-1928) et sa « danse serpentine ». La danse futuriste est pensée comme la possibilité de dépasser ses limites physiologiques par la fusion entre l'organique et l'inorganique. Ce « corps multiplié par le moteur » élané dans un mouvement perpétuel correspond au « langage de la nouvelle vie humaine-mécanique » (Marinetti, 1917b, p. 1061-1068).

La Guerre fut l'occasion de mettre en œuvre les pratiques des théoriciens de la guerre totale. Coupé de ses affects et de ses racines, le soldat, dépersonnalisé et réifié, est réduit à l'état de rouage mécanique interchangeable. Dans cette mort de masse programmée, le *no man's land* devint un théâtre d'opérations où des soldats « sont fauchés par rangées entières, mécaniquement, comme des gerbes de blé » (Eksteins, 1991, p. 174). Le manque de préparation des forces armées fut compensé par l'abondante « chair à canon » disponible. La guerre totale accueillait tout le monde, les individus jugés les plus faibles étant sciemment et délibérément placés en première ligne (Vial, 2003, p. 40). Autant sur les fronts français qu'italien, « la méthode militaire

de la décimation, consistant à exécuter un soldat sur dix pour décourager la désertion » est en vigueur, au point où l'Italie détient le record à l'échelle occidentale du nombre de condamnations et d'exécutions de ses propres soldats réfractaires (Lista, 2015a, p. 922 ; Vial, 2003, p. 51). Les soldats étaient maltraités physiquement et psychologiquement par leur hiérarchie, le but étant de les rendre serviles, mais surtout d'éviter toute tentative de mutinerie ou de désertion (*ibid.*, p. 52-53). Dans ce contexte de dépersonnalisation programmée entraînant une résignation totale, les tranchées furent organisées par des « mécanismes de secte », ces dynamiques annonçant déjà le futur régime fasciste (*ibid.*, p. 55).

Le front témoignait d'importantes disparités sociales : alors que les intellectuels des classes moyennes et bourgeoises étaient assignés à des postes de commandement, classes laborieuses et parias désignés comme tels étaient envoyés en première ligne (*ibid.*, p. 40 et p. 44). Ce fossé traduit une autre rupture : celle qui existait entre masses résignées et intellectuels galvanisés au nom d'une idée fantasmagorique. Dès lors, en dépit de l'emprise croissante de l'État, « la guerre fait des Italiens, mais pas l'Italie » (*ibid.*, p. 46). Cependant, la Grande Guerre italienne a paradoxalement contribué à parachever le processus débuté par le *Risorgimento* : homogénéisation linguistique, des goûts culinaires, mais également de la culture populaire à l'échelle nationale. Cette dynamique contribua à nationaliser les revendications politiques de l'après-guerre (*ibid.*, p. 42-43; Lyttelton, 2014, p. 63). Contrairement aux louanges belliqueuses des intellectuels voyant cette guerre comme une révolution politique et morale en devenir, la réalité du front est à nuancer. Effectivement, tous les romans autobiographiques relatifs à ce conflit (dont celui de Mussolini) soulignent la résignation, l'apathie, et l'exécution mécanique du « sale boulot » par la majorité des soldats (Ostenc, 1983, p. 85-86). Dans le contexte de l'émergence du taylorisme, le soldat exécutait ses tâches sur le front comme à l'usine. Loin des élans passionnés des intellectuels et des artistes, la Grande Guerre italienne illustre surtout l'abîme les séparant du peuple (*ibid.*, p. 86).

À ce propos, l'année 1917 marqua également la rencontre entre Marinetti et Mussolini, en convalescence à Gênes suite à leurs blessures de guerre. Cela fut l'occasion pour eux d'échanger leurs points de vue sur le conflit en cours. En plus de son combat contre l'Église, Marinetti envisageait « la possibilité de réaliser une révolution, en Italie, après la guerre » (Lista, 2015b, p. 548).

3.2 *L'esthétisation de la barbarie au nom du nouvel homme-machine futuriste*

Contrairement à ce qui se passe au front, la guerre est exaltée et esthétisée dans le reste de la société. Ce fut l'aviation qui constitua le grand mythe de ce conflit. Loin de la barbarie des tranchées, transformant les codes d'honneur des guerres passées, sous la forme d'un duel technique, les combats aériens furent un moyen d'anoblir la nouvelle aristocratie militaire en émergence et ses « chevaliers du ciel » qui en furent les archétypes (Vial, 2003, p. 42). Ce conflit mondial fut aussi inédit par la transgression des frontières entre le front et l'arrière ainsi que par l'utilisation systématique de la nouvelle technique militaire (mitrailleuses, canons, gaz, lance-flammes et sous-marins), c'est-à-dire la « guerre terroriste » (Eksteins, 1991, p. 191). Ainsi, nous pouvons penser que « le spectacle des hommes masqués » – à l'allure irréaliste – pour échapper aux gaz toxiques, fut la première incarnation de « la nouvelle vie humaine-mécanique » (*ibid.*, p. 194 ; Marinetti, 1917b, p. 1061-1068). Par conséquent, ce laboratoire technique total, dans lequel l'industrialisme et le militarisme évoluèrent de concert, a fait émerger la figure de l'homme-machine futuriste.

À l'arrière, le rapport de force fut favorable aux entreprises face à l'État qui organisa le monde du travail comme une juridiction militaire. Cette interpénétration du patronat avec les hautes sphères étatiques s'est cristallisée par la création de la confédération des industriels que fut la *Confindustria* (Vial, 2003, p. 74). Alors que les hommes aptes au combat furent massivement mobilisés sur le front, les femmes et les jeunes constituèrent la principale main-d'œuvre soumise à une discipline militaire dans

le cadre de la « mobilisation industrielle ». La guerre a aussi restructuré l'État par la création de nouveaux ministères ayant contribué à l'emprise progressive du pouvoir militaire : interdiction des droits d'association, de réunion, de grève, d'action politique ou syndicale, et censure de la presse (*ibid.*, p. 87). De même, le personnel politique et administratif s'est autonomisé du Parlement par le recours aux décrets, réduisant celui-ci à une chambre d'enregistrement. Graduellement, pouvoirs militaire et politique projetèrent le front de guerre de l'extérieur à l'intérieur des frontières (*ibid.*, p. 88). Ce contexte fut donc le terreau idéal du futur État fasciste : suspicion généralisée, pratique de la délation, appel à la violence et recours à un vocabulaire militariste, embrigadement de la société, confusion de la frontière entre le domaine public et privé, entre réalité et fiction de l'expérience de guerre, fossé entre classes sociales, entre villes et campagnes (*ibid.*, p. 90).

Le fondateur du futurisme incarnait cette distorsion, car face à cette banalisation de la brutalisation, Marinetti conserva un point de vue optimiste et exalté tout au long de la Première Guerre mondiale (Lista, 2015b, p. 546). Initialement enthousiastes, les futuristes soulignaient l'aspect pédagogique de cette guerre qui permettait « d'accélérer la transformation anthropologique de l'homme moderne » (Gentile, 2009, p. 48). Sur le front, Marinetti et ses collaborateurs « sportifs-soldats » la décrivaient comme un grand spectacle mécanique et une réjouissance collective (Berghaus, 2009b, p. 36).

Lorsque la guerre fut proclamée, les futuristes furent les premiers à s'enrôler dans le bataillon lombard des Cyclistes et Automobilistes Volontaires (Berghaus, 2009b, p. 35). Marinetti se félicite que les Italiens – « le plus mobile de tous les peuples » – se soient « futuristiquement » libérés du gouvernement Giolitti, c'est-à-dire par la violence. (Marinetti *et al.*, 1915, p. 915-918). *Contre Vienne et Berlin* s'inscrit dans la continuité. Adressé à la jeunesse italienne, il constitue une attaque contre la Triplice ainsi qu'un éloge supplémentaire de la guerre, décrite comme « grande loi sacrée de la vie », « unique inspiration de l'Art », « unique morale purificatrice », voire

« synthèse, culminante et parfaite, du progrès », « école obligatoire d'ambition et d'héroïsme » qui a pour visée d'annihiler le passéisme et l'ordre établi (Marinetti, 1916b, p. 989-991).

Illustration supplémentaire du gouffre séparant la population de ses artistes et intellectuels, l'avant-garde a exploré de nouvelles techniques artistiques en pleine guerre mondiale. Ce tournant a eu lieu entre 1915 et 1916, réconciliant le futurisme avec la photographie et le cinéma. Ainsi sont apparus la photo-performance et le film-performance (Lista, 2015b, p. 508). En 1916, un premier long métrage fut réalisé à l'initiative des collaborateurs de la revue *L'Italia futurista* : « *Via futurista* ». Ce film – et le support cinématographique en général – a été pensé comme un moyen de véhiculer le modèle comportemental futuriste (*ibid.*, p. 518-519). *La cinématographie futuriste* parut au début du tournage de ce film. Ce manifeste commence par la condamnation du livre et de la revue, symboles du passéisme. Dans le contexte de la « grande guerre hygiénique », le renouveau culturel passa par la technique cinématographique, considérée comme « la meilleure école [...] de joie, de vitesse, de force, de témérité et d'héroïsme ». Assumant sa dimension propagandiste, dans la continuité du théâtre, « privé de passé et libre de toute tradition », le cinéma était vu comme le meilleur moyen de déconstruire et de reconstruire le monde nouveau futuriste issu de la guerre (Marinetti *et al.*, 1916, p. 992-996).

Alors que Marinetti entendait créer une nouvelle logique normative des rapports sociaux, la Grande Guerre a contribué à une acculturation de masse selon un modèle de socialisation militaire. À travers l'Europe, ce modèle de sociabilité virile, incarné par des organisations militaires verticales valorisant le mépris de la mort, s'est cristallisé en Italie par la création des troupes de choc « *arditi* » (ou « audacieux ») qui furent les archétypes de la banalisation de la violence. Une fois de plus visionnaire, dans son manifeste *L'Orgueil italien*, Marinetti comparait dès le mois de décembre 1915 les bataillons volontaires de futuristes à des « audacieux » (Marinetti *et al.*, 1915,

p. 915-918). Ces surhommes avaient pour fonction la brutalisation systémique sur le front et furent louangés par Marinetti qui, dès 1918, voyait en eux une future force politique incarnant « la nouvelle Italie jeune, impétueuse révolutionnaire futuriste » d'après-guerre (Vial, 2003, p. 56-57).

À la fin de l'année 1917, la bataille de Caporetto, débâcle marquée par de très lourdes pertes humaines en raison d'un commandement défaillant, fut décisive. Le fascisme en ébullition érigea cette déroute comme l'emblème de l'Italie libérale en décrépitude. L'Italie prend toutefois sa revanche à Vittorio Veneto l'année suivante et un armistice est signé le 4 novembre 1918, après 670 000 morts (*ibid.*, p. 61 et p. 37-38). Dans l'après-guerre, la victoire conforta les intellectuels interventionnistes quant au pouvoir qu'ils détenaient : pour la première fois depuis le *Risorgimento* – et dans sa continuité – une minorité éclairée et éduquée avait su guider le pays en se substituant à des élites dirigeantes vacillantes (Attal, 2013, p. 107). Ce mythe eut un impact majeur sur la jeunesse qui héroïsa ces hommes. Ainsi, par son aspect prophétique et performatif, cette « Guerre était l'œuvre d'art ultime de cette avant-garde » (Re, 2004, p. 84).

* * *

Le futurisme de la première phase fut le reflet des dynamiques multifactorielles traversant l'Italie au tournant du XX^e siècle. La célébration par Marinetti du nouveau monde techno-industriel en émergence devait engendrer mécaniquement une révolution anthropologique, elle-même soutenue par un ensemble de techniques. Cette brutalisation verbale et symbolique finit par devenir performative. Le futurisme des années 1910 illustre aussi bien les thèses de Virilio que celles d'Ellul. L'Italie libérale en déliquescence de cette époque répond en effet à l'ensemble des éléments caractérisant l'avènement d'une période préfasciste : mouvements sociaux antimilitaristes de la « semaine rouge » se propageant à travers l'ensemble du territoire brutalement réprimés par de fortes violences policières et instrumentalisés par le pouvoir politique, non-respect de la séparation des pouvoirs et des libertés fondamentales, marquant une sortie progressive de l'État de droit. Nous pouvons donc considérer Marinetti comme un chef symbolique dont le rôle fut d'unifier spectaculairement les masses italiennes autour d'une fiction démagogique (Ellul, 1937, p. 764-766). À travers ses écrits, ses conférences et ses performances publiques, Marinetti appela à la mise en marche militarisée des dromomanes italiens, leur fournit continuellement slogans provocateurs et créations picturales axés sur l'unique thème de la guerre, participa en personne et contribua à l'élargissement de cette frénésie à travers les rues milanaises et dans le reste du pays. En d'autres termes, par ses techniques narratives et scénographiques, Marinetti concourut à transformer ces masses enivrées en projectiles catapultés dans la guerre au nom de l'Histoire (Virilio, 1977, p. 32).

Trajectoire politique du futurisme entre 1909 et 1918 →

<p align="center">Futurisme →</p>	<p align="center">Manifeste fondateur marquant la naissance du futurisme le 20 février 1909</p>	<p align="center">Première « <i>serata futurista</i> » organisée au théâtre Chiarella de Turin le 8 mars 1909</p>	<p align="center"><i>Électeurs futuristes!</i> A été placardé dans les principales villes italiennes</p>	<p align="center"><i>Nos ennemis communs</i> Publié le 16 mars 1910</p>	<p align="center"><i>Nécessité de la violence</i> Publié le 10 juillet 1910</p>	<p align="center"><i>Les premières batailles</i> Publié en juin 1911</p>	<p align="center"><i>Gifles, coups de poing et tableaux futuristes</i> Publié en juillet 1911</p>	<p align="center"><i>Pour la guerre, seule hygiène du monde</i> Publié le 5 octobre 1911 avant le départ de Marinetti en Lybie comme correspondant</p>	<p align="center"><i>Programme politique futuriste</i> Publié le 15 octobre 1913</p>
<p align="center">↑ Événements clés ↓</p>	<p align="center">Nombreuses conférences de Marinetti justifiant son point de vue patriotique et belliqueux, ponctuées par des rixes urbaines</p>								
<p align="center">Alliances politiques →</p>	<p align="center">Rapprochement graduel et informel avec les milieux nationalistes à travers le soutien des revues</p> <p align="center">Formation progressive d'un bloc interventionniste du point de vue sociologique</p>								

Trajectoire politique du futurisme entre 1909 et 1918 →								
Futurisme →		<i>Synthèse futuriste de la guerre</i> Placardé dans les rues de Milan le 20 septembre 1914	<i>En cette année futuriste</i> Publié le 29 novembre 1914	<i>Le théâtre futuriste synthétique</i> Publié en janvier 1915	<i>La valeur futuriste de la guerre</i> Entrevue réalisée le 23 février 1915	<i>Les premières batailles futuristes</i> Publié en avril 1915	<i>Aux étudiants futuristes</i> Publié le 12 mai 1915	<i>L'Orgueil italien</i> Publié en décembre 1915 <i>La nouvelle religion-morale de la vitesse</i> Publié le 11 mai 1916 <i>Contre Vienne et Berlin</i> Publié le 25 juillet 1916 <i>La guerre complément logique de la nature</i> Publié le 25 février 1917 <i>Imbéciles!</i> Publié le 24 juin 1917
Événements clés ↑ ↓	« Semaine rouge » du 7 au 14 juillet 1914 Début de la Première Guerre mondiale le 28 juillet 1914	Manifestations en faveur de l'entrée en guerre le 20 septembre 1914	Stratégie de séduction des masses visant surtout la jeunesse Participation à des manifestations interventionnistes avec un placardage publicitaire dans les principaux centres urbains Éloge continu de la violence justifiant l'entrée en guerre					Bataille de Caporetto Entre le 24 octobre et le 19 novembre 1917
Alliances politiques →	Bloc interventionniste réuni par leur rejet de l'État libéral, de ses élites, et des institutions parlementaires Invectives quotidiennes par voie de presse, violences urbaines se soldant par des morts, appels aux meurtres des représentants politiques							

CHAPITRE II

DE LA « VICTOIRE MUTILÉE » À LA CONQUÊTE DE L'ÉTAT

1. NAISSANCE DE « L'ARDITO-FUTURISTA » ET ASCENSION POLITIQUE DU FASCISME

L'Italie d'après-guerre fut marquée par la maturation des idées et des expériences apparues depuis le début du siècle (Ostenc, 1983, p. 93). La normalisation progressive de l'avant-garde est à restituer dans son contexte : l'Italie d'après-guerre n'offrait plus un cadre opportun aux futuristes avides de scandales irrévérencieux et de provocations publiques. En plus des nombreux artistes morts sur le front, beaucoup parmi les survivants ne voyaient plus la pertinence et la raison d'être de leur mouvement, préférant retourner à des activités exclusivement culturelles. Surtout, la mort du cofondateur futuriste Boccioni sur le front en 1916 marqua un coup d'arrêt au groupe milanais. Mais ce décès constitua un tournant par l'ouverture du mouvement aux artistes photographes et cinématographes initialement rejetés, amorçant la seconde phase du futurisme (Lista, 2015b, p. 548-549).

1.1 Le futurisme politique : l'Artécratie comme remède au « désenchantement du monde »

Après l'armistice, Marinetti donna une nouvelle impulsion à son mouvement. Dans son manifeste intitulé *Le Futurisme avant, pendant, après la guerre*, Marinetti déclare que la naissance du futurisme a constitué – à une échelle mondiale – « le point de départ d'importantes révolutions spirituelles ». Il expose également sa fierté d'avoir su prophétiser la Grande Guerre. En plus de servir de support publicitaire à travers

l'Europe pour la Grande exposition nationale futuriste organisée la même année en Italie, il y réaffirme aussi sa volonté de redynamiser le mouvement entravé par la guerre, car « il sort de cette lutte plus puissant que jamais » (Marinetti, 1919a, p. 1125-1126). Dans *Planches motlibristes*, Marinetti affirme que « les poètes motlibristes futuristes » ont pour similarité d'avoir détruit « la succession narrative de la période logique » au profit d'un « courant alogique » (Marinetti, 1919b, p. 1127). Pour Marinetti, la poésie futuriste est un instrument exaltant la mobilité moderne au nom de la communication totale. En outre, *Définition du futurisme* présente le futurisme comme une « hygiène spirituelle », combattant la « maladie » du passéisme, qui « par ses conférences de propagande, sa participation à la guerre, ses innombrables expositions ultra-dynamiques, colorées et très joyeuses » ainsi que ses échauffourées véhémentes, contribue à l'émergence de la « suprématie du génie créateur » (Marinetti, 1919c, p. 1129).

L'année 1918 fut marquée par la création du Parti politique futuriste dont le manifeste fut publié dans la revue *L'Italia Futurista*. À l'initiative de plusieurs futuristes, ce nouveau parti fut suivi par la création de la revue *Roma Futurista*. Le choix de la capitale s'inscrivait dans la volonté d'en chasser tous les représentants du passéisme (principalement le Saint-Siège), installés directement en plein cœur du pays (Gentile, 2009, p. 62-63). Entre 1916 et 1918, *L'Italia Futurista* était le centre névralgique des idées politiques futuristes, mêlant « nationalisme moderniste, mythes de guerre et aspirations palingénésiques sociales » (*ibid.*, p. 37). Celle-ci fut le point d'union de l'expérience du front partagée par les futuristes et les *arditi*, dont la synthèse du nouvel homme italien fut « *l'ardito-futurista* » (*ibid.*, p. 50). À ce moment, *arditi*, fascistes, acolytes d'Annunzio et de Marinetti avaient pour point commun d'ériger politiquement une « tranchocratie », voire une « aristocratie des combattants » (*ibid.*, p. 56). Marinetti se revendiquait comme le guide légitime de cette nouvelle élite (*ibid.*, p. 58). La conception de la politique futuriste reposait sur l'organisation d'événements publics autant spectaculaires qu'insolents, ainsi que sur le principe de l'antagonisme

radical : ami-ennemi, futuriste-passéiste, masse-élite. L'apport des *arditi* fut l'organisation militaire et le recours à la violence comme arme politique (*ibid.*, p. 82). Ainsi est apparu « *l'ardito-futurista* » qui préfigura le style politique fasciste.

L'identification du fascisme au futurisme reposait sur le partage de valeurs communes : « nationalisme moderniste, interventionnisme et bellicisme », l'apologie de la guerre ainsi qu'une aversion à l'égard de la révolution bolchevique d'octobre 1917 (*ibid.*, p. 87; Berstein, Milza, 1995, p. 232). Fascisme et futurisme s'appuyèrent sur l'aspect : « anti-idéologique, activiste, libertaire, individualiste [...], irrationaliste, anti-historique, pessimisme anthropologique, enthousiasme tragique et actif, sens du mouvement, mythe du futur », ainsi que la dimension anti-organisationnelle et l'appel à la lutte violente (Gentile, 2009, p. 93-94). Similairement, futurisme et fascisme avaient pour point commun deux chefs charismatiques partageant un attrait pour la séduction et la manipulation psychologique des masses (et, paradoxalement, l'élitisme et l'aversion à l'égard de celles-ci) ainsi que le rejet des autres idéologies (principalement le socialisme). Les deux mouvements appelaient à renverser et à transcender l'ordre politico-institutionnel existant en instrumentalisant les événements liés à l'interventionnisme comme socle d'une régénérescence politique en devenir (Conversi, 2009, p. 107).

Le *Manifeste du Parti politique Futuriste italien* annonce la création d'un parti accompagné d'un programme électoral organisé en seize points (Marinetti, 1918, p. 1104-1108). Celui-ci se réclame du nationalisme révolutionnaire. Il distingue cependant cette structure partisane des activités artistiques de l'avant-garde. Cette dernière est vouée à poursuivre la diffusion de la philosophie en acte de son fondateur dans une optique universaliste, autant en Italie et qu'à l'échelle internationale. Quant au programme politique, il repose sur une base anticléricale. D'ailleurs, les propos qui y sont relatifs ont été censurés en raison de la guerre. Le manifeste débute par une injonction à la libération de l'Italie de la tutelle de son « Passé glorieux » issu du

« Moyen-Âge théocratique ». C'est pourquoi Marinetti envisageait l'expropriation du Saint-Siège, la réquisition de l'ensemble des œuvres religieuses, et l'expulsion des ecclésiastiques dont le pouvoir temporel établi à Rome entravait toute possibilité d'émancipation.

Du point de vue politique, Marinetti proposait l'instauration du « suffrage universel légal et direct, pour tous les citoyens, hommes et femmes [...avec une...] représentation à la proportionnelle ». Outre la suppression du Sénat au profit d'une Assemblée de jeunes de moins de trente ans élus au suffrage universel, le fondateur du futurisme envisageait une « transformation radicale du Parlement par une égale participation d'industriels, d'agriculteurs, d'ingénieurs et de commerçants au Gouvernement du Pays », avec un abaissement de l'âge légal pour la députation. Dans le cas où cette solution ne serait pas viable, Marinetti considérait qu'une option alternative devait s'imposer : la création d'un « Gouvernement technique sans parlement [...] composé de vingt techniciens élus au suffrage universel ». Au sein de ce nouvel ordre corporatiste et technocratique, Marinetti insistait sur la nécessité du droit de grève, de la liberté de presse et de réunion, ainsi que sur la fin du recours brutal aux forces de l'ordre dans le cadre des mouvements sociaux. Il proposait également une « réforme radicale de la Bureaucratie [devenue] un État dans l'État » par la décentralisation, une « transformation et épuration de la Police, [l']abolition de la Police politique », la gratuité du système judiciaire avec l'élection des juges, ainsi que l'abrogation de toute forme de culte mémoriel passéiste.

Du point de vue social, Marinetti prévoyait « l'éducation patriotique du prolétariat », la lutte contre l'analphabétisme, une restructuration en profondeur du système d'éducation au profit de l'enseignement technique, l'instruction laïque dans les écoles primaires et l'éducation physique militarisée obligatoire pour tous « sous peine de sanctions pénales », l'instauration d'un salaire minimum, la journée de huit heures de travail, l'égalité salariale entre hommes et femmes, un impôt direct et

progressif avec une limitation des droits de succession, la mise en place d'un système de retraite et d'assurance sociale, la promotion de l'amour libre et du divorce, la défense des consommateurs, la socialisation des terres agricoles (principalement pour la paysannerie du Sud), et le ralentissement de l'émigration. Le programme exhorte enfin une modernisation radicale du pays par la construction de vastes infrastructures de transport et de communication, ainsi que la mobilisation industrielle et militaire totale face à une potentielle révolution ou guerre imminente (Marinetti, 1918, p. 1104-1108).

D'une part, l'anticléricalisme de Marinetti s'inscrit dans cette ambition palingénésique dans laquelle la machine serait « le véhicule de la transcendance séculaire surmontant toutes les contraintes terrestres : le temps, l'espace et la structure physiologique humaine » (Ferrari, 2011, p. 380). D'autre part, le futurisme politique se définit par son nationalisme moderniste, c'est-à-dire par « un enthousiasme pour la modernité et [...] un sens tragique et activiste de l'existence » (Gentile, 2009, p. 10). Il fut une synthèse comportant « un idéal de régénération humaine, tendant à opérer une transformation mentale, morale et physique de l'homme moderne pour l'adapter à la modernité industrielle, technologique et impérialiste ». Autrement dit, l'idéal d'une révolution anthropologique, où la guerre et la violence deviennent les facteurs régénératifs par excellence (*ibid.*, p. 12-13). Quant à l'italianité, ce fut la conviction que l'Italie devait jouer un rôle de puissance pionnière au sein du concert des nations (*ibid.*, p. 17). Le futurisme était une synthèse de ces deux courants, permettant la convergence des mouvements de gauche et de droite dans leurs composantes extrêmes. Mais la popularité escomptée ne fut pas au rendez-vous, malgré le soutien d'intellectuels comme Bontempelli ou Giuseppe Bottai¹. Sa réussite fut de concilier les troupes de choc *arditi* autour de la revue *Roma futurista* (Ostenc, 1983, p. 101). Grâce à des soutiens dans la presse, l'influence du parti s'est surtout répercutée auprès de la

¹ Giuseppe Bottai (1895-1959) fut un journaliste et un intellectuel initialement membre du futurisme. Après la Première Guerre Mondiale, il fut le premier à rejoindre formellement le mouvement fasciste. Il devint ensuite député et occupa différents postes ministériels au sein du régime fasciste jusqu'à sa chute.

jeunesse italienne. Issus des milieux bourgeois éduqués, les futuristes furent les chefs naturels de cette organisation composée principalement par des individus aux origines sociales diamétralement opposées, mais guidés par un mépris de la mort, un individualisme d'inspiration anarchiste, et une révolte contre l'ordre social (*ibid.*, p. 102). Cette rencontre donna naissance à des violences organisées qui furent par la suite abondamment employées par les squadristes lors des expéditions punitives fascistes (*ibid.*, p. 104). Par conséquent, la violence devint un nouveau style de lutte politique, fait totalement inédit dans la vie politique italienne, et dont les socialistes furent les proies privilégiées. La figure de « *l'ardito-futurista* » officialisa donc l'institutionnalisation de la violence (Conversi, 2009, p. 104).

Marinetti affina sa pensée politique à travers cinq manifestes publiés entre 1919 et 1922. Dans *Le prolétariat des génies*, il exprime une vision aristocratique des rapports sociaux. Selon lui, le futurisme a contribué à l'émergence d'un « prolétariat de génies » au sein de la jeunesse italienne. Celui-ci est présenté comme étant persécuté par une « gérontocratie » passéiste, égalitariste et antipatriotique, et Marinetti l'encourage à s'élancer dans une révolte œdipienne contre ses pères (Marinetti, 1919d, p. 1138-1142). Dans *Directions du futurisme*, Marinetti distingue trois grandes périodes de l'histoire humaine : les « siècles gouvernés par Dieu », les « siècles gouvernés par le Neutre » (autrement dit la démocratie basée sur l'égalité et la justice), et les « siècles gouvernés par l'Art ». Il considère que le « Gouvernement d'artistes créateurs » doit se situer au-dessus du « Gouvernement technique sans Parlement », et dont le rôle sera la « direction des âmes, des rêves [...], de la vie » à une échelle collective (Marinetti, 1919f, p. 1155). Dans *Patriotisme futuriste*, il nous offre sa définition de la patrie comme « la plus vaste solidarité concrète d'intérêts » permettant « l'expansion la plus grande de la générosité de l'individu ». Le patriotisme futuriste est donc une « grande famille » caractérisée par une « passion sans faille, violente et tenace pour le devenir-progrès-révolution [...des...] Italiens de demain » (Marinetti, 1919e, p. 1142-1144).

En outre, lorsque *Au-delà du Communisme* fut publié le 15 août 1920, Marinetti prétendait l'avoir rédigé pendant sa détention en décembre 1919 auprès de Mussolini, ce qui est faux (Lista, 2015a, p. 1228). Il débute son propos en se félicitant du rôle politique du futurisme : avoir détruit les idéologies existantes. Tout en réaffirmant ses convictions héritées de l'anarchisme individualiste et sa conception de la patrie, il assimile le communisme au passéisme. Plus précisément, il le qualifie comme « l'exaspération du cancer bureaucratique qui a toujours rongé l'humanité », mais aussi comme un « antidote violent et vindicatif contre le tsarisme » désormais dirigé par « des médecins sociaux qui se transforment en patrons d'un peuple malade ». Au bolchévisme, il reproche le rejet de la patrie et de l'inégalité, mais aussi son incompatibilité avec l'essor du phénomène technique de masse. Il en déduit que le communisme constituerait une contre-révolution dans le contexte italien. Marinetti nie la lutte des classes, car en Italie « la distinction entre prolétariat et bourgeoisie est fausse ». Effectivement, selon lui, cette dichotomie a pour inconvénient d'occulter une composante majeure de la société : la petite-bourgeoisie, dont les intellectuels ont été les héros de la Grande Guerre en guidant le peuple. C'est ainsi qu'il propose une lutte sociale divisant « ceux qui ont, comme nous, le droit de faire la révolution italienne et ceux qui doivent en subir la conception et la réalisation ». En plus d'affirmer que le peuple est anticommuniste et qu'« il n'existe pas d'antisémite en Italie », Marinetti réfute toute idée de révolution universaliste. Dès lors, le futurisme politique repose toujours sur l'idée centrale d'instaurer « un gouvernement technique sans parlement, vivifié par de jeunes gens ayant le rôle de stimulateur », formant des « citoyens héroïques » à l'aide d'une « propagande assidue ». Il déclare explicitement que le futurisme politique n'a aucunement vocation à supprimer les souffrances humaines ou à instaurer un paradis terrestre, affirmant que « nous trouverons la solution artistique du problème social ». Marinetti espérait développer la vie spirituelle du peuple dans le but d'en décupler « la faculté de rêver ». Il promettait également l'émergence d'un « prolétariat de génies » étroitement lié au phénomène technique, dont le rôle politique sera de faire de la vie une fête totale dans laquelle les arts régneront sur le monde en

étant accessibles à tous. En somme, les ambitions du futurisme sont clairement exprimées : « L'art et les Artistes révolutionnaires au pouvoir ». Autrement dit, offrir la possibilité à tout à chacun de faire de sa vie une « vie-œuvre d'art » (Marinetti, 1920c, p. 1228-1238). Ainsi, l'homme nouveau appartenant à la nouvelle classe dirigeante technocratique fut le fruit de la collaboration entre des « artistes-ingénieurs-techniciens » et des « techniciens-intellectuels-fascistes » (Cioli, Rifkind, 2013, p. 141).

Enfin, *À chacun, chaque jour, un métier différent (L'inégalisme)* fut publié le 6 octobre 1922. L'inégalité parmi les hommes est présentée comme naturelle par des comparaisons avec le monde animal. Le manifeste est principalement articulé autour d'un leitmotiv : « À bas l'Égalité! À bas la Justice! À bas la Fraternité! ». Espérant l'émergence d'une future « Artécratie », Marinetti – toujours dans une optique d'anarchisme individualiste – encourageait les travailleurs à changer de métier continuellement au nom d'un élan vital permanent (Marinetti, 1922b, p. 1371-1373).

Nous pouvons donc établir un parallèle entre le programme politique futuriste et le modèle de formation d'une matrice politique fasciste identifiée par Ellul. Celui-ci affirme que la transition entre les logiques libérale et fasciste passe par une phase intermédiaire : la social-démocratie. Face à la peur suscitée par les aspirations révolutionnaires du mouvement ouvrier, de nombreuses réformes vont faire émerger des nouvelles classes moyennes (Ellul, 1937, p. 783-784). En d'autres termes, la création d'un nouveau prolétariat de type réformiste ayant vocation à être incorporé à l'organisation sociale de l'État (*ibid.*, p. 784). Par l'intermédiaire de vastes transformations socio-économiques, ce stade intermédiaire véhicule « la Foi en l'État [...devenu...] le but absolu parce qu'il est le distributeur complet [...] au-dessus des classes » (*ibid.*, p. 785). D'ailleurs, la base partisane du futur Parti National Fasciste et son système symbolique furent essentiellement axés sur cette nouvelle petite-bourgeoisie, nécessitant une sacralisation de l'État sur laquelle le fascisme s'appuya

abondamment (*ibid.*, p. 784). Nous pouvons souligner le fait qu'en dépit d'un vocabulaire superficiellement apparenté au marxisme, ces manifestes ne remettent aucunement en cause l'inégalité des rapports sociaux de propriété ou de domination. Nous pouvons ainsi penser que pour Marinetti, la lutte des classes laisse place à une forme de guerre sociale totale et permanente, tant à l'échelle individuelle que collective, nécessitant un État fort se positionnant au-dessus des conflits de classes. Surtout, ces manifestes politiques s'inscrivent dans le cadre d'une explosion sociale inédite en Italie.

1.2 La formation des Faisceaux italiens de Combat dans le contexte du « biennio rosso »

L'après-guerre illustre les nombreuses séquelles du conflit dans l'ensemble de la société italienne, car les tensions sociales demeurèrent malgré la fin officielle des hostilités. Le retour à la vie civile des anciens combattants désormais auréolés d'un prestige militaire fut chaotique, car ils vécurent extrêmement mal leur sentiment de déclassement social, parfois ponctué de mépris ou d'indifférence de la part de la population. Prétendant légitimement diriger les affaires du pays au nom de leur héroïsme, ces militaires – dont Mussolini en personne – réalisèrent à leur tour le fossé qui sépare l'arrière du front (Vial, 2003, p. 105). Leur aspiration à retrouver dans la vie civile une fonction de commandement fut contestée autant par les élites dirigeantes que par le mouvement ouvrier. Ce sentiment d'anxiété impacta avant tout les classes moyennes inquiétées par les avancées sociales accordées aux classes populaires (et notamment aux femmes), voire terrorisées par la menace de prolétarisation (*ibid.*, p. 106). Cela se traduisit par une hostilité croissante envers le monde politique et ses institutions jugées archaïques, voire par le souhait d'une nouvelle guerre, que Marinetti espérait lui-même proche et imminente (*ibid.*, p. 116).

L'Italie fut marquée de très vives tensions sociales entre 1919 et 1920 : c'est le « *biennio rosso* » ou les « deux années rouges » (*ibid.*, p. 95). La Grande Guerre avait réussi l'exploit de rassembler des individus aux trajectoires et aux profils sociologiques très variés. La camaraderie du front, suivie par le retour des troupes dans leurs régions d'origines, rendit les disparités visibles et inacceptables : l'explosion de la violence sociale fut révélatrice des rancœurs accumulées pendant le conflit (*ibid.*, p. 98). Dans la continuité du rite de passage des tranchées, c'est dans ce cadre, notamment par mimétisme et mythification auprès des anciens combattants, que les expéditions punitives squadristes apparurent afin de revitaliser la nouvelle aristocratie des tranchées dans le domaine civil (*ibid.*, p. 109). Une partie de la classe ouvrière n'accepta plus les restrictions, ni la discipline militaire des usines, ni l'obéissance passive face au pouvoir politique. Échappant aux structures syndicales et organisé sur une base autogestionnaire, le mouvement social explosa avec un million de jours de grève en 1919 (*ibid.*, p. 101).

En mars 1919, la première incarnation du mouvement fasciste vit le jour à Milan : soutenue par les milieux d'affaires industriels et commerciaux, une assemblée générale donna naissance aux Faisceaux italiens de Combat (Berstein, Milza, 1995, p. 246-247). Les futuristes accueillirent cette nouvelle formation très favorablement au point d'y fusionner le Parti politique Futuriste (Ostenc, 1983, p. 105). Les membres de cet antiparti étaient principalement issus de la partie septentrionale du pays, souvent d'anciens combattants et des militants de la gauche interventionniste (Gentile, 2004, p. 29). Cette situation de minorité s'accrut en raison de l'échec des Faisceaux aux élections de la même année. Se déclarant antiparlementaristes, les Faisceaux condamnèrent vivement les socialistes, accusés de trahison (en raison de leur neutralisme en 1914) et d'internationalisme. L'ensemble des forces politiques furent attaquées, les fascistes se présentant comme un mouvement transpartisan au service de la nation, promouvant une « idéologie anti-idéologique » et comparant la politique à

une « expérience de vie » guidant les masses vers un monde nouveau. Ainsi, les Faisceaux ne furent pas un courant réactionnaire, conservateur, ou une simple variante du nationalisme, mais un mouvement politique sacralisant la guerre comme la promesse d'un avenir meilleur (Tarquini, 2011, p. 54). Face aux forces politiques vacillantes, les fascistes se présentaient comme un mouvement politique autonome des intérêts de classes. Surtout, « c'est par l'intermédiaire du futurisme que se fait la liaison entre le nationalisme d'avant-guerre et le fascisme » (Berstein, Milza, 1995, p. 246). D'ailleurs, Mussolini a constitué son mouvement sur le modèle d'une avant-garde, c'est-à-dire d'une armée de révolutionnaires professionnels devant briller par leurs capacités (Tomiche, 2014, p. 34). Avec le consentement passif des autorités, une première démonstration de force fut orchestrée le 15 avril 1919 et résulta en un déferlement de violence contre des militants socialistes (Vial, 2003, p. 112). Mussolini inaugura son mouvement par un acte fondateur : l'incendie des locaux du journal qu'il avait dirigé (Berstein, Milza, 1995, p. 250). C'est à partir de ce moment que Marinetti et les futuristes participèrent à des exactions punitives (Gentile, 2009, p. 90). Le manifeste *Italiens!* fut placardé dans les rues milanaises au lendemain des événements du 15 avril 1919. Marinetti se justifiait des échauffourées survenues la veille et prétendait avoir été contraint de recourir à la violence au nom d'une « volonté populaire ». L'objectif de cet écrit était double : intimider les classes dirigeantes en leur promettant d'ajouter « quelques mois [de violence supplémentaire] à nos quatre années de guerre », ainsi que d'« affirmer le droit absolu de nos quatre millions de combattants victorieux qui, seuls, doivent diriger et dirigeront, à tout prix, l'Italie nouvelle » (Marinetti *et al.*, 1919, p. 1133).

Mussolini amorça ensuite un virage politique majeur : éloignement des tendances syndicalistes révolutionnaires, programme réactionnaire avec État fort, tendances économiques libérales favorables aux classes dirigeantes dans le but d'obtenir leur soutien financier et politique (Berstein, Milza, 1995, p. 253). L'abandon

des composantes révolutionnaires lui permettait de se présenter comme le porte-parole des classes moyennes et de la petite-bourgeoisie qui rejetaient le système libéral (Gentile, 2004, p. 30). Une alliance réunissant industriels, banquiers, et agrariens a soutenu les expéditions punitives fascistes contre leurs ennemis communs qu'étaient les socialistes et les syndicalistes de la *Confederazione Generale Italiana del Lavoro* (Berstein, Milza, 1995, p. 251). Le fascisme s'est dès lors constitué comme le bras armé de la réaction bourgeoise anti-prolétarienne face aux occupations des usines et à la menace bolchevique par le recours à la violence. C'est à ce moment que le nombre d'adhérents du parti a connu un essor important et qu'il devint un mouvement de masse composé des classes moyennes, de la bourgeoisie, et des travailleurs agraires (Gentile, 2004, p. 31-32). À l'image des Faisceaux et du squadriste, « c'est surtout l'adhésion des classes moyennes qui transforma le fascisme en un mouvement de masse fort d'un dynamisme et d'ambitions politiques qui le poussèrent au-delà de sa fonction contingente d'instrument de la réaction anti-prolétarienne » (*ibid.*, p. 34).

Dans l'après-guerre, ni les revendications territoriales ni les promesses d'accomplissement du *Risorgimento* n'ont été satisfaites. Ce sentiment a été accentué par le non-respect des clauses du Pacte de Londres – ayant fait basculer l'Italie dans la Triple-Entente en 1915 en échange de compensations territoriales considérables – par le président étasunien Wilson qui refusa une nouvelle escalade expansionniste en Europe. Lors de la Conférence de paix de Paris en 1919, le président du Conseil libéral Vittorio Emanuele Orlando (1860-1952) décida de quitter brusquement celle-ci et fut accueilli en héros lors de son retour à Rome. Sous l'influence du poète d'Annunzio, le thème de la « victoire mutilée » va rallier des forces politiques opposées, qui considèrent que la « nation prolétaire » italienne a été lésée face aux puissances de « l'impérialisme bancaire étranger ». Son expédition putschiste sur la ville de Fiume, revendiquée par le royaume yougoslave et par l'Italie, va fragiliser davantage l'État libéral (Berstein, Milza, 1995, p. 233-235). Revenu au pouvoir en 1920, Giolitti a conclu cette crise par la reconnaissance de Fiume comme État indépendant garanti par

la Société des Nations. Surtout, en plus de discréditer d'Annunzio comme leader nationaliste, cette épopée belliqueuse a inspiré l'ascension politique de Mussolini, le renseignant quant à « la faiblesse de l'État libéral et les complicités que l'on peut rencontrer auprès de ses responsables, l'attraction exercée sur les masses par une formule politique sachant lier le sentiment national et les préoccupations sociales, la nécessité d'avoir à sa disposition une organisation politique disciplinée » (*ibid.*, p. 237). Cette frustration collective fut intensifiée par les espoirs suscités par la guerre : malgré sa propulsion dans le concert des nations et l'effondrement de son voisin austro-hongrois, le pays vainqueur se pensait vaincu, et le slogan d'annunziste résumant la situation à une « victoire mutilée » a triomphé. C'est dans ce contexte que Mussolini est apparu comme le chef de file de cette « classe des sacrifiés » (Vial, 2003, p. 109-111).

Le 2 novembre 1919, Marinetti publia le *Discours au Congrès des Faisceaux de Combat à Florence*, reprenant son allocution prononcée lors de cet événement. Son propos débute par un hommage au futuriste Mario Carli², cofondateur de l'avant-garde, du Faisceau de Combat de Rome, du Parti politique futuriste, et de la revue *Roma futurista*, incarcéré suite à la dissolution des *arditi* par le gouvernement. Marinetti adresse ensuite un éloge au public en approuvant « de façon inconditionnelle, au nom du futurisme et des futuristes Italiens, tout le programme des Faisceaux de Combat ». Ce programme est articulé autour de l'idée de libérer le pays « du poids des morts de la triade Monarchie-Sénat-Papauté ». Marinetti réitère sa volonté d'une « dévaticanisation » avec « l'expulsion de la papauté ». Étant donné que « les institutions parlementaires sont fatalement destinées à périr », il acquiesce à l'idée de supprimer le Sénat au profit d'un « Conseil technique » dirigé par des hommes de moins de trente ans qualifiés « d'Excitateurs » (ou « Arditi-Futuristes »). De plus, il place l'éducation

² Mario Carli (1888-1935) fut écrivain, journaliste, et membre de l'avant-garde futuriste. Militant fasciste convaincu, il devint diplomate et consul général d'Italie pendant le *Ventennio*.

au centre de ses préoccupations : les « écoles du danger » devaient former le futur « citoyen héroïque » avec une discipline sportive « féroce ». Marinetti louange le futurisme, moteur de la « grande guerre révolutionnaire [...] portée à la victoire par une minorité d'intellectuels » et décrit Mussolini comme « le grand Futuriste italien ». Son propos se conclut par un éloge à d'Annunzio et à l'expédition à Fiume à laquelle il avait lui-même participé au côté de certains futuristes, par ailleurs défavorablement accueillis (Marinetti, 1919g, p. 1162–1170; Gentile, 2009, p. 115).

Dans un pays au bord du chaos, menacé personnellement par les socialistes qu'il a lui-même brutalisés, Marinetti tempère ses propos dans deux manifestes, qui marquent l'ouverture d'une période ambivalente pour le futurisme. D'une part, *Note du 20 mai*, inscrite dans ses carnets personnels, rendue publique lors du second Congrès des Faisceaux de Combat, tenu les 24 et 25 mai 1920, et marquant sa mise en retrait officielle de la vie politique. Marinetti envisage très sérieusement de se séparer du mouvement de Mussolini en raison des ambivalences de ce dernier devant la répression des mouvements sociaux, le rejet de la monarchie et l'anticléricisme (Marinetti, 1920a, p. 1214). D'autre part, *Une protestation* est un manifeste publié dans la revue socialiste *Etruria Nuova*. Celui-ci s'inscrit dans un contexte particulier : le 20 juin 1920, après une représentation théâtrale des futuristes à Milan, le public a été infiltré par une section locale du Parti socialiste italien, venue volontairement perturber le spectacle. Il fut accusé par la rédaction d'avoir été l'« incendiaire du journal socialiste *Avanti!* ». C'est pourquoi Marinetti adressa un droit de réponse à cet article, et affirma n'avoir « jamais participé à l'incendie des locaux dudit journal », ce qui n'était pas vrai (Marinetti, 1920b, p. 1227-1228).

1.3 La débâcle de l'État libéral et l'arrivée au pouvoir du fascisme

Face à la flambée de violence qui se développe, le gouvernement de Giolitti demeura neutre en pensant pouvoir intégrer et normaliser le fascisme dans les

institutions parlementaires (Berstein, Milza, 1995, p. 252). Néanmoins, un fossé grandissant sépare les ambitions de Mussolini et les forces squadristes qui sèment la terreur de façon sporadique dans le pays. Parmi ses voisins européens, l'Italie est l'un des pays à subir des difficultés socio-économiques très fortes (Berstein, Milza, 1995, p. 222). La crise mondiale de 1921 a considérablement impacté le pays : faillites d'entreprises, chômage, inflation, déficit budgétaire hérité de la guerre, et pénuries agricoles (Vial, 2003, p. 103-104). Entre 1919 et 1922, entre 3000 et 4000 personnes furent tuées, notamment lors de la campagne des élections législatives de 1921, qui fit 100 morts en 40 jours. Le pouvoir espérait coopter les fascistes tout en les laissant agir afin de faire taire l'agitation sociale. De même, les forces de l'ordre (autant la police que l'armée) commencèrent à collaborer avec les fascistes, en les entraînant, en leur fournissant du matériel, voire en désobéissant aux ordres de leur hiérarchie (Vial, 2003, p. 114-115).

Devant l'incapacité des élites politiques et économiques à trouver un compromis, le fascisme eut le champ libre pour entamer la conquête institutionnelle. Giolitti et son successeur Ivanoe Bonomi (1873-1951) tentèrent d'intégrer et de normaliser le fascisme pour mettre fin aux violences politiques, et c'est ainsi que Mussolini transforma son mouvement en parti (Gentile, 2004, p. 34). Ses ambitions de politique intérieure se voulaient garantes de la propriété privée, encourageaient la collaboration des classes et le productivisme, ainsi qu'une politique extérieure expansionniste. C'est dans un contexte de décrépitude des partis traditionnels et de vide institutionnel que le PNF est apparu comme le seul représentant de l'ordre. À ce propos, les ambitions antidémocratiques de Mussolini furent explicites dès la veille de la marche sur Rome en affirmant publiquement que « l'État fasciste n'accorderait aucune liberté à ses adversaires » (*ibid.*, p. 36-38). Nous pouvons établir un lien avec les propos de Marinetti dans son manifeste *Au-delà du Communisme*, affirmant que le monde se divisait entre « ceux qui ont, comme nous, le droit de faire la révolution italienne et ceux qui doivent en subir la conception et la réalisation » (Marinetti, 1920c, p. 1228-

1238).

Face à l'immobilisme et à la confiance des élites dirigeantes qui pensaient pouvoir canaliser le fascisme par des accommodements, Mussolini se montra initialement conciliant en reconnaissant la monarchie, l'armée, la religion catholique, voire le libre-échange. Cependant, « le PNF appliqua ainsi, avec succès, une tactique nouvelle et originale de conquête révolutionnaire du pouvoir, mêlant action terroriste, manœuvre politique et activité parlementaire » (Gentile, 2004, p. 39). L'objectif de la marche sur Rome fut de faire infléchir le compromis proposé par les classes dirigeantes, marquant le point de départ de la destruction de l'État libéral. Malgré sa situation minoritaire au Parlement et son usage de méthodes terroristes, Mussolini se présenta comme un élément d'union nationale dans une optique transpartisane en formant un gouvernement composé par des fascistes, des nationalistes, des giolittiens, des monarchistes, et des démocrates-sociaux (Berstein, Milza, 1995, p. 262). À ce moment, un fait majeur fut sous-estimé : « pour la première fois dans l'histoire des démocraties libérales européennes et de l'État italien, le gouvernement était confié au chef d'un parti armé, qui rejetait les valeurs de la démocratie libérale et proclamait sa volonté révolutionnaire de transformer l'État en un sens anti-démocratique » (Gentile, 2004, p. 40-41).

Après la démission de Giolitti en 1921, l'Italie est entrée dans un processus d'érosion caractérisé par une instabilité politique chronique. Alors que l'ordre social et la légitimité politique ne furent plus assurés, que les partis politiques furent incapables de s'accorder sur une solution, le fascisme – redoublant d'exactions violentes, notamment pour briser le mouvement ouvrier – semblait désormais être la seule force politique viable dans ce contexte d'anomie. Cela explique, dans une trajectoire de terreur et de subversion sans adversaire de taille, que le mouvement fasciste a réussi à

accéder « légalement » au pouvoir en l'espace de quelques mois entre juillet et octobre 1922. Paradoxalement, cette phase d'accélération fut suivie d'une lenteur voulue par un Mussolini soucieux de ne pas effrayer la classe politique et la monarchie. C'est ainsi que la prudence fut de mise lors de l'organisation de la Marche sur Rome dans le but de faire pression sur les représentants impuissants de l'État (Berstein, Milza, 1995, p. 256-259). Confondant continuellement ses étiquettes de député et de vétéran, tel un « pompier pyromane », face à l'explosion de violences dont il fut responsable, Mussolini est paradoxalement apparu comme la solution à cette instabilité politique chronique pendant sa démonstration de force lors de la Marche sur Rome, faisant plier le pouvoir (Vial, 2003, p. 115-116). C'est ainsi qu'il a réussi à obtenir un vote de confiance lui confiant les pleins pouvoirs pendant un an comme président du Conseil. En somme, malgré le mythe propagé par la propagande du régime à ce sujet, un double processus émergea. D'une part, « le fascisme n'a pas remporté une victoire sur des adversaires puissants ; il a comblé le vide politique créé par la crise de l'après-guerre en utilisant la subversion comme levier de son succès » (Berstein, Milza, 1995, p. 261). D'autre part, Mussolini encourageait « l'action violente des squadristes contre les autres partis, afin de les démanteler, de les vider et de les détruire, quand il ne pouvait pas les absorber au sein du parti fasciste [...], dans le but de s'arroger le monopole du pouvoir et de la force » (Gentile, 2015, p. 345).

2. DÉCÉLÉRATION ET NORMALISATION INSTITUTIONNELLE

L'inauguration de la seconde phase du futurisme masquait des divergences internes dans le contexte du « *biennio rosso* » et de l'arrivée au pouvoir de Mussolini. Certains futuristes emblématiques quittèrent le mouvement : Carli décida de rejoindre

les *Arditi del Popolo*³, s'opposant désormais au fascisme considéré comme une « révolution petite-bourgeoise » (Gentile, 2009, p. 120-122), mais aussi Bottai qui fut le premier à se rallier formellement au fascisme en estimant que le futurisme véhiculait « le mensonge de la civilisation industrielle » que la Grande Guerre avait révélé de manière extrêmement brutale (Bottai, 1920, p. 1273-1277). Parmi les collaborateurs de Marinetti, l'année 1922 voit émerger un « futurisme communiste » aspirant à la révolution sociale. Ainsi s'est ouverte la seconde phase dite de « l'art mécanique » devant concourir à la « transfiguration spirituelle de la classe ouvrière » initiée à l'art d'avant-garde (Lista, 2015a, p. 1321). Cela s'explique aussi par le fait que « l'art des machines » devint un style international à cette même époque (Lista, 2015b, p. 671).

2.1 Le « futurisme communiste » et la propagande de Marinetti

Dans le contexte d'après-guerre de reconstruction économique, cette seconde phase du futurisme a vu plusieurs artistes – qui avaient pour point commun d'être des pilotes d'automobiles et d'avions – se rapprocher de l'industrie italienne. Ainsi, lorsque FIAT lança son nouveau modèle Spider 501 en 1922, l'entreprise s'est inspirée des techniques scénographiques de l'avant-garde tout en érigeant les futuristes au statut d'icônes publicitaires (Lista, 2017, p. 64). Nous pouvons illustrer cette collusion par la publication du manifeste *L'art de l'avenir* de l'écrivain, sculpteur et peintre Fortunato Depero (1892-1960) en 1929, directement adressé aux capitaines d'industrie italiens en vertu de la nouvelle religion-morale de la vitesse. Depero consacra cet écrit aux « Rois des Pneumatiques », aux « princes des Automobiles » et aux « Empereurs des Moteurs » au nom du nouvel art publicitaire futuriste (Depero, 1929, p. 1670 ; Lyttelton, 2014, p. 70). De même, après les « deux années rouges », plusieurs artistes futuristes ont axé cette deuxième phase du mouvement autour des revendications

³ Le terme *Arditi del Popolo* signifie « Soldats du Peuple ». C'est une organisation antifasciste formée par des anarchistes et des communistes en 1921 et s'opposant aux expéditions punitives fascistes.

ouvrières, de l'hybridation du travailleur avec son environnement technique, et de thématiques révolutionnaires liées au droit du travail. Le prolétaire était considéré comme l'archétype de l'homme-machine soumis à la force cinétique et à la cadence de la machine (Lista, 2015b, p. 692).

L'arrivée au pouvoir du fascisme a rapidement et définitivement annihilé cette dimension sociale du futurisme. Effectivement, « l'esthétique mécanique sera durement combattue par le fascisme en tant que reflet des réalités socioculturelles de la classe ouvrière et du prolétariat urbain. Les mythes sociaux et les valeurs éthiques du monde rural [...] seront en effet privilégiés par la politique culturelle du fascisme » (*ibid.*, p. 672-673). Autrement dit, le futurisme fut amputé de sa base esthétique fondée sur la vitesse.

Dans ce contexte politique inédit, Marinetti s'adonna à de multiples « manipulations de la vérité historique afin de gommer tout ce qui l'opposait au fascisme avant sa prise de pouvoir » (Lista, 2015a, p. 1384). Publié en 1922, *Le Futurisme ne fait pas de politique* témoigne autant de la remise en cause de la légitimité du chef du futurisme que de l'éclatement progressif de l'avant-garde sur les plans idéologique, éditorialiste, et territorial (Marinetti, 1922a, p. 1323). Après que certains de ses principaux soutiens ont fondé la revue futuriste *L'Imperio*, Marinetti s'en dissocia complètement en affirmant que « le Mouvement futuriste n'est ni une école, ni une académie, ni un parti politique » (Lista, 2015a, p. 1323). Malgré un discours de Marinetti proclamant le contraire prononcé la même année et dans lequel il apportait son soutien inconditionnel au fascisme, cette dépolitisation de façade visait surtout à conforter Mussolini nouvellement arrivé au pouvoir, en dépit de désaccords sur la monarchie et l'Église. Comme l'illustrent ses manifestes relatifs à sa pensée politique, Marinetti fut autant terrifié par la révolution bolchevique de 1917 que par l'effondrement de l'ordre libéral en Italie, ce qui explique son soutien à Mussolini en 1922 (Ialongo, 2013, p. 394-396). Huit de ses écrits en attestent.

2.2 *Les artistes au pouvoir : l'avant-garde politique doit soutenir l'avant-garde artistique*

Publié en 1923, *Les droits artistiques réclamés par les futuristes Italiens* constitue la retranscription d'une visite de Marinetti à Mussolini. Espérant bénéficier de son appui étant donné qu'il « est lié par une longue et indéfectible amitié » avec le président du Conseil, il fut réinvité peu de temps après cette publication. Le texte est articulé en dix points : la défense des artistes avant-gardistes dans l'ensemble des événements culturels organisés en Italie, concurrencés par des artistes étrangers créant une « ignoble anti-italianité systématique » ; la « fondation d'Instituts de Crédit Artistique » dont l'État serait le garant ; la « défense de l'italianité » autant dans le tourisme que dans l'architecture ; « l'abolition des Académies » ; la création d'un « institut national de propagande artistique qui protège les intérêts artistiques et économiques des artistes italiens » à l'étranger ; « l'organisation de libres concours d'art » ; « la prise en charge des fêtes nationales et communales » par les artistes avant-gardistes « indispensables à la santé de la Patrie » ; un encadrement des droits d'auteurs et des réductions fiscales pour l'ensemble des créateurs ; la création de « conseils techniques consultatifs » codirigés par des élus et des artistes afin de protéger ces droits ; une « représentation proportionnelle » des artistes avant-gardistes dans l'ensemble des événements culturels ; et la création d'une « société internationale pour la protection des intérêts artistiques et économiques des artistes italiens d'avant-garde » (Marinetti, 1923a, p. 1389-1392).

Quelques jours après fut publié *Les droits artistiques réclamés par les futuristes italiens, Manifeste au gouvernement fasciste*. Marinetti a réimprimé exactement le même manifeste, y ajoutant une introduction présentant le futurisme comme « un mouvement purement artistique et idéologique » qui « n'intervient dans les luttes politiques qu'aux heures de grave danger pour la Nation ». Effectivement, il débute son propos en affirmant que la bataille de Vittorio Veneto (qui marqua la victoire italienne

et précipita la chute de l'empire austro-hongrois), et « l'avènement du Fascisme au pouvoir [représentent] la réalisation du programme minimum futuriste ». Marinetti rappelle les valeurs de son mouvement et souligne son influence considérable en Italie et dans le monde. Se félicitant d'avoir été parmi les premiers interventionnistes et d'avoir participé à des attentats « contre la sûreté d'État », il n'hésite pas à faire l'éloge de Mussolini et de son « merveilleux tempérament futuriste ». Cela lui permet d'affirmer qu'il a porté le fascisme au pouvoir et d'en revendiquer une rétribution, car désormais « la révolution politique doit soutenir la révolution artistique » (Marinetti, 1923b, p. 1393-1397). La revendication de ces deux manifestes est basée sur le modèle syndical, qui s'apparente d'ailleurs à « une acceptation implicite du corporatisme fasciste » (Lista, 2015a, p. 1383).

Le 25 avril 1923 fut publié *L'empire italien, À Benito Mussolini, chef de la nouvelle Italie, Manifeste au gouvernement fasciste*. Marinetti y rappelle les valeurs que son mouvement véhicule depuis désormais quatorze ans, notamment : « l'orgueil italien, le courage, l'audace, l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité, la religion du nouveau et de la vitesse, [...] la violence, le patriotisme et la guerre ». Il incite « le Gouvernement italien, devenu enfin futuriste, à accroître magnifiquement nos ambitions nationales, en faisant fi des stupides accusations de piraterie et en proclamant la naissance du PANITALIANISME ». Considéré comme une future « œuvre d'art » au nom « de la guerre et de la conquête », l'Empire italien doit reposer sur plusieurs principes : « antisocialiste, anticlérical, anti traditionnel », patriote et liberticide à l'égard de ceux qui s'y opposent, chapeauté par un gouvernement sans Parlement et un Conseil technique d'arditi-futuristes. Le manifeste se conclut sur une référence au *Sacrario militare di Redipuglia*, cimetière où repose plus de 100 000 soldats italiens morts lors de la Grande Guerre, comparé à une « usine de guerre » préparant un « acte de foi-force » au nom d'un futur assaut (Marinetti, 1923c, p. 1414-1417). Cet écrit n'a eu aucune incidence sur la politique de Mussolini, à ce moment préoccupé par la réforme de l'École.

L'État fasciste était effectivement obnubilé par l'éducation des masses. L'éducation fasciste consistait à faire des individus des « soldats disciplinés et obéissants, prêts à faire le sacrifice de leur vie à la puissance de l'État » (Gentile, 2004, p. 251-253). Le programme des fascistes était d'ailleurs très proche de celui présenté par les futuristes en 1918 : le combat contre l'analphabétisme afin de donner une instruction patriotique au prolétariat, ainsi que l'instauration d'une culture scolaire autant intellectuelle que physique d'inspiration militaire. Cette politique évolua suite au deuxième congrès des Faisceaux de Combat dont les débats étaient relatifs à l'enjeu de l'institution scolaire en lien avec la question religieuse (*ibid.*, p. 57-59). La nomination du philosophe Gentile au ministère de l'Instruction trancha les divergences à ce sujet. Dans le but d'affermir cette prééminence, Gentile décida non pas de définir ou d'imposer une culture fasciste, mais décréta la mise en place d'une politique de collaboration basée sur l'ouverture. Sa stratégie consista à lancer un appel national à l'ensemble des intellectuels afin qu'ils contribuent à l'édification de la culture italienne dans une optique transpartisane (Belardelli, 2005, p. 15). Le choix de Mussolini fut politique : par cette nomination et l'ambition portée par Gentile, cela lui permettait d'introduire un examen d'État, la concurrence entre les écoles publiques et privées, avec une dimension élitiste et une sélection estudiantine sévère. Ce mépris s'incarna chez Bottai pour qui « la fonction des hommes d'armes » devait être « subordonnée à des hommes de pensée », ce qui contredisait l'idéal de consensus social porté par le fascisme (*ibid.*, p. 7-9).

Ces réformes furent suivies par une épuration politique du corps enseignant. Un arsenal législatif répressif fut promulgué à ce sujet à la fin des années 1920 : menaces de congédiement, mesures disciplinaires, mutations forcées dans des lieux éloignés, voire l'exil dans les cas les plus extrêmes (*ibid.*, p. 28-29). Ainsi, la socialisation fasciste visait à instaurer une civilisation nouvelle de « citoyens-soldats » dont le PNF fut le pédagogue (Gentile, 2004, p. 253-254). Dénué de base doctrinale, le fascisme prônait la primauté de l'action sur la réflexion et se présentait comme un mouvement

unifiant deux aspirations : former une nouvelle élite dirigeante remplaçant « l'ancien monde » et les institutions héritées de l'époque libérale ; galvaniser les masses au sein de cette « nouvelle société » (Belardelli, 2005, p. 106).

La bataille de Via Mercanti (15 avril 1919), publié en juin 1923, puis à nouveau le 29 octobre à l'occasion du premier anniversaire de la Marche sur Rome, décrit en détail ladite bataille marquée par de violentes rixes de rues opposant les fascistes aux forces socialistes en plein cœur de la capitale lombarde et marquant une date dans l'histoire du fascisme. Contrairement à ce qu'il affirmait dans son manifeste *Italiens!* de 1919, Marinetti reconnaît ici sans la moindre ambiguïté avoir participé à l'incendie de la rédaction du journal *Avanti!* sur ordre de Mussolini (Marinetti, 1923e, p. 1427-1429). Quant au manifeste *Un profil de Mussolini*, il commence ainsi : « Nous futuristes, qui avons prophétisé et depuis longtemps préparé la grande Italie d'aujourd'hui, nous sommes heureux de saluer, en la personne de notre encore trentenaire Président du Conseil, un merveilleux tempérament futuriste ». S'ensuit un véritable dithyrambe faisant de Mussolini un être hors-norme. Celui-ci est d'ailleurs comparé à une torpille M.A.S. (*Motobarca Armata Silurante* ou *Motoscafi Armati Sommergibili*), c'est-à-dire l'un des emblèmes de la prouesse technique militaire italienne issue de la Grande Guerre (Marinetti, 1923f, p. 1429-1430). Comme l'illustre cet écrit, et bien au-delà des frontières italiennes, « le mythe de Mussolini a été une composante fondamentale du fascisme et un des mythes les plus populaires de l'entre-deux-guerres » auquel Marinetti n'échappa pas, car « écrire au chef du gouvernement, lui adresser des suppliques ou des lamentations, lui envoyer des serments de foi ou dénoncer anonymement quelqu'un devint une pratique de masse » (Gentile, 2004, p. 177 ; Tarquini, 2011, p. 111).

2.3 *Le fascisme totalitaire comme esthétisation de la violence des rues jusqu'au Parlement*

Le manifeste *Futurisme et fascisme* fut publié en janvier 1924. Marinetti y effectue la synthèse politique des deux mouvements, en soulignant l'apport du futurisme au fascisme. De même, il note que les futuristes ont toujours été à l'avant-garde des violences de rue, de l'interventionnisme et des tranchées. Autrement dit, fascisme et futurisme sont une seule et unique entreprise révolutionnaire. Néanmoins, Marinetti demeure prudent en limitant ses revendications au domaine culturel. Effectivement, il réaffirme que « le Futurisme au contraire est un mouvement artistique et idéologique qui devient politique aux heures les plus graves de la nation ». Cet écrit se conclut par un nouvel éloge du Duce et de son nouveau « gouvernement de vitesse ». Les futuristes sont considérés comme les « préparateurs de la grande Italie d'aujourd'hui [car] les Futuristes glorifient le tempérament futuriste du Président du Conseil » (Marinetti, 1924a, p. 1456-1458). Au-delà de son arrivisme, l'affinité de Marinetti pour Mussolini reposait sur une idée commune, selon laquelle le nouveau monde en émergence était gouverné par le mouvement permanent ainsi que « l'accélération du rythme de [...] vie » (Gentile, 2004, p. 435). C'est pourquoi le nouvel homme futuriste fut incarné par le Duce (Griffin, 2009, p. 93). En ce sens, lorsque Marinetti voyagea en Argentine en 1926, il affirma publiquement qu'il était fasciste, bien qu'il nuancât son propos en déclarant que ses activités étaient purement artistiques et non politiques (Adamson, 2010, p. 855). Néanmoins, nous pouvons penser que son rôle d'ambassadeur culturel du régime italien atteste le contraire.

Dans *Le Futurisme mondial – Conférence à la Sorbonne*, publié un mois après les élections d'avril 1924 ayant marqué le triomphe des fascistes, Marinetti expose ce qu'est le futurisme : « une loi, un dogme, une militarisation du cerveau [...], la religion du nouveau ». Une fois de plus, il justifie a posteriori les violences auxquelles il participa, car le futurisme « a eu une grande influence sur la politique [...], est intervenu

directement dans la lutte des places publiques. Pendant la guerre il fut pour l'interventionnisme et après pour le fascisme, en restant cependant toujours un mouvement idéologique de pure idée » (Marinetti, 1924b, p. 1469-1471).

Quant au manifeste *Premier Congrès futuriste – 23 Novembre 1924*, il s'inscrit dans un contexte précis : l'organisation du Premier Congrès futuriste du 23 au 25 novembre 1924 à Milan. Après cet événement, Marinetti décida de déménager le siège officiel du futurisme à Rome. Toujours engagé dans la même dynamique, Marinetti réaffirme le lien entre futurisme et fascisme : « c'est le Futurisme et la guerre qui ont donné aux jeunes gens une force sportive et guerrière, une praticité rapide et simplificatrice, une passion irrépressible pour tous les dangers glorieux, un élan novateur qui, en dépassant la femme et la luxure, se lance à l'assaut de l'absurde et de l'impossible ». Afin d'asseoir son propos, celui-ci cite différents articles de presse de ses opposants allant dans le sens de ses intérêts (Marinetti, 1924c, p. 1495-1498).

Enfin, *Message à Mussolini* s'inscrit dans un contexte de crise politique majeure après l'assassinat du député socialiste réformiste Giacomo Matteotti (1885-1924). Présenté comme un compte-rendu du Premier Congrès futuriste organisé à Milan peu de temps avant, il fut adressé comme un message officiel à Mussolini. Sa principale revendication est explicite : Marinetti l'appela ouvertement à dissoudre le Parlement et à écraser l'opposition par la force (principalement catholique et socialiste) afin de ne pas reproduire les erreurs de Giolitti, car « tu peux et tu dois le faire, nous devons le vouloir et nous le voulons » (Marinetti, 1924d, p. 1506). Ainsi, Marinetti invita « Mussolini à asseoir son pouvoir de façon absolue, en liquidant l'opposition parlementaire » (Lista, 2015b, p. 665-666).

Au niveau politico-institutionnel, oscillant entre une stratégie de normalisation et de terreur, afin de discipliner les rangs de son parti, Mussolini instaura et présida le Grand Conseil Fasciste en 1922 afin de priver le PNF de son autonomie, et la Milice

volontaire pour la Sécurité nationale pour encadrer le squadrisme dès 1923 (Gentile, 2004, p. 42). Cela ne freina pas les violences qui traversaient le pays et, dans sa tentative de concilier les classes dirigeantes dépassées par la situation qui le soutenaient dans l'optique de maintenir l'État libéral, Mussolini profita de la désorganisation complète des forces d'opposition afin d'entamer progressivement une épuration des éléments les plus radicaux de son parti tout en concentrant le pouvoir entre ses mains. Paradoxalement, cette « révolution légale » a progressivement transformé l'État en le dénaturant complètement de son aspect parlementaire, démocratique et libéral, en ne maintenant que des éléments de façade comme la monarchie constitutionnelle. Dès lors, les lois fascistissimes entre 1925 et 1926 concentrèrent le pouvoir exécutif au profit du Duce, officialisèrent l'interdiction de l'opposition dans la vie politique et médiatique (avec le rétablissement de la peine de mort et d'une juridiction d'exception pour toute critique envers le gouvernement) (*ibid.* p. 45-46). De même, l'OVRA (*Opera Volontaria per la Repressione dell'Antifascismo*) fut officialisée comme police politique autant en Italie qu'à l'étranger. En outre, le Grand Conseil Fasciste fut ensuite chargé d'élaborer les listes de parlementaires, devint l'organe constitutionnel du régime, avec un pouvoir de nomination dans le cas d'une succession au trône. Dès 1926, le PNF fut aussi placé sous les ordres directs de Mussolini (*ibid.*, p. 47).

En somme, ces manifestes témoignent de la transition politique entre fascisme autoritaire et fascisme totalitaire : le premier est relatif à l'arrivée au pouvoir du fascisme en 1922, de ses compromis et des crises ayant caractérisé les premiers pas au pouvoir de Mussolini ; le second est relatif – après l'adoption des lois fascistissimes en 1925-1926 – à la réalisation du mythe de l'État totalitaire et de son déploiement dans l'ensemble de la société au nom d'une « révolution fasciste ». Cette seconde phase s'organisa autour d'un triptyque : la définition idéologique du nouvel État fasciste ; la multiplication d'un vaste réseau institutionnel mobilisant les masses en permanence sous l'égide du PNF ; et l'accélération de la concentration du pouvoir (*ibid.*, p. 242-243). Sans opposition organisée, les lois fascistissimes de 1925-1926 représentèrent

l'achèvement politico-institutionnel du nouvel État totalitaire (*ibid.*, p. 48).

3. TOTALITARISME POLITIQUE ET PLURALISME CULTUREL

Le fascisme s'est initialement présenté comme une armée insurrectionnelle à l'avant-garde de la politique des temps modernes, glorifiant la guerre et la violence, vecteurs palingénésiques annihilant le passé au nom d'une humanité nouvelle à l'esprit militarisé. En d'autres termes, une « religion de la Violence » (Vial, 2003, p. 120-121). Malgré certains éléments rappelant l'idéal de l'homme-machine héroïque des futuristes, les fascistes se sont efforcés de mettre en avant les vétérans de la Grande Guerre par de multiples commémorations qui visaient à occulter les dissonances d'avant-guerre entre les partisans de la neutralité et ceux de l'intervention armée. Ainsi vidé de sa réalité, le folklore de la guerre s'est progressivement érigé en modèle d'organisation sociale.

3.1 L'institutionnalisation de la « militarisation du cerveau » futuriste

Les futuristes furent les premiers à hisser l'expérience de la guerre au statut de mythe (Gentile, 2009, p. 49). En ce sens, les « gueules cassées » de la Grande Guerre furent massivement mobilisées autour de la technique, celle-ci devenant symboliquement un organe exosomatique (ou prothèse chirurgicale) décuplant et palliant artificiellement aux infirmités humaines. Cette métaphore du surhomme hybridé avec la technique et transcendant les limites spatio-temporelles dans un élan dynamique au nom de l'assaut, fut prophétisée par Marinetti (Virilio, 1977, p. 67). L'expérience de la guerre – dans son spectacle technoscientifique irrationnel – a donc

révélé un monde nouveau mythifié dont le fascisme extirpa sa genèse et sa raison d'être (Eksteins, 1991, p. 332).

Telle une caserne, la nouvelle société devait adopter une discipline martiale, des rituels, une liturgie symbolique, avec l'uniforme comme vecteur d'égalitarisme. Cela impacta l'organisation économique et sociale de l'industrie italienne : disciplinarisation intensive des travailleurs, interdiction des grèves, syndicat fasciste unique, promotion de la production nationale, régulation étroite de l'État à l'égard d'un secteur industriel qui ne cessa de se concentrer. Ce processus de normalisation de la violence est venu institutionnaliser le squadrisme : permettant l'insertion professionnelle de milliers de déclassés, subordonnés à l'État et absorbés par l'armée en cas de besoin, ces membres ont dû – dès 1924 – prêter serment au roi, et – à partir de 1925 – toute organisation squadrisme autonome fut rendue illégale (Vial, 2003, p. 127-128). Une alliance entre le fascisme politique et le pouvoir militaire s'est ainsi instaurée : face à des officiers vétérans de la Grande Guerre revendiquant leur capital symbolique, dans la crainte d'être concurrencé, voire dépassé par ces derniers, le Duce décida – fait extrêmement rare – de nommer des militaires à des ministères clés (*ibid.*, p. 130).

L'occupation de tous les espaces culturels par le fascisme s'est faite en deux temps : créer de nouvelles institutions ; fasciser celles déjà existantes. L'intérêt de Mussolini quant à ces enjeux fut minime : essentiellement dans une optique politique instrumentale, son intérêt principal fut de faire adhérer ces intellectuels au nouveau régime et de les convaincre d'axer leurs créations sur les injonctions du pouvoir (Belardelli, 2005, p. 23-24). Cette politique s'est d'abord concentrée sur la volonté d'éduquer massivement la population conformément aux valeurs du régime, la primauté accordée à l'éducation illustrant la dimension totalitaire de la pédagogie

fasciste (Tarquini, 2011, p. 74-75). La nomination de Gentile constitua, en ce sens, un gage de confiance octroyé à l'intelligentsia italienne après l'arrivée au pouvoir du fascisme. En dépit de son mépris ouvertement affiché à l'encontre des représentants de la culture, Mussolini les accepta dès lors que leurs efforts furent concentrés sur le renforcement de la légitimité du régime. Effectivement, « le fascisme a été trop étroitement lié aux mouvements culturels italiens [d'avant-guerre] pour ignorer, une fois parvenu au pouvoir, les diverses manifestations intellectuelles et artistiques du pays » (Ostenc, 1983, p. 315). Considérant la culture comme une arme politique, Mussolini décida – suite au Congrès des institutions culturelles fascistes organisé à Bologne en 1925 – d'instaurer un vaste réseau d'établissements soutenant les artistes et les intellectuels, bien que cette magnanimité de façade fût strictement encadrée par des lois interdisant « toute manifestation publique, toute commémoration, toute célébration de caractère culturel ou scientifique, sans une autorisation préfectorale préalable » (*ibid.*, p. 251). Lors de ce congrès, au-delà de l'annonce de la transformation de l'État totalitaire envisagée par Mussolini, cet événement – auquel furent conviés des intellectuels, universitaires, scientifiques et artistes prestigieux – visait à promouvoir la dimension culturelle du fascisme, à en discuter la genèse philosophique, mais surtout à faciliter la coordination entre ces différentes institutions nouvellement créées. Devant une opposition remettant systématiquement en cause la dimension culturelle et intellectuelle du fascisme depuis ses débuts, à l'initiative de Gentile, c'est ainsi qu'un manifeste fut publié après l'inauguration de l'Institut National Fasciste de la Culture, représentant une contre-offensive du régime à ce sujet (Belardelli, 2005, p. 10 ; Tarquini, 2011, p. 67).

La Chambre des Artistes est une retranscription du discours tenu par Marinetti lors de cette inauguration : selon lui, la culture y était délaissée et aucune proposition institutionnelle ne fut exprimée à ce sujet pour protéger ses représentants, autrement dit les futuristes. L'événement se conclut par la rédaction du *Manifeste des Intellectuels*

Fascistes aux Intellectuels de toutes les Nations, dont Marinetti fut cosignataire. Selon lui, l'art était nécessaire à la spiritualisation des masses de la nouvelle Italie. L'argument avancé pour justifier son importance est la portée politique de celui-ci autant dans le pays que dans le reste du monde. Effectivement, ces œuvres étaient vues par Marinetti comme « nos meilleurs agents de politique étrangère, nos ambassadeurs les plus intelligents ». Il réitère ensuite ses revendications contenues dans les deux manifestes de 1923 : *Les droits artistiques réclamés par les futuristes italiens*. Il rappelle la nécessité d'une réforme du système scolaire, l'abolition des académies, ainsi qu'une italianisation totale de l'espace social (principalement du point de vue linguistique). Enfin, il affirme explicitement que son « grand ami Mussolini » incarne le « nouveau gouvernement de la vitesse ». En d'autres termes, l'essence du fascisme réside dans le futurisme (Marinetti, 1925, p. 1534-1538). L'année 1925 officialisa aussi le premier acte institutionnel du futurisme au sein du fascisme, qui s'est matérialisé par la participation à la seconde *Biennale Romana*, et se poursuivant – à partir de ce moment – dans l'ensemble des manifestations culturelles tout au long du *Ventennio* (Lista, 2015b, p. 667).

Similairement, dans le but d'organiser et d'intégrer les nouvelles générations dans une structure unifiée coordonnant l'ensemble des activités culturelles, fut inauguré en 1926 l'*Opera Nazionale Balilla*. Cette organisation de la jeunesse fut à l'image des structures fascistes, c'est-à-dire en osmose avec le Parti et l'État. Avec une emprise grandissante, organisant des voyages scolaires et gérant un système de soins médicaux et de bourses d'études, l'ONB fut tellement puissante qu'elle entra directement en concurrence avec les institutions éducatives (Tarquini, 2011, p. 75-76). Parallèlement, en 1925 fut instauré l'*Œuvre nationale du temps libre* (ou *Dopolavoro*), organisation de masse emblématique des années 1920 ciblant les travailleurs. Celle-ci organisait des activités sportives et artistiques de masse, des excursions touristiques, des services, un système d'assistance sociale, sanitaire et professionnel. Cet instrument de contrôle fut à la source de la création d'un « public de masse » (*ibid.*, p. 79). Trois

ans plus tard, l'Académie Fasciste de l'éducation physique fut inaugurée à Rome : formant des enseignants, son but était de « transformer l'éducation physique en un phénomène de masse contrôlé et dirigé vers les fins indiquées par le gouvernement ». Cet attrait pour le sport s'explique par la volonté de créer un surhomme, les athlètes étant eux-mêmes comparés à de vaillants soldats, transformant l'Italie à la fin de cette décennie en caserne, comme peuvent en témoigner les parades sportives prenant des allures de défilés militaires (*ibid.*, p. 76-77).

Bien qu'annoncée en 1926, la création de l'Académie d'Italie ne fut effective qu'à partir de 1929. Celle-ci était pensée comme un centre coordonnant la vie intellectuelle nationale depuis la « ville éternelle » en se passant de relais à l'étranger. Mussolini eut cette idée suite à la publication du *Manifeste des intellectuels antifascistes* en 1925 afin de riposter à cette attaque (Ostenc, 1983, p. 252). Cette académie subventionnait et contribuait à des recherches scientifiques, littéraires, et artistiques déterminées. Ces quatre domaines (Sciences morales et historiques ; Sciences physiques, mathématiques et naturelles ; Lettres ; Beaux-Arts) étaient représentés respectivement par quinze académiciens nommés par décret royal après avis du Conseil des ministres, leur nombre étant limité à soixante. Le statut d'académicien – charge à vie – fut accompagné d'un ensemble de privilèges honorifiques et d'avantages matériels non négligeable. Exemptée de toutes formes d'impôts, l'Académie disposait d'une personnalité juridique et d'un patrimoine propre. Afin d'affermir son hégémonie, le régime fasciste proposa même à des intellectuels antifascistes – tel Croce qui refusa – d'y siéger, le but étant d'offrir une apparence d'union nationale. La nomination de Marinetti à l'Académie en 1929 suscita des railleries jusqu'en France, mais celui-ci se défendait du fait de vouloir représenter le futurisme au sein de la nouvelle – et désormais plus haute – institution culturelle du régime (*ibid.*, p. 254-259). L'Académie était représentative de la polycratie culturelle de l'ère fasciste : d'une part, les partisans de la culture officielle qui – malgré leur pluralité – acceptèrent l'emprise du fascisme totalitaire ; d'autre part, les partisans

d'une culture libre et autonome (*ibid.*, p. 263-264).

3.2 *Le paradoxal pluralisme du « réalisme fasciste »*

Ce nouveau cadre institutionnel, caractérisé par une complaisance à l'égard des intellectuels et des artistes, s'explique par le fait que le nouveau régime – étant donné sa base doctrinale instable aux contours flous – cherchait à accélérer cette production dans le but de compenser ses faiblesses idéologiques s'en appropriant une forme de symbolisme politique (Adamson, 2001, p. 234). En d'autres termes, le foisonnement créatif dont le régime se nourrissait visait à occulter ses propres incohérences. Ainsi, la plasticité contradictoire et opportuniste du régime mussolinien à l'égard de courants culturels parfois diamétralement opposés lui permettait autant d'instaurer une logique de bouc émissaire qu'une « poétisation » de l'ordre politique et social venant légitimer cette même dynamique (Ostenc, 1983, p. 317).

Trois courants culturels se sont affrontés à ce sujet. Nous trouvons d'abord le groupe *Novecento* de Margherita Sarfatti⁴, fondé en 1923 à Milan. Son ambition était d'embrasser l'ensemble du spectre culturel en opérant une synthèse artistique qui incluait des membres issus de diverses mouvances. Le *Novecento* a eu une place de premier choix lors de nombreux événements culturels au cours de cette décennie (Adamson, 2001, p. 239). Présent lors de son inauguration, Mussolini déclara qu'il n'envisageait pas d'instaurer un art officiel d'État : regroupant autant des artistes classiques que les mouvements avant-gardistes (y compris le futurisme), cela permettait au régime d'exposer une culture nationale conciliant tradition et modernité. Comme pour les intellectuels ayant bénéficié personnellement du rayonnement de ces mouvements artistiques, Mussolini tenta d'accommoder ces courants antagoniques,

⁴ Margherita Sarfatti (1880-1961) fut critique d'art et femme de lettre italienne, également connue pour avoir été la maîtresse et la conseillère politique informelle de Mussolini.

dans l'optique de les faire adhérer politiquement au régime bien au-delà de l'imposition d'une ligne culturelle univoque (Belardelli, 2005, p. 24-26). Néanmoins, une rupture survint à partir de 1926, lorsque Mussolini participa à une exposition culturelle, organisée à Milan par Sarfatti et réunissant beaucoup d'artistes futuristes. Il déclara que les artistes avaient pour devoir de se mettre au service de l'État et à la gloire de l'Italie fasciste (Tarquini, 2011, p. 93). Cela suscita de nombreux débats entre les acteurs de la culture italienne (dont Marinetti) dans la revue *Critica fascista* dirigée par Bottai, ancien futuriste devenu ministre fasciste. Exceptées les considérations esthétiques plurielles, tous s'accordèrent pour réaffirmer – comme l'avait ordonné le Duce – la subordination de l'art au politique, se livrant à une compétition féroce afin de démontrer leur foi dans le régime (*ibid.*, p. 95).

Ensuite, en 1924, fut créée la revue littéraire *Il Selvaggio*, réunissant des collaborateurs qui avaient pour point commun de considérer la violence squadriste comme l'essence de la révolution fasciste. Après l'arrivée de l'écrivain et journaliste Mino Maccari (1898-1989) à sa direction en 1927, la production de cette revue fut dévouée au courant *Strapaese* qui combattait féroce toutes les expressions du monde moderne menaçant le continent européen sur le point de s'effondrer et contre quoi le fascisme représentait selon eux un rempart (*ibid.*, p. 96-97). Maccari considérait le fascisme comme une révolution spirituelle de masse qui devait être accompagnée par un art synthétisant les courants classiques et modernistes (Adamson, 2001, p. 242). Ces hommes de lettres cherchaient à valoriser les racines traditionnelles de l'Italie, notamment son monde rural et ses terroirs dans lesquels ils y voyaient les solutions à la crise de la modernité. De nombreuses polémiques ont éclaté au sujet de Marinetti. Bien que louangé pour avoir participé au réveil culturel italien d'avant-guerre et pour avoir été partisan du camp interventionniste, en plus de soutenir l'ascension de Mussolini, le futurisme fut cependant condamné pour son rejet de la tradition et assimilé à l'art bolchevique (Ostenc, 1983, p. 290). Dès lors, le futurisme incarnait pour les collaborateurs de cette revue la décadence du monde moderne technicisé, voire un

cheval de Troie américain (Adamson, 2001, p. 243).

Enfin, un troisième courant, *Stracittà*, fut incarné par la revue *900* créée en 1926 par Bontempelli. Prenant le contre-pied du courant *Strapaese*, les acteurs de cette revue ont activement collaboré avec des intellectuels et des artistes du monde entier, dont des figures emblématiques du futurisme comme les peintres Carlo Carrà (1881-1966) ou Gino Severini (1883-1966), cofondateurs du mouvement. Pour Bontempelli, « la bataille pour l'art moderne faisait partie d'une bataille politique » (Tarquini, 2011, p. 97). Fondée sur l'idée d'une « imagination créatrice », cette revue cherchait à se rendre populaire sans pour autant rejeter la tradition. Mussolini fut favorable à ce mouvement qui permettait d'enrayer et de discréditer le futurisme, voire de lui porter un coup d'arrêt fatal étant donné son attrait exercé sur la jeunesse italienne (Ostenc, 1983, p. 285).

Dans un mouvement dialectique permanent, ces courants n'ont pas pu s'inscrire dans le régime fasciste à la suite de son tournant totalitaire, mais ils en dépendaient tout autant étant donné leur position de fragilité et leur tentative de demeurer autonomes (Adamson, 2001, p. 244). Quant à Marinetti, essayant toujours de convaincre Mussolini du bien-fondé de ses revendications, il lança son propre courant : *Straciolo* (*ibid.*, p. 238). Ce tournant annonçait la troisième phase du futurisme l'année même de la consécration politique de Marinetti à l'Académie en 1929. Un manifeste témoigne autant de ce contexte de mise en concurrence que du désespoir de Marinetti quant au fait de toujours solliciter une place au sein du régime : *L'art fasciste futuriste*, publié en 1927 dans la revue *Critica fascista*. Bien qu'ayant permis sa publication, Bottai n'y répondit pas et laissa son auteur face à ses propres dissonances (Lista, 2015a, p. 1577). Marinetti commence par des marques d'amitié élogieuse à l'endroit de Bottai, rappelant leur lien au sein de la revue *Roma Futurista*. Après s'être livré à une critique cinglante de Croce, il affirme que les « vociens », contrairement aux futuristes, n'ont aucunement le droit de prétendre à participer à l'édification de l'art fasciste. À

l'inverse, les membres de la revue *Lacerba* (comme Papini et Soffici) sont louangés. Soulignant à nouveau la contribution majeure du futurisme de l'interventionnisme à la fondation des Faisceaux de Combat, « l'art fasciste futuriste [est] en parfaite harmonie avec le tempérament typiquement improvisateur et anticulturel anti-Croce et anti-La Voce de Benito Mussolini » (Marinetti, 1927a, p. 1579-1581).

3.3 *La ville futuriste comme nouveau champ de bataille*

La nouvelle ascèse véhiculée par le régime, basée sur le modèle du citoyen-légionnaire romain, a permis de catalyser des courants politiques hétéroclites autour du mythe de la romanité et des vestiges passés de l'Empire romain, effaçant progressivement les excentricités modernistes des futuristes au profit d'un monde rural traditionnel mythifié (Vial, 2003, p. 126). Le futurisme et le fascisme sont nés à Milan, détrônant symboliquement Rome comme épicerie de la vie politique, intellectuelle, et culturelle. Témoinnant d'un glissement historique et politique, mais aussi technique, « de Milan à New York en passant par Paris, Zurich ou Saint-Pétersbourg, les mouvements d'avant-garde [autant artistiques que politiques] sont donc indissociables de centres urbains où ils se développent » (Tomiche, 2014, p. 81). Cette nouvelle orientation artistique s'inscrivait également dans une vaste restructuration économique de l'État. Effectivement, l'année 1928 fut caractérisée par un essor de la production industrielle suite à la « bataille de la lire »⁵, attirant à nouveau les investissements étrangers. De même, afin de célébrer le dixième anniversaire de la victoire de la Grande Guerre, les futuristes participèrent à l'*Esposizione Nazionale del Decennale* à Turin (Lista, 2015a, p. 1629-1630).

Le manifeste *La ville futuriste*, rédigé en février 1928 suite au lancement d'une

⁵ La « bataille de la lire » correspond à une politique menée par Mussolini au cours des années 1920 dans le but de réévaluer la monnaie italienne afin d'élever le pays au statut de puissance économique.

politique de grands travaux publics et en lien avec l'organisation en 1927 de la *Prima Mostra di Architettura futurista* à Turin, s'ouvre sur une critique à l'endroit des autres courants culturels (principalement le *Strapaese* et le *Stacittà*) jugés passésistes, et notamment de Bontempelli considéré comme un « futuriste de droite ». Soulignant que le futurisme est la religion de la vitesse, celui-ci incarne dès lors « l'empire italien ultrarapide de demain, inventeur et maître de machines terrestres et aériennes ». Le fascisme est considéré comme « le fils de Milan superville », berceau de la technique industrielle italienne, et Mussolini est présenté comme un « grand pilote d'autoroute ». La métropole ou « superville de demain » est considérée comme cinétique, traversée par de multiples machines véloces et irradiée par des enseignes publicitaires (Marinetti, 1928, p. 1634-1635). Nous pouvons penser que pour Marinetti, l'intégration institutionnelle à la force dynamique du fascisme était le meilleur moyen de voir réaliser son utopie technicienne. De même, un an auparavant fut publié *Esthétique des publicités lumineuses*. Marinetti débute son propos en rappelant que les futuristes furent les premiers à avoir eu recours aux enseignes lumineuses pour promouvoir un événement culturel dans le monde. Cette esthétique des métropoles entre en résonance avec l'essor de la technique industrielle : ce nouveau langage de la révélation, conçu comme une réponse face à l'angoisse de la mort, représente « l'évidente et claire éloquence de la communication à distance des hommes du futur » (Marinetti, 1927b, p. 1590-1591).

Fidèle au manifeste de 1916 *La cinématographie futuriste* condamnant les livres au statut de reliques passésistes, l'évolution des créations futuristes s'est faite en lien avec le développement technique et l'avènement des institutions fascistes, se concentrant autour du « livre-objet », remplaçant le format papier par les matériaux de la nouvelle civilisation industrielle (feuilles de métal, étain, fer-blanc, et métaux légers). Marinetti poussa cette logique du « mot-librisme » futuriste encore plus loin en esquissant un projet qui n'a pas abouti : le livre-sonore. Cette seconde phase de l'art mécanique a été caractérisée par le fait que « les futuristes introduisent dans le

quotidien les matériaux correspondant aux technologies les plus récentes de la publicité, de la consommation et des sports modernes de vitesse, comme les courses automobiles et les vols aériens » (Lista, 2015b, p. 717 et p. 721-724). Pareillement, le manifeste *Publicité et littérature* a été publié dans *La Revue mondiale*, dont la rédaction estimait que Marinetti avait été « le précurseur de la publicité littéraire à grande envergure ». Ainsi, Marinetti défend le même point de vue en affirmant qu'il trouve légitime de diffuser toute forme de création intellectuelle en utilisant les techniques de diffusion des marchandises commerciales (Marinetti, 1923d, p. 1426).

Enfin, *Trente-trois artistes futuristes*, publié à l'occasion d'une exposition futuriste organisée à Milan, effectue une synthèse de la décennie qui s'achève en octobre 1929. Marinetti adresse des compliments aux différents artistes qui perpétuent la vitalité de son mouvement. De même, bien que toujours critique à l'égard des courants culturels concurrents, il les englobe désormais sous le terme de « futurisme de droite » (se considérant dès lors comme le représentant d'un « futurisme de gauche »). Marinetti s'inscrit toujours dans la même lignée : la mise en avant de l'unicité entre fascisme et futurisme, le premier étant considéré comme une révolution politique, le second comme une révolution artistique ayant permis l'avènement du premier. Selon lui, « l'Italie d'aujourd'hui est la résultante d'une série de révolutions politiques et d'une série de révolutions de l'art et de la pensée ». Plusieurs propos témoignent de ce syncrétisme entre futurisme et fascisme : « le Fascisme vainqueur exige une discipline politique absolue tandis que le futurisme vainqueur exige une liberté créatrice infinie, ce qui forme une complémentarité harmonieuse » ; ou le fait que ceux-ci partagent une « double religion : celle d'une puissante originalité et d'une divine Italie » ; voire également le fait que la « modernolâtrie » futuriste a pour sujet artistique ce qui est « le plus moderne et le plus vivant », c'est-à-dire le fascisme lui-même (Marinetti, 1929b, p. 1688-1690).

* * *

Considérant à nouveau le modèle d'Ellul quant à la formation d'une matrice politique fasciste, la sortie de l'État de droit fut actée par le pouvoir politique qui accéléra la formation d'une « mentalité préfasciste », phénomène amplifié par l'état de guerre et ses « mécanismes de secte » régissant les tranchées, ainsi que les mouvements sociaux du « *biennio rosso* » ayant échappé aux structures partisans et syndicales. Néanmoins, avec Marinetti comme pionnier dans l'unification des masses pendant la période d'avant-guerre, puis pendant le conflit, celui-ci fut donc pris de vitesse par le nouveau chef démagogique dont la guerre avait donné naissance, c'est-à-dire Mussolini. Marinetti – par ses écrits, ses revendications et ses actes – s'est également inscrit dans les deux phases suivantes que sont la : « prise de mesures fascistes » et le « Fascisme » stricto sensu. Cependant, contrairement aux années 1910, le futurisme a été dépassé par le fascisme, Marinetti tentant désespérément de faire valoir ses revendications. Désormais sous état d'urgence permanent depuis les lois fascistissimes de 1925-1926, la décennie s'est conclue par l'achèvement politico-institutionnel de l'État fasciste, qui atteint son zénith avec les accords du Latran en 1929 (Gentile, 2004, p. 48). À l'image de ses alliances paradoxales, incapable de produire un art officiel unifié, le fascisme était caractérisé par son « pluralisme esthétique » (Tarquini, 2011, p. 93). Celui-ci fut donc avant tout défini par la mobilisation permanente des créateurs, qu'ils soient intellectuels ou artistes (Belardelli, 2005, p. 12). Malgré la barbarie des tranchées, le legs des avant-gardes a produit dans la période d'après-guerre une transformation radicale des valeurs « qui accéléra dans tout l'Occident la dérive vers le narcissisme et le rêve » (Eksteins, 1991, p. 121). Au cours des « années folles » exaltant la jeunesse nantie dans une révolte contre leurs pères, cela s'est répercuté par la montée en puissance de l'extrémisme politique, dont l'Italie fut à l'avant-garde. Mais cette trêve allait bientôt être rompue par une nouvelle guerre au temps en lien avec la troisième phase du futurisme et la radicalisation totalitaire du régime fasciste.

Trajectoire politique du futurisme entre 1918 et 1929 →

<p style="text-align: center;">Futurisme →</p>	<p><i>Manifeste du Parti politique Futuriste italien</i> Publié le 11 février 1918</p> <p><i>L'Italia futurista</i> Cesse officiellement d'exister à cette date</p> <p><i>Roma Futurista</i> Lui succède avec pour ambition d'opérer la symbiose artistique et politique du futurisme</p>		<p>Marinetti décida de faire fusionner son parti politique avec la nouvelle formation de Mussolini</p> <p><i>Italiens!</i> a été placardé dans les rues milanaises au lendemain des événements du 15 avril 1919</p>	<p>Participation de Marinetti et de certains futuristes – très mal accueillie – au putsch d'Annunzio à Fiume</p> <p><i>Le discours de Marinetti au Congrès des Faisceaux de Combat à Florence</i> Publié le 2 novembre 1919</p>	<p><i>Note du 20 mai</i> Présentée lors du second Congrès des Faisceaux de Combat les 24 et 25 mai 1920</p> <p>Désaccords sur l'anticléricisme, l'antimonarchisme, et la répression du <i>Biennio rosso</i></p> <p><i>Une protestation</i> Publié le 15 août 1920</p> <p>Marinetti est accusé par les socialistes d'avoir activement participé à la brutalisation des mouvements sociaux</p>
<p style="text-align: center;">Événements clés ↑ ↓</p>	<p>Bataille de Vittorio Veneto entre le 24 octobre et le 3 novembre 1918</p> <p>Armistice signé le 4 novembre 1918</p>	<p><i>Biennio rosso</i> entre 1919 et 1920</p> <p>Naissance de « l'Ardito-Futurista » comme archétype de la violence politique</p> <p>Première démonstration de force des Faisceaux de combat le 15 avril 1919, se concluant par l'incendie du journal socialiste <i>Avanti!</i></p>	<p>Conférence de paix de Paris entre janvier et août 1919 dans laquelle l'Italie n'a pas obtenu les promesses contenues dans le Pacte de Londres signé en 1915, et ayant fait basculer le pays dans la Triple-Entente</p>	<p>Expédition putschiste de Gabriele d'Annunzio à Fiume entre le 12 septembre 1919 et le 12 novembre 1920</p>	
<p style="text-align: center;">Fascisme →</p>		<p>Formation des Faisceaux italiens de combat le 23 mars 1919 à Milan</p> <p>Formation du Squadriste : troupes de choc paramilitaires dirigées par les Faisceaux de combat qui terrorisèrent et brutalisèrent les forces socialistes, communistes, et syndicalistes lors des « deux années rouges »</p>			

Trajectoire politique du futurisme entre 1918 et 1929 →

Futurisme →	<p><i>Le Futurisme ne fait pas de politique</i> Publié fin janvier 1922</p> <p>Lettre de Marinetti affirmant qu'il renonce à la politique</p>	<p><i>Les droits artistiques réclamés par les futuristes italiens</i> Publiés en février-mai 1923</p> <p><i>L'empire italien, À Benito Mussolini, chef de la nouvelle Italie. Manifeste au gouvernement fasciste</i> Publié le 25 avril 1923</p> <p><i>Un profil de Mussolini</i> Publié en juin 1923</p> <p><i>La bataille de Via Mercanti</i> Publié le 29 octobre 1923</p>	<p><i>Futurisme et fascisme</i> Publié en janvier 1924</p> <p><i>Premier Congrès futuriste</i> Publié en septembre 1924</p> <p>Marinetti tentait de prouver l'unicité entre futurisme et fascisme</p> <p><i>Message à Mussolini</i> Publié en novembre 1924</p> <p>Marinetti appela Mussolini à liquider l'opposition parlementaire</p>	<p><i>La ville futuriste</i> Publié en février 1928</p> <p><i>Trente-trois artistes futuristes</i> Publié en octobre 1929</p> <p>Réaffirmation de l'unicité entre fascisme et futurisme</p>	<p><i>La Chambre des Artistes</i> Publié en mars 1925</p> <p>Adhésion tacite au corporatisme fasciste</p>	<p>Politique de grands travaux lancée en 1928, suscitant des polémiques entre futurisme, <i>Novecento</i>, <i>Strapaese</i> et <i>Stracittà</i></p>
Événements clés ↑ ↓	<p>Élections le 15 mai 1921</p> <p>Entrée minoritaire du mouvement fasciste au Parlement</p> <p>Démission de Giolitti le 4 juillet 1921</p>	<p>Premier anniversaire de la Marche sur Rome le 29 octobre 1923</p>	<p>Assassinat du député Giacomo Matteotti le 10 juin 1924</p>	<p>Congrès de la Culture fasciste les 29-30 mars 1925 à Bologne</p>	<p>Lois fascistissimes marquant le virage totalitaire du régime entre 1925 et 1926</p>	<p>Marche sur Rome le 28 octobre 1922 : le roi Victor-Emmanuel III confia à Mussolini la charge de former un nouveau gouvernement le lendemain</p> <p>Octroi des pleins pouvoirs le 24 novembre 1922</p>
Fascisme →	<p>Fondation du Parti National Fasciste le 9 novembre 1921 dans un contexte de vide politique</p>					

CHAPITRE III

DU TOURNANT TOTALITAIRE À LA SECONDE GUERRE TOTALE

1. L'AÉROPEINTURE FUTURISTE COMME NOUVELLE ACCÉLÉRATION

La troisième phase futuriste, dite de l'aéropeinture, fut une synthèse permettant d'exalter autant la grande industrie, la « ville en mouvement », que l'iconographie du surhomme-machine aviateur (Lista, 2015b, p. 805). Le futurisme n'a cessé au cours de cette décennie de dépeindre le nouvel État comme étant l'archétype de la modernité technicienne, l'aviation étant considérée comme une fierté nationale et un signe de domination politique (Härmänmaa, 2009a, p. 866-867). Ce tournant esthétique fut apprécié et mis en avant par le pouvoir fasciste, car il s'inscrivait dialectiquement dans la « révolution culturelle » et le nouveau « style de vie » proposés par le régime (Lista, 2015b, p. 806 et p. 833). Cette nouvelle poétique fut donc le symbole de cette collusion qui articulait les recherches futuristes sur un axe commun et hissait Marinetti au statut de « porte-parole d'une culture de la modernité » (*ibid.*, p. 771 et p. 777).

1.1 Qu'est-ce que l'aéropeinture ?

L'inauguration de l'aéropeinture correspond au moment où « le régime fasciste entreprend une vaste restructuration industrielle, confiant à l'aéronautique un rôle de pointe », l'armée de l'air étant conçue comme un moyen de projeter la puissance italienne sur la scène internationale (*ibid.*, p. 784). Marinetti obtint d'ailleurs des subventions afin de faire rayonner cette esthétique nouvelle à l'étranger (*ibid.*, p. 864).

Celle-ci comportait deux éléments clés : l'alliance de l'aviation et de la caméra, qui avait permis de développer des moyens techniques et stratégiques majeurs comme la photographie, la reconnaissance, la surveillance, et la guerre aérienne, théorisée par l'Italien Giulio Douhet¹. Proche des pionniers de l'aviation italienne dès le début du XX^e siècle, Douhet considérait que l'art de la guerre moderne résidait dans la puissance des bombardements aériens visant à démoraliser les populations ennemies, annihilant par conséquent les distinctions entre civils et militaires, front et arrière, espaces-temps de la guerre et de la paix. Douhet, qui joua un rôle majeur dans le développement de l'aviation militaire italienne, fut lui-même fasciné par le futurisme et partageait les positions de Marinetti. Le régime, de son côté, s'appuya sur l'esthétique futuriste des années 1930 pour préparer les esprits à cette nouvelle forme de guerre totale. L'aéropeinture futuriste peut donc être vue comme une esthétisation des théories de Douhet (Braun, 2014, p. 269-272).

L'aéropeinture n'avait pourtant rien d'innovateur : les expérimentations à ce sujet se sont développées lors des expositions universelles au tournant du XX^e siècle, atteignant leur apogée à partir de la Grande Guerre (*ibid.*, p. 781-782). Le futurisme transforma le culte de l'aviateur, et surtout du pilote de guerre, en célébration patriotique, symbole du vitalisme fasciste (Härmänmaa, 2007, p. 112-113). Contrairement aux soldats des tranchées déshumanisés, la conquête du ciel et l'élévation du pilote au statut de héros permettaient de magnifier une « nouvelle aristocratie spirituelle » (*ibid.*, p. 144-115; Eksteins, 1991, p. 307). Symbolisant le rêve et la quête d'évasion, l'exaltation de cette technique permettait « d'échapper aux limites de la réalité, de libérer l'imagination ». Adolf Hitler et Mussolini ne cessaient de mettre en avant leur passion pour l'aviation. Hitler fut d'ailleurs le premier homme politique

¹ Giulio Douhet (1869-1930) fut militaire italien et théoricien de la guerre aérienne totale. Douhet est à l'origine du premier bombardement aérien de l'histoire militaire en 1911 lors de la guerre italo-turque, auquel Marinetti assista comme correspondant et le décrivit comme « le plus beau spectacle esthétique de sa vie ».

de l'histoire à utiliser ce moyen de transport de manière systématique (*ibid.*, p. 370).

Le thème aérien était déjà présent dans les premiers écrits futuristes, mais aucun manifeste ne lui avait été consacré. *Perspectives de vol et aéropainting* est le premier texte sur la peinture signé par Marinetti (Lista, 2015b, p. 785-786). Cet écrit lui permet de célébrer l'aéroport d'Ostie, nouvellement orné par des œuvres futuristes sur ce thème. En lien avec la récente intégration du pouvoir religieux, Marinetti réaffirme que la religion-morale de la vitesse connaît une nouvelle rupture majeure grâce au développement de l'aviation. Cette conquête technique qui pulvérise le temps et l'espace est considérée comme une révolution du mouvement permanent (Marinetti, 1929a, p. 1685-1688). Ce manifeste lui permettait de se démarquer de la collusion entre l'État et l'Église en réitérant les principes de son esthétique cinétique et témoigne donc de la continuité de son engagement politique (Ialongo, 2013, p. 402). D'ailleurs, lorsque Mussolini informa Marinetti de la potentialité d'une guerre imminente au début de l'année 1929, celui-ci publia *La guerra futura*, expliquant que le prochain conflit mondial sera une guerre aérienne.

L'inquiétude contemporaine traitait de l'inquiétude morale devant une potentielle, voire imminente, conflagration générale. Critiquant les intellectuels et scientifiques gouvernés par la peur, Marinetti rappelle que la philosophie futuriste s'inscrit à contre-courant : mépris de la mort, patriotisme et héroïsme sont vus comme des forces créatrices. Il affirme que, désormais, Dieu rayonne à travers les artistes futuristes avec pour ambition commune l'assaut des records de vitesse (Marinetti, 1930a, p. 1721).

Le *Manifeste de l'art sacré futuriste* est venu affermir cette position. À l'occasion de cette publication, Marinetti invitait – au-delà de contradictions évidentes avec son anticléricalisme initial – à ouvrir un dialogue entre religion et modernité. Estimant que les futuristes avaient créé « des chefs d'œuvres d'art sacré sans pratiquer

la religion », son principal argument reposait sur le fait qu'« un art sans évolution est condamné à périr ». Cette proposition de synthèse spirituelle entre représentants des églises traditionnelles et « cathédrales futuristes en béton, cristal, acier » est à la base du nouvel art sacré futuriste. Provocation supplémentaire, Marinetti déclare que les futuristes sont les seuls à pouvoir maintenant incarner les dogmes catholiques. Revendiquant une fois de plus la paternité du fascisme, il affirme que les futuristes sont en mesure d'élaborer « l'image du miracle et la profondeur heureuse de l'infini ». Considéré comme « novateur et accélérateur » en ayant préparé l'éclosion du fascisme, « le futurisme, cet agressif et infatigable Au-Delà de l'Art peut, seul, exprimer l'Au-Delà de la vie ». Contrairement aux catholiques, « seuls les artistes futuristes [...] peuvent aujourd'hui réaliser [...] la béatitude du Paradis » (Marinetti *et al.*, 1931, p. 1747-1749). De même, à travers l'aéropeinture, le futurisme opère un virage rhétorique quant à l'utilisation et la signification du terme « extase ». Initialement considéré comme archétype du passéisme en raison de son ivresse statique religieuse, ce terme a acquis une valeur positive à la suite des exploits aériens fascistes et en lien avec la nouvelle religion laïque de la vitesse qu'ils prétendaient incarner (Lista, 2017, p. 69). Enfin, bien que Marinetti eût un attrait graduel pour la spiritualité, la publication de ces deux manifestes survenait dans un contexte où Mussolini cherchait à amplifier l'emprise des organisations totalitaires régissant la vie quotidienne des Italiens, entrant directement en concurrence avec l'Église (Ialongo, 2013, p. 404).

Les incantations mystiques de Marinetti se sont réalisées par l'intermédiaire du hiérarque Italo Balbo (1896-1940), ministre de l'Aéronautique. L'année 1931 fut marquée par « l'exploit de la traversée aérienne de l'Atlantique Sud par [...] Balbo, à la tête d'une escadrille de 12 hydravions italiens » (Lista, 2015a, p. 1731). Marinetti écrivit un manifeste à ce sujet tout en organisant plusieurs événements publics. Dans *Hommage de la poésie futuriste italienne pour la traversée atlantique de 12 avions d'Italie*, Marinetti exprime sa fascination pour cette prouesse technique, qu'il considérait comme le symbole d'une nouvelle spiritualité gouvernée par la vitesse,

illustrant « la gloire des machines pensantes et des hommes mécanisés » et une « amplification du moi divinisé ». Ce texte se conclut par un éloge emporté du fascisme : « Gloire à Benito Mussolini! Gloire à Italo Balbo! Gloire aux 56 aviateurs aéro-poètes et aéro-peintres futuristes italiens! » (Marinetti, 1931a, p. 1734-1735).

Quatre manifestes furent ensuite rédigés sur ce thème. D’abord, *Manifeste de l’aéropeinture futuriste*, dans lequel Marinetti définit davantage cette esthétique. Pour lui, la nouvelle réalité accélérée par la technique aérienne est comparable à une « mobilité perpétuelle ». Dans la lignée du manifeste inaugural de 1929, il distingue à nouveau les vitesses terrestre et aérienne, la première étant désormais anéantie par la seconde qui pulvérise davantage l’espace-temps au nom d’une « nouvelle spiritualité » (Marinetti, 1931b, p. 1735-1738). Dans *La poésie futuriste*, Marinetti érige le ministre-aviateur Balbo au statut d’icône, car la poésie « habite les laboratoires de recherches chimiques et les ateliers où se perfectionnent les moteurs de vitesse capables de magnifier et multiplier les corps humains », au nom de la nouvelle « civilisation mécanique » célébrée par « les mots en liberté » futuristes (Marinetti, 1931d, p. 1753-1756). Dans *L’aéropeinture futuriste*, Marinetti rappelle que le futurisme représente « l’esthétique de la machine et de la vitesse » avec pour : « unique modèle [...] la “machine”, fille nécessaire de l’homme, nécessaire prolongement du corps humain et unique maître de simultanités » (Marinetti, 1932c, p. 1797-1798). Enfin, dans *L’aéropoésie – manifeste futuriste aux poètes et aux aviateurs*, l’aviation est présentée comme « religion de la vitesse », symbole de la « fusion de l’homme avec [...] appareil » et « triomphe de l’aviation comme [...] orgueil de l’homme multiplié par la vitesse » (Marinetti, 1931e, p. 1756-1759).

1.2 Le médium radiophonique entre futurisme et fascisme

Marinetti contribua à la vie culturelle en animant des émissions radiophoniques jusqu’en octobre 1941 (Lyttelton, 2014, p. 75). La radio était le médium futuriste par

excellence : délivrant des sonorités de façon instantanée et simultanée, abolissant le temps et l'espace, elle diffusait des « mots en liberté » (Fisher, 2009, p. 230). Alors que l'emprise totalitaire gagnait l'Italie, cet outil s'immisçait au même moment dans la vie quotidienne. La radio permettait potentiellement de court-circuiter les structures institutionnelles, d'une manière plus forte que les théâtres ou les places publiques (*ibid.*, p. 248).

L'histoire de la radio durant le *Ventennio* se divise en deux phases. D'abord, entre 1924 et 1927, l'*Unione Radiofonica Italiana* fut – suite à un compromis économique de Mussolini – détenue par un consortium franco-allemand indépendant de l'intervention de l'État (*ibid.*, p. 234). Malgré l'inauguration d'antennes régionales jusqu'en 1927, le potentiel de ce moyen de communication de masse n'était pas encore apparent. À l'exception des lieux publics, la radio était peu répandue, le prix du matériel technique, des licences et les taxes, rendant les appareils relativement inaccessibles à la population (*ibid.*, p. 233). L'*Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche* succéda à l'URI entre 1928 et 1944. Pensée pour les familles bourgeoises, elle destinait de nombreux programmes aux enfants, créant une situation dans laquelle l'État bénéficiait d'une emprise potentielle sur un public de masse dans le contexte de virage totalitaire et du processus de fascisation des institutions (*ibid.*, p. 233-235). Cette seconde phase de la radio fasciste fut marquée par la nomination stratégique d'Arnaldo Mussolini (1885-1931), frère du dictateur, au poste de vice-président (*ibid.*, p. 237). Les programmes de l'EIAR étaient axés sur la jeunesse, avec une incitation à la participation des intellectuels, à laquelle Marinetti répondit (*ibid.*, p. 241). Quatre manifestes en témoignent.

Manifeste du théâtre aéroradiotélévisuel s'inscrit dans le contexte d'une double restructuration : celle de l'EIAR remplaçant l'URI, mais également la création à Turin de *Visiorum*, un laboratoire expérimental consacré à la télévision (Lista, 2015a, p. 1777). Marinetti lança les bases d'une nouvelle forme de théâtre inspirée par ses

expériences de vol aérien et le vertige de la vitesse qu'il éprouva. Il le définit en ces mots : « le théâtre aérien futuriste, qui a pour essence l'héroïsme, sera une école de courage. Ce sera un théâtre populaire parce que (excepté les tribunes payantes) il sera offert gratuitement à des millions de spectateurs. Les pauvres aussi auront leur théâtre. Ce théâtre, par l'ampleur de ses spectacles, le concours des foules et l'émulation de ses acteurs, stimulera également l'aviation commerciale et l'industrie liée à l'aviation ». Le nouveau dessein de Marinetti était de créer une nouvelle forme de spectacle, grâce à la vitesse des nouveaux médiums techniques et notamment par l'intermédiaire « d'immenses panneaux d'aéropoésie et écrans pour télévision » : un « Théâtre de plein air, totalisant, léger et résolument divertissant » (Marinetti, 1932a, p. 1777-1780). *Pourquoi j'aime la radio!* est un éloge consacré à ce médium. Selon Marinetti, par « ses ondes [qui] vibrent de joie », la radio annihile le livre et le théâtre, et « toutes les formes passéistes de l'art et de la littérature ». Contribuant à la révolution anthropologique futuriste, la radio « transforme la pensée en vivante et palpitante atmosphère dynamique » qui permet « aux continents de communiquer entre eux en abolissant l'antique et douloureux tourment crée par la distance » (Marinetti, 1932b, p. 1785-1786). Quant au *Manifeste futuriste pour la scénographie du théâtre lyrique en plein air*, il est articulé autour d'un principe : « créer les éléments essentiels de la sensibilité de l'imagination », car « nous voulons que scène et musique s'unissent pour former un tout harmonique et indivisible, source à la fois d'exaltation auditive et de joie visuelle » (Marinetti *et al.*, 1932, p. 1799-1801). Enfin, *Le théâtre total* présentait celui-ci comme une « organisation synchronisée de cinématographie – radiophonie – téléphonie – lumière électrique – néon – aéropoésie – tactilisme – rire et parfum ». Son ambition était de transporter le spectateur « à la manière du soldat d'une troupe » vers un « crescendo émotionnel », c'est-à-dire « libérer le spectateur de son immobilité pour le mettre en mouvement » selon « la loi de la simultanéité ». De fait, Marinetti déclare que « le théâtre total peut ainsi synthétiser toutes les formes du futurisme mondial », car « le passé n'existe pas, l'ennui millénaire est battu, vive le théâtre total » (Marinetti, 1932d, p. 1804-1807).

L'année 1933 illustra la collaboration entre fascisme et futurisme, car Marinetti a eu le privilège de couvrir radiophoniquement la seconde traversée transatlantique de Balbo avec une escadrille de 25 hydravions. Cet événement se déroula entre le 1^{er} juillet et le 12 août 1933 à l'occasion de l'Exposition universelle organisée à Chicago et fut rendu possible par la radio. Il avait un objectif politique double : célébrer le dixième anniversaire du régime et exhiber par une démonstration spectaculaire la puissance de l'Italie face aux États-Unis affaiblis depuis la crise de 1929 (Ialongo, 2013, p. 403). Ce fut la première fois dans l'histoire qu'un régime politique instrumentalisa un outil technique à des fins de propagande visant à séduire les communautés italiennes de l'étranger, à l'image des avenues et monuments qui lui furent consacrés².

Marinetti a écrit deux manifestes dans le contexte de cette performance. *L'esthétique de la machine*, publié en juin 1933, affirme que le nouveau style établi par le futurisme est un « courant de sensibilité », n'étant lui-même que le reflet d'une « fatalité historique ». Plus précisément, il affirme que :

notre temps, il y a vingt ans, s'annonçait ultra-violent, temps lié à la machine et destiné à créer une esthétique de la machine, à sortir, de la machine, un style. Mais ce temps véloce, tout le monde le sent, car tout le monde est, comme moi, lié à la vitesse. Il est impossible, en circulant en automobile, en train, en avion, de ne pas sentir se déterminer en nous certains courants qui marquent certains rouages de notre cœur et de nos muscles et qui déterminent un rythme spécial. Cette détermination du temps est intimement liée à un son de la vitesse, à un amour de la vitesse, à une intense adoration, telle que nous la ressentons, nous, à une véritable religion de la vitesse ». Archétype de son époque dromologique, la nouvelle humanité issue du monde moderne a donné naissance aux « enfants de la vitesse [qui] ne peuvent vivre sans la vitesse [et] ont le rythme de la vitesse.

Marinetti déclare qu'une nouvelle loi universelle est apparue en raison des distorsions occasionnées par le système technique : celle de l'élasticité du cadre spatio-temporel (Marinetti, 1933b, p. 1849-1851). En second lieu, le *Manifeste de la Radiart*

² Le Monument Balbo situé à Chicago est une colonne de pierre qui a été offerte par Mussolini à l'occasion de l'Exposition universelle de 1933 et de la traversée transatlantique de Balbo.

futuriste a été publié en septembre 1933, après le succès de Balbo. En plus du théâtre total, l'art radiophonique fut investi par Marinetti. Ce dernier détruit « le plateau, indispensable au théâtre et au cinéma ; le temps ; l'unité d'action ; le personnage théâtral ; le public, systématiquement hostile ou servile, toujours rétrograde ». Considérée comme « un art humain, universel et cosmique de la voix [...] une véritable psychologie-spiritualité des bruits, des voix et du silence même », la radio devait contribuer à « l'immensification », à « l'amplification » et à la « transfiguration » de l'espace-temps. Le futurisme avait vocation à dynamiser ce « réel-rêve » à travers des « mots en liberté, devenus essentiels, totalitaires et, suivant la théorie futuriste, mots-atmosphères » : « un art sans temps ni espace, sans hier ni lendemain [qui abolit] les heures, le jour et la nuit » (Marinetti *et al.*, 1933, p. 1853-1856).

Le retard technique de l'Italie quant à la structuration d'un groupe radiophonique a permis aux futuristes de diffuser les idées de leurs manifestes (Fisher, 2009, p. 242). Après l'aéropeinture et l'aéropoesie, l'aéromusique fut théorisée dans *L'aéromusique synthétique – Manifeste futuriste*. Au nom de la « religion de la vitesse », cette musique était dédiée à la « grande Italie mussolinienne qui est désormais à la tête du grand siècle de la machine » et avait une valeur « curative [...], non pas dans le but de distraire de la vie, en consolant ses tristesses ou en lénifiant ses douleurs, mais pour favoriser les reprises d'élans du moteur humain ». L'aéromusique avait pour ambition de « vaincre la plus grande guerre de demain : le bloc sonore des sentiments » (Marinetti *et al.*, 1934, p. 1875-1878). La relation entre le futurisme et la radio fut toutefois une occasion manquée, loin des ambitions initiales, le futurisme y ayant joué au total un rôle culturel relativement marginal. La radio était représentative de l'ensemble du champ culturel, c'est-à-dire paradoxalement éclectique dans un cadre concurrentiel et totalitaire (Fisher, 2009, p. 243 et p. 259).

1.3 Désagrégation et nouvelle accélération du futurisme

À la suite de sa nomination à l'Académie en 1929, Marinetti fut également décoré de la Légion d'honneur par le gouvernement français le 25 août 1930. Cette phase de « muséification » de la figure de proue du futurisme, qui avait dilapidé une grande partie de sa fortune, fut marquée par une nouvelle décentralisation du mouvement en Italie et la création de nombreuses revues concurrentes. Isolés et davantage marginalisés, les membres se réclamant du futurisme utilisèrent néanmoins la caution de prestige que celui-ci leur apportait afin de valoriser leurs initiatives individuelles (Lista, 2015b, p. 771-773).

L'année 1932 fut marquée par un triple éclatement du futurisme. Le peintre, sculpteur et journaliste Mino Somenzi (1889-1948), admirateur de Marinetti et de Mussolini, fonda le journal *Futurismo* en se revendiquant d'un art fasciste. Il acquit une influence grandissante en organisant la *Prima Mostra Nazionale Futurista* à Rome en 1933, déclarant que le futurisme de Marinetti était mort (*ibid.*, p. 775). En parallèle, les « Groupes Futuristes Indépendants » furent fondés à Florence. Enfin, lors de la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, les futuristes conviés furent minoritaires (Lista, 2015a, p. 1775-1776). Face à ces frictions, Marinetti déclara que son mouvement était un réseau encourageant le pluralisme (Lista, 2015b, p. 774). *Communiqué* est venu éclaircir cette situation. Marinetti y distinguait les « Groupes Futuristes Indépendants » du « Mouvement Futuriste Italien » en rappelant l'« absolue liberté » de tout futuriste. Mais, « il est toutefois impossible de bénéficier, en même temps, des deux organisations à la fois » (Marinetti, 1933a, p. 1825-1826). Enfin, à partir de la Biennale de Venise organisée en 1932 et grâce à sa promotion de l'aéropeinture, le futurisme consolida sa position au point d'être présent dans l'ensemble des expositions artistiques fascistes de cette décennie (Härmänmaa, 2007, p. 109).

Les futuristes poursuivirent leur volonté de renouvellement des modes de vie,

confirmant « le statut profond du futurisme en tant que projet global d'une nouvelle anthropologie culturelle », illustrant d'ailleurs « un certain embourgeoisement de l'avant-garde italienne » (Lista, 2015b, p. 828 ; Lista, 2017, p. 64). Étant donné son éclatement à travers l'Italie, le futurisme fut presque un phénomène de masse d'ampleur nationale (Lista, 2015b, p. 728). La mode futuriste fut une provocation supplémentaire par ses couleurs et ses formes excentriques, contrastant avec les chemises noires alors largement portées. En lien avec le processus d'industrialisation de la mode, le vêtement futuriste était pensé comme une œuvre d'art mobile, intégrée au nouveau mode de vie urbain (ibid., p. 739-740). Il en fut de même quant aux activités artisanales, aux meubles, au design, à la décoration d'intérieur, voire à l'architecture, au moment même où les futuristes inaugurèrent des « *case d'arte* » dans l'ensemble du pays (Salaris, 2014, p. 43).

Marinetti finit par épouser la dynamique de « totalisation » de l'État, au point qu'il devança les mesures de radicalisation du régime. Après le krach de 1929, « l'exaltation de l'italianité, qui correspond au repli identitaire, se manifeste également dans le protectionnisme linguistique » auquel Marinetti participa (Lista, 2015a, p. 1732). Dans *Contre l'étrangérophilie – Manifeste futuriste aux dames et aux intellectuels*, Marinetti condamne l'ensemble des individus « coupables d'anti-italianité » en établissant une liste des fautifs qui s'ignorent : une partie de la jeunesse, des intellectuels, des hommes de lettres, des artistes, des industriels, des commerçants, voire de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie, tous coupables de se laisser séduire par le cosmopolitisme. Le manifeste se conclut par un appel explicite à la violence, car « au moindre signe de danger, nous fusillerons les étrangérophiles italiens » (Marinetti, 1931c, p. 1749-1752).

Les trois manifestes qui suivent s'inscrivent dans un thème central de la littérature européenne du début du XX^e siècle. Le futurisme se distingue en effet par sa

désacralisation de la nature, présentant celle-ci sous une forme hostile, violente et chaotique (Härmänmaa, 2009b, p. 338-339). Ici réside la genèse de la représentation de la guerre chez Marinetti : l'hybridation de l'organique et de l'inorganique à travers la représentation d'un surhomme-machine futuriste constituait la clé de voûte de l'Absolu (*ibid.*, p. 341-342). L'État décida de freiner cet élan après la crise mondiale de 1929 : le gouvernement décréta des mesures strictes afin d'encadrer l'émigration des campagnes vers les villes dans le but de faire prospérer l'agriculture. La presse fasciste dépeignait le monde urbain sous des termes péjoratifs, au profit d'un ruralisme idéalisé. Cette dynamique s'inscrit dans un contexte occidental marqué par l'eugénisme et l'amélioration de l'hygiène des populations (*ibid.*, p. 349-350). Le *Manifeste futuriste de l'architecture aérienne* débute par une allusion à la « première invention futuriste » : Marinetti fait référence ici à l'usine *Lingotto* de la FIAT à Turin. Mais cet écrit constitue aussi une réponse indirecte aux lois antiurbaines³. Marinetti y scande sa volonté d'une intégration accélérée de la paysannerie à la « nouvelle architecture mondiale », « digne de l'aviation fasciste et de son chef Benito Mussolini ». Par son « atmosphère spirituelle », cette architecture « modifie le monde civil et militaire, soulève de nouveaux problèmes artistiques, sociaux, politiques, industriels, commerciaux ». Marinetti s'évertue à démontrer que celle-ci est conciliable avec « l'habitation, l'éducation, l'art, la vie militaire, la vie politique, l'industrie, le commerce, l'agriculture, le sport », l'hygiène, voire la spiritualité. La ville futuriste est conçue comme un « centre de ravitaillement (spirituel et matériel) qui [alimente] tous les types de vitesse ». En d'autres termes, l'urbanisme futuriste a vocation à arracher les masses de leur immobilité et de leur torpeur au profit de leur motorisation et mobilisation totales (Marinetti *et al.*, 1934, p. 1865-1869).

³ Dans les années 1920, l'État fasciste inaugura la « bataille de la lire », la « bataille du blé », la bonification agricole, et la « bataille des naissances ». Ces mesures visaient à rendre le pays compétitif dans l'économie mondiale, à maximiser la production agricole, et à accroître la démographie. Les lois antiurbaines de 1928 visaient à contrebalancer les méfaits de l'industrialisation tout en contenant les flux migratoires italiens.

Le *Manifeste de la cuisine futuriste* constitue pour sa part un approfondissement de la révolution culturelle « totalitaire » futuriste : l'invention d'une « cuisine totale » révolutionnant la gastronomie italienne, incorporant les dernières avancées technoscientifiques comme la chimie, mêlant l'organique à l'inorganique, préparant sciemment « des corps italiens agiles et adaptés » au nouveau monde technique, et se voulant « plus aérienne et plus rapide ». Cette visée s'inscrivait dans le contexte de l'entre-deux-guerres, car étant donné le « probable conflit à venir », le futurisme entendait préparer « le peuple le plus vif et le plus rapide [qui] vaincra ». L'idée – bien qu'a priori ubuesque – d'abolir les pâtes (considérées comme passéistes) est justifiée par le fait de libérer l'Italie du poids des importations céréalières étrangères, mais s'inscrit surtout dans les différentes « batailles » lancées par Mussolini dans les années 1920, anticipant le futur virage autarcique du régime. Enfin, par les avancées de la science, Marinetti envisageait le fait que l'État devait fournir des « équivalents nutritifs gratuits », étant donné que « les machines constitueront rapidement un docile prolétariat de fer, d'acier, d'aluminium au service des hommes presque libérés du travail manuel » (Marinetti, 1930b, p. 1723-1727). Après cette publication, de nombreux banquets furent organisés en Italie et à l'étranger, l'ambition de Marinetti étant d'offrir l'occasion de « manger une œuvre d'art » (Lista, 2015b, p. 845). Il inaugura son propre restaurant à Turin – *La Taverna Santopalato* – dont le nom est une référence parodique aux accords du Latran de 1929 (Härmänmaa, 2009b, p. 352). Enfin, nous pouvons souligner l'influence indirecte de Balbo quant à la rédaction de ce manifeste. Au moment où le régime fasciste s'orientait vers l'autarcie, le « style de vie » fasciste régenta l'idée même du repas. En ce sens, Balbo organisa la cantine du nouveau ministère de l'Air selon deux principes : la vitesse et la frugalité (les lieux étant dépourvus de mobilier afin d'empêcher quiconque de s'asseoir) (Lista, 2015b, p. 841).

Enfin, le *Manifeste du naturisme futuriste* est une retranscription du discours

tenu par Marinetti le 28 septembre 1934 présentant le « Mouvement des groupes naturistes futuristes ». Celui-ci est présenté comme une manière de « perfectionner l’homme spirituellement et physiquement à travers un potentiel créateur de plus en plus vaste et en compétition avec les machines ». C’est pourquoi il se livre à un dithyrambe sur la technique, vu que « songer à la détruire équivaut à se mutiler », car « la machine, nécessité cosmique, inévitable produit de la nature [...], soigne et immensifie le corps humain en repoussant ses frontières naturelles [...], accélère et condense toutes les manifestations de la vie naturelle [...], libère l’homme de l’excessif effort musculaire [...], rajeunit et renouvelle l’esprit ; prolonge [artificiellement la durée de] la journée ». Enfin, il scande que le « prolétariat de fer » créera techniquement une alimentation artificielle qui « intensifie le développement des plantes » ; la pratique militarisée du sport ; et « la guerre, phénomène non social mais cosmique tellurique qui décongestionne et fouette périodiquement l’humanité » (Marinetti *et al.*, 1934, p. 1898-1901). *Marinetti répond à l’hommage des sportifs et des artistes* fut publié lors des 25 ans du futurisme. Alors que ses proches lui offrirent une automobile FIAT *Ardita* à cette occasion, Marinetti se félicite de sa « vie de poète fasciste futuriste » et considère le *Lingotto* comme la première œuvre architecturale futuriste grâce au « rythme novateur accéléré imprimé par le génie de Benito Mussolini à notre Italie nouvelle de Renato Donati, d’autoroutes, de travaux, d’assainissement et de villes nouvellement créées » (Marinetti, 1934a, p. 1879-1880). L’aviateur militaire italien Donati (1894-1980) venait d’établir le record du monde de hauteur à bord d’un avion (14 433 mètres) (Lista, 2015a, p. 1880).

Le Discours de Gottfried Benn au banquet offert à son Excellence Marinetti par les écrivains allemands au Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda à Berlin, est un compte-rendu de l’exposition d’aéropeinture organisée à Berlin le 28 mars 1934, conviant artistes européens et membres du gouvernement allemand. Hitler y assista en personne sans y prononcer le moindre commentaire, alors que Marinetti y fut couvert d’éloges. Mais, celui-ci se justifie d’être patriotique,

antimarxiste, et souligne que la présence de Juifs dans son mouvement « n'était qu'occasionnel et en rien significatif » (Lista, 2015a, p. 1878-1879). Cet événement fut à l'origine d'une correspondance entre Marinetti et le peintre Wassily Kandinsky (1866-1944) : alors que le second s'inquiétait de la répression en Allemagne, le premier prend conscience de la fragilité de sa position en Italie et sur la scène internationale (Adamson, 2001, p. 240). Marinetti se voyait concurrencé en Italie par Somenzi, mais aussi attaqué par la presse nazie, le futurisme étant assimilé par Hitler à une forme de « bolchevisme artistique » (Lista, 2015b, p. 866-867). Dès lors, Marinetti et ses proches les plus fidèles ne cessèrent de louer davantage le fascisme, expliquant le manifeste qui s'ensuit comportant des recommandations rétrospectivement criminelles.

La Lettre ouverte des futuristes italiens à Hitler a été rédigée en septembre 1934, et Lista fait l'hypothèse que cette correspondance n'a jamais été publiée ni envoyée à son destinataire (Lista, 2015a, p. 1903). Marinetti se félicite de la volonté d'Hitler de renouveler totalement l'Allemagne, mais critique la répression des avant-gardes, l'idée d'un retour au passé étant considérée comme contraire au « grand progrès politique et social », voire assimilée à un « suicide ». Paradoxalement, Marinetti exprime sa compréhension d'une décision aussi brutale : les avant-gardes étaient composées majoritairement de Juifs communistes aux mœurs débridées, dépravation renforcée par l'essor des grandes métropoles et les défaites économiques et militaires du pays. C'est ainsi qu'il offre au « Mouvement Hitlérien » la recommandation suivante : liquider tous les éléments juifs et communistes présents dans les champs scientifique, philosophique, artistique et littéraire. Marinetti considérait son mouvement comme un modèle qui « durant 25 années de luttes et des victoires [était] : sans Juifs ; hostile au communisme [...] ; militariste ; dévoué à la patrie qu'on adore comme une divinité ; [...] viril ; sain ; dans [un] effort constant de militariser l'esprit et le corps ». En somme, l'Allemagne hitlérienne doit s'inspirer de la première avant-garde politico-artistique, c'est-à-dire « la nouvelle Italie fasciste des 700 kilomètres à l'heure » (Marinetti, 1934b, p. 1903-1904). En fait, Marinetti mentait, « car non

seulement il y a des artistes et des intellectuels juifs parmi les protagonistes de premier plan du futurisme », mais aussi des homosexuels (Lista, 2015a, p. 2039). De même, « la nouvelle Italie fasciste des 700 kilomètres à l'heure » renvoie à un record de vitesse toujours inégalé : en octobre 1934, l'aviateur militaire Francesco Agello (1902-1942) a réalisé le record mondial de vitesse moyenne en hydravion (709, 202 kilomètres par heure) (Lista, 2015a, p. 2002). Considérant que « la vitesse c'est la guerre », cette nouvelle accélération allait imminemment se concrétiser dans une nouvelle aventure coloniale (Virilio, 1977, p. 136).

2. GUERRES COLONIALES ET PROCLAMATION DE L'EMPIRE

En plein cœur des années 1930, les failles du pouvoir fasciste annonçaient déjà son lent déclin, car « corruption, trafic d'influence, petites manœuvres deviennent des traits majeurs du régime » (Berstein, Milza, 1995, p. 286). L'Italie était menacée d'une faillite financière, ce qui entraîna un raidissement du processus d'autarcie par des restrictions typiques d'une économie de guerre (*ibid.*, p. 303). L'autarcie fut une conséquence de la crise de 1929 et de l'alliance avec l'Allemagne, mais cette « autosuffisance reste un rêve, et le ruralisme est moins pratique qu'idéologique : il s'agit moins de préparer un ravitaillement de guerre que de fabriquer des paysans-soldats » (Vial, 2003, p. 152). Celle-ci s'est traduite par la recherche et l'exploitation de matières premières sur le territoire, ainsi qu'une intensification et une décentralisation de la production de guerre (*ibid.*, p. 155). En dépit de l'emprise totalitaire croissante et de plus en plus répressive du régime, Marinetti anticipa et accéléra cette dynamique.

2.1 L'Éthiopie comme seconde guerre de masse italienne

Poésie, Art Plastique, Musique et Architecture africains – Manifeste futuriste est une publication dans laquelle Marinetti dicta une ligne de conduite : sur le futur théâtre militaire, il entendait : « dominer à l'italienne l'âme différente de chaque race en la colonisant grâce à l'art [...] ; transfigurer synthétiquement, dynamiquement et simultanément les paysages africains [...] ; inventer intuitivement ex novo de nombreuses Afriques nouvelles [...] ; c'est-à-dire « offrir aux [futuristes] la possibilité de vivre quelque temps en Afrique » (Marinetti *et al.*, 1935, p. 1913-1915). Dans le manifeste *Invitation à voyager en poète*, considérant la « complexe et belle civilisation mécanique » dans laquelle « le sommeil n'est qu'un précaire repos interrompu par des appels téléphoniques », Marinetti affirme qu'étant donné les « nouvelles façons rapides de couvrir de longues distances », les voyages sont « une merveilleuse et multiforme passion de vivre continuellement raffinée par la vitesse » (Marinetti, 1935a, p. 1921-1923). Cette invitation aux voyages n'était pas une simple envolée lyrique, car sa visée était performative. Cinq manifestes supplémentaires l'illustrent.

Entre le 2 et le 27 avril 1935, l'État français organisa une exposition à Paris célébrant *L'art italien des XIX^e et XX^e siècles*, l'objectif délibéré étant d'attirer Mussolini dans une alliance diplomatique suite à sa récente rencontre avec Hitler à Venise : cet événement visait à « montrer l'art moderne italien selon le point de vue du fascisme ». Déçu de ne pas y avoir été convié, Marinetti organisa une contre-exposition parisienne avant l'événement officiel : *Les Futuristes italiens*. Son objectif était de présenter le futurisme comme l'avant-garde à la pointe de la modernité tout en apportant publiquement son soutien au régime fasciste (Lista, 2015a, p. 1911-1912 ; Lista, 2015b, p. 870-871). Le manifeste *Aéropeinture* en témoigne indirectement. Celui-ci constitue un fragment de son discours présenté lors de cette contre-exposition. Considérant que les futuristes œuvrent à la « transfiguration individualiste de

l'univers », Marinetti reprend textuellement les propos du manifeste *L'aéropeinture futuriste* avec le même archétype futuriste : « la “machine”, fille nécessaire de l'homme, nécessaire prolongement du corps humain et unique maître de simultanités » (Marinetti, 1935b, p. 1934-1935). Sa contribution ne se limita pas à un engagement militaire et propagandiste : lors de sa visite en France, Marinetti alla jusqu'à sommer les plus hautes autorités ainsi que l'ambassadeur italien de ne pas frapper l'Italie de lourdes sanctions dans le cadre de la future guerre coloniale, pour ensuite en avertir Mussolini en personne (Ialongo, 2013, p. 408-409). Malgré son ambition de démontrer l'apport du futurisme au fascisme et de contribuer à la propagande du régime, l'effet fut inverse : le futurisme est apparu publiquement comme « une doctrine de l'usurpation et de la violence » (Lista, 2015a, p. 1911-1912).

Marinetti poursuivit son combat en publiant *Invitation à la guerre africaine – Manifeste futuriste aux écrivains et aux artistes d'Italie*, contenant une note de la rédaction précisant que son auteur venait de s'enrôler volontairement pour l'Afrique Orientale. Marinetti, alors âgé de 58 ans, demanda une permission afin d'aller combattre sur le front avec d'autres futuristes volontaires, ce que Mussolini accepta (Ialongo, 2013, p. 407). Comme son nom l'indique, cet écrit est un appel ouvert aux futuristes dans le but de les convier sur le front de guerre éthiopien avant même son déclenchement officiel. Rappelant que le futurisme s'articule autour du principe que la guerre est la « seule hygiène du monde » et un « sport intégral », cet appel est prononcé au nom de « l'Italie nouvelle de Mussolini ». Ce texte se conclut par une invitation : « poètes et artistes d'Italie je compte bien vous retrouver tous là-bas combattants volontaires de cette terre si originale à italianiser en la transfigurant et en vous transfigurant » (Marinetti, 1935c, p. 1935-1937). Le mois suivant fut publié *Italiens, libérez-vous des habitudes anglaises – Manifeste futuriste*. Face à un conflit imminent en Éthiopie, ce réquisitoire à l'égard des Britanniques s'explique par la réticence de Londres à voir Mussolini s'engager sur le front africain. Dans la continuité du manifeste *Contre l'étrangérophilie* de 1931, cet écrit illustre surtout le fait que le

futurisme entendait réformer le langage avant que le pouvoir fasciste ne s'empare officiellement de cette question : Marinetti s'attaque ici à l'ensemble des modes de vie et des expressions propres aux britanniques (Marinetti, 1935d, p. 1943-1944). *Nécessité cosmique de la guerre* a été publié dans le contexte des préparatifs du conflit italo-éthiopien après l'échec des tractations diplomatiques, trois semaines avant le début des hostilités. D'emblée, Marinetti utilise des arguments d'autorité en présentant cette guerre comme une « urgence », une « authentique militarisation », et une « nécessité cosmique ». Selon lui, le naturisme futuriste est désormais mis en application dans le contexte colonial décrit comme « naturiste-mécaniste » (Marinetti, 1935e, p. 1944-1945). Enfin, *Esthétique futuriste de la guerre* a été publié trois semaines après la proclamation de guerre. Face aux critiques, Marinetti réaffirmait que la guerre était la « seule hygiène du monde » et proposait plusieurs arguments afin de mettre en exergue sa dimension esthétique. La guerre « fonde et accélère harmonieusement la Force et la Bonté », en plus d'accélérer « la machine, la guerre accélère et diminue la Force cruelle tandis qu'elle allonge et distribue la Bonté » ; celle-ci « réalise l'homme-mécanique [...] perfectionné par le masque à gaz [...], le lance-flammes, ou [...] le char d'assaut qui établit la domination de l'homme sur la machine asservie » ; elle « amorce la métallisation rêvée du corps humain » ; elle recompose et transforme – par ses bombardements – les paysages terrestres, maritimes et aériens ; elle comporte une symphonie avec ses fusillades, ses tirs de canons, et ses chants militaires ; celle-ci est curative, car « elle guérit définitivement les hommes de la peur individuelle et de la panique collective avec un raffinement et une stylisation de l'héroïsme » ; enfin, elle rajeunit les corps masculins au nom de « la grandeur de la grande Italie Fasciste » (Marinetti, 1935f, p. 1945-1946). Comme en témoigne l'éloge de « l'homme-mécanique » et de ses nouvelles prothèses militaires ici décrites, la guerre d'Éthiopie, par son déferlement de brutalités extrêmes, est venue réactiver le moteur du squadrisme de l'après-guerre. En d'autres termes, une « guerre coloniale, totale et fasciste » (Matard-Bonucci, 2008, p. 134 et p. 136).

Ainsi, la collusion entre Marinetti et le fascisme s'est concrétisée avant le début du conflit par une série de manifestes, par sa tentative de se convertir en ambassadeur fasciste et par son enrôlement volontaire sur le front. Alors que la guerre venait d'être déclarée, Marinetti intervint en organisant l'Exposition naturiste de Turin en octobre 1935 (en partie financée par la municipalité et le ministère de l'Agriculture) afin d'inciter les Italiens à modérer leur consommation de viande au profit des légumes, tout en favorisant les producteurs locaux (Härmänmaa, 2009b, p. 355). C'est toujours dans cette optique que Marinetti lança le mouvement naturiste un an auparavant à Milan, quelques mois avant le début des conflits armés, anticipant le futur virage politique autarcique (Ialongo, 2013, p. 409). Pendant la guerre, Marinetti publia une série de poèmes à la gloire de l'héroïsme des troupes aux accents nationalistes, impérialistes, et propagandistes. Il légittima le recours aux gaz toxiques sur le front dans l'idée d'une guerre technicisée et purificatrice (*ibid.*, p. 411-412).

Addis-Abeba fut envahie le 5 mai 1936 et l'Empire proclamé quatre jours plus tard (Vial, 2003, p. 134). Malgré les gains économiques escomptés, la colonisation fut un fiasco et la société coloniale fut traversée par des pratiques de corruption et des abus de pouvoir systématiques. L'explication du conflit est d'abord politique : s'inscrivant dans la continuité des idées nationalistes, impérialistes, et futuristes d'avant-guerre, cette conquête fut l'occasion d'effacer l'échec cuisant de la première guerre italo-éthiopienne lors de la bataille d'Adoua en 1896, et de pacifier la société italienne malgré la remise en cause du principe international de sécurité collective (*ibid.*, p. 135). Dénoncées par la propagande de masse, les sanctions économiques de la SDN isolèrent le pays, mais soudèrent le peuple italien. La guerre d'Éthiopie fut la seule guerre fasciste qui fit l'objet d'un consensus général (*ibid.*, p. 137).

Ce conflit fut aussi l'occasion de venger la « victoire mutilée », d'opérer un usage spectaculaire des technologies militaires (aviation, bombardements, gaz) et il se solda – étant donné la disproportion de rapport de forces – par un massacre du côté

éthiopien : 275 000 morts (*ibid.*, p. 138). La proclamation de l'Empire masqua ces exactions véhémentes. Mais l'instauration de cette nouvelle *pax romana* fut essentiellement un mythe : rapidement, les populations locales fuirent les villes pour s'organiser en guérillas. Alors apparut la terreur contre ces populations colonisées, par le recours aux pogroms et à l'apartheid, dans la crainte d'un métissage entre colons et colonisateurs (*ibid.*, p. 139-140). Dans ce contexte de crise internationale rapprochant davantage l'Italie de l'Allemagne, les sanctions économiques de la SDN furent finalement abandonnées, car menaçant potentiellement les intérêts stratégiques des autres nations, principalement le Royaume-Uni. Mussolini bénéficia d'une popularité inégalée jusque-là en Italie, plongeant le pays dans une spirale guerrière ascensionnelle. En plus de constituer une revanche symbolique sur les défaites coloniales du siècle passé, cette guerre marqua un tournant majeur : celui d'une accélération politique suicidaire (*ibid.*, p. 145 ; Berstein, Milza, 1995, p. 327).

Suite à la proclamation de l'Empire par Mussolini, ce dernier se rapprocha davantage d'Hitler : ainsi naquit l'axe Rome-Berlin. Ce pacte était idéologique, en réaction à la Troisième Internationale Communiste. L'une de ses premières conséquences fut le déclenchement, en septembre, d'une campagne antisémite (Lista, 2015a, p. 1948). Quant aux divisions politiques et diplomatiques traversant l'Europe, elles se sont cristallisées en Espagne lors de la guerre civile « où s'affrontent les deux blocs idéologiques qui dominant l'Europe [et qui] devient le banc d'essai de la prochaine et inévitable guerre mondiale » (*ibid.*, p. 1947 et p. 1959).

2.2 La guerre civile espagnole

Dans le contexte de la guerre d'Espagne, plusieurs expositions ont mis les futuristes en avant, dont la Biennale de Venise, la sixième Triennale de Milan et la *Mostra Nazionale di Plastica Murale* mettant à l'honneur la politique coloniale. *Action impériale*, publié peu de temps après l'éclatement de la guerre d'Espagne, participe à l'inauguration de la nouvelle revue du même nom, et « dont il fixe le programme d'action culturelle au service de l'expansionnisme colonial fasciste » (Lista, 2015a, p. 1947-1948 ; Marinetti, 1936a, p. 1949-1950). En plus de ses activités éditoriales, Marinetti anima aux côtés de son épouse, la peintre et écrivaine Benedetta Cappa (1897-1970), des émissions radiophoniques mensuelles (Fisher, 2009, p. 254-255 ; Lyttelton, 2014, p. 75). *Le Communisme en France* exprime la réaction de Marinetti à l'élection du Front Populaire : il déclare que la France était désormais gouvernée par le « sémitisme bancaire » et la « horreur-peur de la guerre », au point de s'être engagée dans la fuite en avant des « théories rancieuses communistes » (Marinetti, 1936b, p. 1950-1951). Par contraste, nombreux furent les futuristes aviateurs qui participèrent directement aux bombardements militaires autant en Éthiopie qu'en Espagne (Lista, 2015a, p. 1959 ; Conversi, 2009, p. 106).

Quatre mois après les bombardements de Guernica fut publié *Hitler et l'art*. À la fin de l'été 1937, alors que l'Allemagne organisa une exposition dédiée à « l'art dégénéré » auquel le futurisme fut assimilé, une violente polémique éclata à ce sujet dans la presse fasciste italienne, attaquant directement le fondateur du futurisme. Ce manifeste constitue donc une réponse de Marinetti à ses détracteurs nazis, mais surtout aux avant-gardes françaises (cubistes et dadaïstes) l'accusant ouvertement d'être « une des colonnes du Fascisme Mussolinien ». Celui-ci avance quatre points : étant donné « qu'Hitler est tombé depuis longtemps dans le préjugé », il rappelle que le futurisme a été le principal moteur de l'évolution artistique et politique du début du XX^e siècle ;

il défend ensuite le fait que les rangs de son mouvement « comptèrent bien quelques Juifs et quelques communistes, mais [...] « le Futurisme italien [est] anticommuniste par définition » ; les Juifs qui étaient futuristes sont considérés non pas comme des créateurs, mais comme de vulgaires « marchands de l'art » ; le futurisme « a préparé, en trente années de luttes victorieuses, l'Italie Impériale de Benito Mussolini, par des œuvres, par des conférences, par l'interventionnisme, par le squadrisme de rue, par la prison et le volontarisme colonial » ; enfin, avec pour guide « Benito Mussolini, créateur mondial du fascisme entièrement tourné vers le futur », « le futurisme italien c'est l'orgueil italien rajeunisseur, novateur, accélérateur » (Marinetti, 1937b, p. 1968-1969). Cette publication fut suivie par une élocution de Marinetti à « la radio italienne le 27 septembre, pour réfuter les allégations d'Hitler [...]. D'après lui, le futurisme s'accorderait avec le fascisme en vertu de ses idées politiques » (Lista, 2015a, p. 1960).

Deux manifestes sont venus affermir la posture inébranlable de Marinetti. D'une part, *Amplifier l'inspiration littéraire en chantant l'Éthiopie, les métiers à tisser de Biella et les vins italiens etc.* Alors que Marinetti invitait ses lecteurs à voyager deux ans auparavant, il revendique désormais la création d'un genre littéraire colonial « apte à nourrir les Italiens de grandeur impériale et à susciter l'admiration des étrangers face à notre esprit novateur » et l'organisation de « Voyages Littéraires Coloniaux en Afrique Orientale Italienne » dans le but de stimuler les industries. Ces propositions sont faites au nom de Mussolini, par qui « les esprits italiens [ont été] libérés du passéisme grâce à l'Empire » (Marinetti, 1937c, p. 1987-1989). D'autre part, *Au sujet de l'autarcie littéraire artistique* est un manifeste « peut-être jamais publié, mais destiné à la publication » (Lista, 2015a, p. 1989). Marinetti fait ici une référence précise en se félicitant d'un événement ayant attiré les foules : la *Mostra di Aeropittura futuriste* organisée dans les locaux du *Dopolavoro* du Ministère de l'Air à Rome le 30 octobre 1937. Suite aux polémiques suscitées par la répression exercée dans le champ culturel allemand, Marinetti réaffirme ses principes de base et sa foi fasciste invétérée. Considérant le futurisme comme « Orgueil Italien Rajeunisseur Novateur

Vélocisateur », il pose le futurisme à l'origine de la nouvelle architecture mondiale des villes-machines, des prouesses techniques et des records de vitesse, de la lutte contre « l'étrangérophilie » ainsi que des « mots en liberté » et de l'art publicitaire. Marinetti inscrit ses valeurs dans la politique fasciste (notamment la « Bataille des naissances ») en déclarant que « le terme avant-garde est intimement lié aux mots PATRIE FORCE SANTÉ FÉCONDITÉ ». En plus de soutenir « la nécessaire autarcie économique », il rend un hommage aux « Divisions de Chemises Noires d'Afrique et d'Espagne ». Il répond ensuite aux attaques d'Hitler et se désole des intellectuels passéistes esquissant « le rêve absurde de voir l'Italie mussolinienne copier [...] l'Allemagne hitlérienne ». Enfin, son propos se conclut par un mensonge, en réaffirmant que « la question juive n'a pas de raison d'être étant donné également qu'il n'y a pas eu et qu'il n'y a pas de Juifs dans l'avant-garde futuriste italienne congénitalement ultra-patriotique ultra-fasciste ultra-anticommuniste tout à fait fidèle » au leitmotiv de la « Guerre seule hygiène du monde » (Marinetti, 1937d, p. 1989-1991).

2.3 La double consécration institutionnelle du futurisme

L'année 1937 fut marquée par le retrait de l'Italie de la Société des Nations, la poursuite – aux côtés de l'Allemagne – de la guerre d'Espagne, l'organisation de la *Mostra Augustea della Romanità*, et l'inauguration de la *Gioventù Italiana del Littorio* « avec pour mission la préparation spirituelle, sportive, et militaire des jeunes Italiens » (Gentile, 2004, p. 63 ; Lista, 2015a, p. 1959-1960).

Le mythe de la romanité atteint son apogée lors de la conquête de l'Éthiopie et de la déclaration de l'Empire, légitimant la politique coloniale comme la reconquête historique de l'Empire romain. Se présentant comme une civilisation nouvelle bâtie dans une optique millénariste, la consécration de cette continuité impériale a fait de Mussolini l'héritier des empereurs romains (Tarquini, 2011, p. 134). L'organisation de

la *Mostra Augustea della Romanità* s'inscrit dans cette visée : marquant le double millénaire de l'anniversaire de l'empereur Auguste, la propagande s'appuyait sur cette référence en le comparant à Mussolini. Principal vecteur du symbolisme fasciste, ce mythe s'articulait en quatre points : la connotation négative des masses s'inscrivant dans le mépris antique de la plèbe, le corporatisme fasciste comme « troisième voie » entre capitalisme et communisme, le mythe de Rome comme ville éternelle doublement millénaire s'opposant aux vicissitudes de la modernité, et comme épice impérial du pourtour méditerranéen (*ibid.*, p. 129). En somme, le mythe de la romanité visait à légitimer l'aspect antidémocratique du régime. Néanmoins, comme en atteste la publication *Message*, malgré une proposition de collaboration auprès de la revue française *La Phalange*, les époux Marinetti ont refusé de contribuer au mythe de la Rome impériale en restant fidèles à la vision moderniste futuriste qui rejetait les reliques historiques passées (F. T. et Benedetta Marinetti, 1936, p. 1950).

Marinetti ovationna la création de la *Gioventù Italiana del Littorio* (GIL), qui se substituait à l'*Opera Nazionale Balilla* en fusionnant toutes les organisations de jeunesse, avec un manifeste intitulé *Poésie et arts corporatifs – Manifeste futuriste*. La présentation en fut faite dans le nouveau bâtiment de la GIL inauguré dans la nouvelle ville de Littoria. Marinetti y affirme d'abord que le système technicien a pour particularité de transformer les rapports sociaux, car celui-ci « s'efforce d'être de plus en plus autonome et détaché de l'individu humain » depuis l'avènement de « l'Italie Impériale Fasciste fille de la Grande Guerre Véloce ». En ce sens, il se réjouit que son « temps italien [soit] caractérisé par un fort patriotisme guerrier qui devient religion de la Patrie par un fort tourment économique et par un fort technicisme mécanique chimique et d'organisation ». Néanmoins, il se désole du fait que les nouvelles générations n'ont pas connu le rite de passage des tranchées de la Grande Guerre. Enfin, dans le cadre de la consécration de cette nouvelle institution, et avec l'aide des membres du futurisme, Marinetti souhaite que « la jeunesse puissante et équilibrée de vingt ans embrasse le technicisme mécanique chimique avec sa foi futuriste dans

l'Empire créateur et avec sa sûre inspiration qui transfigure et qui exalte » (Marinetti, 1937a, p. 1961-1964).

Contre le théâtre mort, contre le long roman analytique, contre la musique nègre – Manifeste futuriste représente une triple condamnation contre les « spectacles du théâtre mort » qui souffrent « d'influences étrangères » et qui poussent le public à la « monotonie », voire au « suicide » ; le roman analytique dont les auteurs se contentent de véhiculer des « vomissures freudiennes [et des] rancies de banalités » ; enfin la « musique nègre » et le tango dont les rythmes sont considérés comme « plaintifs » et « déprimants ». C'est pourquoi Marinetti se réjouissait du fait que « le Duce a clarifié les choses, en décidant la construction urgente de théâtres, capables de contenir rationnellement des milliers de personnes et de faire des bénéfices, en pratiquant des prix abordables pour les plus humbles catégories sociales ». Étant donné que « l'influence du cinématographe sur le théâtre est providentielle », Marinetti se félicitait à l'idée de créer un « théâtre de masse » (Marinetti *et al.*, 1937, p. 1983-1986).

Comme les futuristes, les fascistes s'intéressaient aux nouveaux instruments techniques audiovisuels qui furent autant « un moyen d'évasion et de divertissement, qu'un instrument de communication et d'éducation politique » (Tarquini, 2011, p. 164). Pour le régime, la participation des intellectuels aux médias de masse fut un moyen de former la nouvelle classe dirigeante en devenir. Le Bureau de Presse (*l'Ufficio stampa*) créé en 1923 fut transformé en sous-secrétariat pour la Presse et la Propagande en 1934. L'année suivante, les politiques fascistes entrèrent dans une nouvelle phase d'emprise totalitaire par la création du Ministère de l'Information et de la Propagande. La fascisation des masses italiennes fut accélérée par l'arrivée au pouvoir d'Hitler en Allemagne et la volonté d'uniformiser les derniers bastions de résistance à l'hégémonie fasciste (Belardelli, 2005, p. 49-50). Cette nouvelle structure administrative fut la synthèse d'une vaste centralisation institutionnelle et disposait de compétences régulant et censurant la production cinématographique, le théâtre, la musique, la radio,

la presse, et les milieux éditoriaux. Ses pouvoirs augmentèrent considérablement suite à l'éclatement de la guerre éthiopienne. En 1937, le Ministère de la Culture Populaire, également connu sous le nom *Minculpop*, fut créé. Il avait pour ambition de s'adresser à la totalité de la population et disposait de compétences supplémentaires en matière de tourisme, et d'un pouvoir de contrôle sur les entreprises opérant des activités dans le champ culturel (Tarquini, 2011, p. 160-162). Régissant des institutions comme l'Académie d'Italie ou l'Institut National de la Culture Fasciste, ce ministère organisait surtout un système de subventions allouées majoritairement aux journalistes, mais aussi aux artistes et aux intellectuels précaires pouvant offrir leurs compétences au service du régime. L'ambition de cette nouvelle structure, marquée par un « processus d'expansion » croissant au milieu des années 1930, était de créer une culture nationale dans le cadre d'une propagande dirigée vers les masses (Belardelli, 2005, p. 50-51). En ce sens, Mussolini considérait la politique comme l'« art de façonner les masses », et le septième art comme « l'arme [politique] la plus puissante » malgré le fait que la « révolution fasciste » fut peu portée aux écrans, à l'image des projets futuristes également avortés à ce sujet (Gentile, 2004, p. 392 ; Vial, 2003, p. 124).

Dans ce consensus totalitaire fondé sur la fusion émotionnelle des masses et du chef, « la vie civile était un spectacle continu, où l'homme nouveau fasciste s'exaltait dans le flux de la masse ordonnée, avec la répétition des rites, avec l'exposition et la vénération des symboles, avec l'appel suggestif à la solidarité collective ». Effectivement, « un système politique fondé sur l'irrationalisme réduit, presque inévitablement, la participation politique, individuelle et collective, au spectacle de masse ». Dans ce contexte, la foule atomisée est amputée de « sa capacité de choix et de critique » « à travers les instruments de l'abus de pouvoir psychologique, [et] de la violence morale à travers la manipulation des consciences, dégradant la vie à une pure extériorité » (Gentile, 2004, p. 141-142). De fait, dans un système totalitaire, les masses sont réduites à l'état de spectatrices.

Ces trois manifestes témoignent donc de l'intégration de Marinetti au régime, en dépit des rivalités internes à son mouvement. À travers ses publications de la première moitié des années 1930, Marinetti voyait ses ambitions se réaliser institutionnellement au-delà de ses espérances. Sa conception d'un « spectacle total » destinée aux masses se réalisait par une consécration institutionnelle. La guerre d'Éthiopie initia une dynamique d'« accélération consciente et programmée du processus de “totalitarisation” de la société et de l'État » qui propulsa le futurisme et le fascisme dans une ultime quête ascensionnelle qui leur sera fatale (*ibid.*, p. 242-243).

3. ULTIME ACCÉLÉRATION – APOGÉE ET DÉCLIN DU FUTURISME ET DU FASCISME

3.1 La radicalisation totalitaire du régime fasciste

Une série de lois raciales furent promulguées en 1938 afin de radicaliser le régime, processus facilité par le rapprochement diplomatique avec l'Allemagne (Vial, 2003, 150). Néanmoins, l'adoption de ces lois, dirigées notamment contre les Juifs, ne fut pas le simple résultat d'un alignement de l'Italie sur son partenaire allemand (Matard-Bonucci, 2008, p. 117-118). Au contraire, lorsque l'Empire fut proclamé en 1936, « le racisme colonial se transforma en politique raciste “pure” focalisée sur la lutte contre le métissage », ouvrant dès lors la voie à une logique de distinction et de hiérarchisation plus vaste qui impacta peu de temps après les Juifs. En ce sens, l'Italie fasciste a pour singularité d'avoir instauré « presque simultanément, un régime colonial d'apartheid et l'antisémitisme d'État » (*ibid.*, p. 120-121). Cette dynamique visait « à relancer la machine totalitaire fasciste à un moment de stase dans les dynamiques politico-propagandistes du régime ». Dès lors, c'est avant tout la mise en place d'une

logique politique qui a permis de « maintenir mobilisés les appareils politiques et susciter, par des pratiques de domination, l'avènement d'un nouvel homme capable de discriminer et de persécuter » (*ibid.*, p. 123). Nous pouvons affirmer, au regard des publications de Marinetti au cours de la première moitié de cette décennie, que le futurisme en fut l'un des principaux moteurs d'esthétisation et de légitimation.

Similairement, la revue de propagande *La Difesa della Razza* fut créée quatre mois avant la promulgation de ces lois, et attesta de cette hybridation idéologique entre la discrimination dans les colonies et celle à l'endroit des Juifs. Son thème principal fut la lutte contre le métissage. À cette occasion fut publié le *Manifeste des savants racistes* le 14 juillet 1938 qui officialisa l'existence des races humaines, considérant que la « race italienne » appartenait à la « civilisation aryenne ». Cette emprise totalitaire sur les représentations collectives a été accélérée par le *Minculpop* qui enrôla des intellectuels dans la construction d'une iconographie propagandiste en réécrivant l'histoire à ce sujet (*ibid.*, p. 124-125). Paradoxalement, le pouvoir politique tolérait les débats sur ce nouvel enjeu, mais à la condition de ne pas en discuter les principes. L'institutionnalisation du racisme par une domination directe – c'est-à-dire la suppression des droits politiques des populations colonisées – a été proclamée presque au même moment que la fondation de l'Empire (*ibid.*, p. 126-127). Quant aux Juifs, bien que réduits au statut de parias, ils demeuraient citoyens. Les interdictions de mariages mixtes et les « Mesures pour la défense de la race italienne », bien que critiquées par l'Église, car contraire aux accords du Latran qui établissaient une égalité entre mariages religieux et civils, sont venues consacrer ce fait (*ibid.*, p. 129-130). Lors de la conquête en Éthiopie, un séparatisme social et spatial fut promulgué par des décrets du pouvoir fasciste. Sur le territoire métropolitain, cela prit la forme de l'exclusion des Juifs des institutions scolaires, culturelles, socioprofessionnelles, et de la censure. Rouage de l'administration dans les colonies, en métropole, « interface entre l'État et la société, le parti fasciste fut utilisé comme levier de l'exclusion et agent de

la persécution » des Juifs (*ibid.*, p. 133-134). Mais la déportation et l'extermination ne se produisirent qu'à partir de l'occupation allemande et de la mise sur pied de la République de Salò.

En 1938 fut également créée la Direction Générale pour la Démographie et la Race (*Demorazza*), chargée entre autres d'un recensement de la population juive. La censure éditoriale s'accrut après la promulgation des lois raciales et Mussolini intervint à plusieurs reprises en personne, confirmant ainsi qu'il était le véritable ministre de la Culture populaire (Tarquini, 2011, p. 198 ; Belardelli, 2005, p. 71). Cela n'entraîna pas de vague de protestation parmi les intellectuels, qui oscillaient entre opportunisme (désireux d'obtenir les postes libérés) et passivité (*ibid.*, p. 72). Marinetti participa lui-même à ces persécutions : « son nom apparaît, par exemple, dans la commission d'épuration libraire qui interdit, entre autres, les livres d'auteurs juifs » (Lista, 2015a, p. 2040).

Bien que ses premiers ennemis fussent le prolétariat et les antifascistes, « le fascisme voyait ses adversaires comme des types humains anthropologiquement incompatibles avec l'Italie nouvelle issue de la guerre », selon le principe de régénération visant à la constitution d'une « race fasciste » (Gentile, 2004, p. 373-375). La poursuite de cette révolution anthropologique fut une obsession, la politique démographique étant conçue comme un moyen d'ingénierie politique et sociale totalitaire. En dépit du fait que la législation raciale ait été promulguée tardivement, la hiérarchisation anthropologique entre fascistes et antifascistes était présente dès son accession au pouvoir (*ibid.*, p. 377). Beaucoup d'intellectuels furent néanmoins très hostiles à ces vues durant un temps, comme en témoigne l'article de l'*Encyclopédie italienne* de 1935 suivant lequel il n'existait pas de race italienne, mais seulement un peuple et une nation (Belardelli, 2005, p. 67). Nous pouvons souligner – comme les

publications de Marinetti l'illustrent – l'ambivalence du mot italien « *razza* », proche du mot « peuple » à cette époque : c'est en ce sens que les futuristes l'utilisèrent (Lista, 2015a, p. 1994).

Cette domination totalitaire fut amplifiée par une accélération croissante de l'emprise du pouvoir politique sur le champ culturel. Après la proclamation de l'Empire, l'arrivée de Bottai au ministère de l'Éducation Nationale illustra ce tournant : estimant la « bonification fasciste » imparfaite, il accorda une place centrale à l'école, conçue comme un socle dans la transformation des comportements et des mentalités (Belardelli, 2005, p. 56). Critiquant le caractère bourgeois de la réforme initiée par Gentile – elle ne formait que les futures élites dirigeantes –, Bottai introduisit le travail manuel dans les écoles afin d'éliminer la division entre les travailleurs manuels et intellectuels au sein d'une « école populaire fasciste » (*ibid.*, p. 57-58). Sa réforme visait à « former la conscience humaine et politique des nouvelles générations » dans un cadre totalitaire entremêlant l'État, l'École, la famille et l'ensemble des forces sociales, culturelles et politiques. Présentée comme une révolution populaire, la pédagogie totalitaire du nouvel homme fasciste fut le point culminant de la fascisation de l'école (Tarquini, 2011, p. 210 et p. 213).

En dépit de son échec, la tentative d'une révolution anthropologique fasciste était caractérisée par une logique cohérente. Mussolini engagea une campagne anti-bourgeoise en 1938 : l'homme nouveau était considéré comme le fruit d'une organisation politique militarisée, le « citoyen-soldat » étant aux antipodes de la respectabilité bourgeoise au profit d'une « respectabilité en uniforme » (*ibid.*, p. 137). La même année, le régime fasciste accentua sa répression sur les milieux éditoriaux, limita la diffusion des œuvres étrangères, imposa la traduction des mots étrangers, abolit l'usage du vouvoiement (le *Lei*) et la poignée de main à l'anglaise, ordonna le rythme du « pas romain » aux militaires, le port de l'uniforme et la gymnastique aux fonctionnaires (Belardelli, 2005, p. 79-80).

Accélérée depuis la guerre d'Éthiopie, la logique de radicalisation du totalitarisme fasciste s'est concentrée sur les années 1936-1939. Elle fut caractérisée par : la proclamation de l'Empire et de l'axe Rome-Berlin en 1936 ; la création des Ministères de la Culture Populaire et de l'Éducation Nationale, ainsi que la GIL en 1937 ; l'expansion des pouvoirs normatifs et des fonctions octroyés au PNF ; la campagne anti-bourgeoise, la relance du populisme syndical, et l'offensive contre l'Église en 1938 au moment où Mussolini et le roi devinrent premier maréchal de l'Empire ; la même année furent promulguées les lois raciales et antisémites peu de temps avant la conférence de Munich ; enfin, l'inauguration de la Chambre des faisceaux et des corporations remplaçant la Chambre des députés et la signature du Pacte d'acier en 1939, qui prévoyait l'entrée en guerre immédiate si l'une de deux parties la déclarait (Berstein, Milza, 1995, p. 332 ; Gentile, 2004, p. 56 et p. 243 ; Vial, 2003, p. 145). Ainsi se déploya la logique normative totalitaire par la participation toujours plus accrue des masses aux rituels collectifs. En somme, les institutions politiques libérales furent totalement et définitivement absorbées pour être remplacées par un équivalent fasciste.

3.2 Le futurisme de la radicalisation totalitaire comme « un futur conjugué au passé »

L'ensemble des publications de Marinetti depuis le début de cette décennie anticipaient la radicalisation totalitaire du régime fasciste autant du point de vue normatif qu'institutionnel. Reprenant à nouveau son rôle de moteur du fascisme en le devançant, cet ultime assaut lui fut tout aussi fatal que le régime qu'il entendait soutenir. À partir de 1938, le futurisme devenait moins créatif, se contentant de réactualiser et de réaffirmer des thèmes développés auparavant. En d'autres termes, le futurisme de la fin des années 1930 apparaissait comme « un futur conjugué au passé ». Tentant d'assurer la survie de son mouvement, Marinetti s'identifiait complètement au régime fasciste lors de ses voyages sur la scène internationale. Lorsque Mussolini

décréta les lois raciales et antisémites la même année, « les attaques contre le futurisme se font maintenant au nom de la race, au prétexte qu'il s'agit d'un art anti-italien inspiré de l'art juif international », d'une « internationale judaïque antifasciste », cosmopolite et bolchevique (Lista, 2015a, p. 1993-1994). Quatre manifestes témoignent de cette lente agonie.

La poésie motorisée, de mars 1938, définit ainsi le futurisme : un « système violent, mais qui avait une profonde raison d'être » ; une « attaque de la logique [...], sans que l'intelligence intervienne pour diriger les mouvements de l'esprit » ; un « laboratoire où les recherches sont très nombreuses, et où [...] à un moment donné jaillit un incendie » ; un mouvement « totalitaire [avec] une conception générale de la vie » dont la machine « enseigne le mouvement [...], l'ordre [...], l'héroïsme ». Cette philosophie en acte futuriste est consubstantielle à la modernité, car « la vitesse répond à la vie qui est toute vitesse » (Marinetti, 1938a, p. 1995-2008). *Arts et poésie du temps fasciste* réaffirme l'apport du futurisme au fascisme, insistant sur la « modernolâtrie », l'esthétisation et la spiritualisation de la « civilisation mécanique », « la dévotion et l'idolâtrie pour l'Italie pour la Révolution et pour la Guerre Africaine Véloce [et] les réalisations d'aujourd'hui militaires aériennes coloniales corporatives », sa « solide foi dans le génie politique de Benito Mussolini » et la puissance de la « Révolution fasciste et de l'Italie impériale tout comme la guerre africaine radio-téléphoniquement commandée par le Duce qui nous offrit l'Empire ». L'objectif de cet écrit est « l'urgence [...] d'ensevelir définitivement les mesquines disputes les cannibalismes les haines envieuses et le décadentisme » (Marinetti, 1938b, p. 2013-2015).

Le « Tevere » part en guerre contre le futurisme atteste toutefois du contraire. Cette diatribe anonyme dirigée contre Marinetti et le futurisme a été publiée dans la revue *Il Tevere*, financée par Mussolini qui s'en servait afin de « mener des attaques contre les personnages les plus en vue, voire des ministres de son propre gouvernement, qu'il était préférable, pour lui, de ménager officiellement » (Lista, 2015a, p. 2022).

Cette revue est présentée comme « le porte-bannière du racisme italien » qui vise à liquider « toute influence hétérogène, toute tendance internationale » dans l'art et la littérature. Bien que Marinetti soit d'abord louangé pour son patriotisme étant donné que « Mussolini n'a cessé de lui manifester son amitié », cette publication est considérée comme « une démolition de tout le programme, de toutes les directives passées et présentes de M. Marinetti ». Le futurisme est décrit comme « l'expression la plus dangereuse, dans l'art de la péninsule, d'un esprit étranger, non italien, dissolvant, anarchiste, bolcheviste, judaïque. Ainsi le futurisme, qui se considérait comme une des sources du fascisme est désormais, écarté comme ayant un esprit en opposition complète avec celui du fascisme » (Anonyme, 1938, p. 2022-2023).

Italianité de l'art moderne, fruit d'une collaboration de Marinetti avec Somenzi, est une réponse au précédent manifeste. Les auteurs demeurèrent prudents étant donné que le premier était né à l'étranger et que le second était issu d'une famille juive. Ils affirment avoir été victimes d'une « opération de dénigrement nationale » dirigée par des « hystériques », « incapables d'attaquer frontalement et d'assumer leurs responsabilités ». Ils se désolent de l'adoption des lois raciales et antisémites en rappelant que « le Duce en personne a affirmé [que les Juifs] ne constituaient pas un danger pour nous », et réitère que le futurisme n'est ni bolchevique, ni hébraïque, ni antifasciste, tout en soulignant leur confiance aveugle à l'égard du Duce (Marinetti, Somenzi, 1938, p. 2026-2028).

En dépit de ces controverses, l'année 1938 est caractérisée par un triomphe de la « nouvelle architecture mondiale » futuriste. Après Balbo, Bottai a également eu une influence sur Marinetti. Le ministre de l'Éducation Nationale a été populaire auprès des artistes en multipliant l'organisation d'expositions et d'activités culturelles comme la Biennale de Venise, la Triennale de Milan et la Quadriennale de Rome (Belardelli, 2005, p. 59). De même, Bottai est à l'origine de plusieurs lois favorisant le soutien du champ culturel par un système de financement public. Cette bienveillance à l'égard des

artistes ne fut pas désintéressée, car elle visait principalement à traduire esthétiquement l'idéologie du régime avec une fonction éducative à l'encontre des masses. Devenu un instrument de propagande, l'art se devait de refléter l'expression esthétique du nouvel esprit fasciste (*ibid.*, p. 61). À l'image des intellectuels, les artistes devaient canaliser leur autonomie et leur créativité en fonction des injonctions du pouvoir politique.

Deux courants majeurs s'opposaient : une architecture fasciste moderne de type rationaliste et une architecture traditionnelle de type néoclassique. Cette dichotomie s'estompait par leur mise en concurrence au plus offrant pour le régime (Tarquini, 2011, p. 202-203). Ainsi, l'ensemble de la politique culturelle du régime fasciste fut caractérisée par une logique coercition-tolérance (Belardelli, 2005, p. 74). Inaugurées pour les dix ans de la Marche sur Rome en 1932, les trois expositions de la Révolution Fasciste organisées en 1932, 1937 et 1939, visaient à offrir une vitrine à ces architectes dans le but de valoriser le régime sur la scène internationale. Le courant rationaliste culmina par l'organisation en 1942 (bien qu'annulée étant donné la guerre) de l'Exposition universelle à Rome avec le projet de réaliser un nouveau quartier moderne : l'EUR42, pensé comme une œuvre urbanistique révolutionnaire témoignant du triomphe de l'Empire et de la nouvelle civilisation fasciste (Tarquini, 2011, p. 206-207). En Italie, les subventions à l'architecture ont atteint des sommes qui furent inégalées à l'échelle occidentale (Belardelli, 2005, p. 60).

L'édifice FIAT *Tagliero* fut la « première expression plastique immédiate et concrète du culte de la vitesse » (Lista, 2017, p. 70-72). Réalisée par Giuseppe Pettazzi⁴ en 1938 à Asmara dans l'Afrique Orientale italienne (territoire colonial fusionnant

⁴ Giuseppe Pettazi (1907-2001) était un ingénieur et architecte italien. Futuriste au cours des années 1930, il est à l'origine de la construction de bâtiments en Érythrée pendant la domination coloniale fasciste. Le *Tagliero* et l'ensemble des œuvres architecturales modernistes réalisées dans ce territoire sont aujourd'hui classés au patrimoine mondial de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture.

l'Éthiopie, la Somalie, et l'Érythrée), cette station-service futuriste construite en plein cœur du nouveau monde colonial – avec ses ailes rappelant celles d'un avion – s'inscrit dans les préceptes portés par Marinetti. La publication du *Manifeste futuriste de l'architecture aérienne* en 1934 entre en résonance avec cette inauguration. Marinetti considérait que la « nouvelle architecture mondiale » se devait d'être « digne de l'aviation fasciste », conçue comme un « centre de ravitaillement (spirituel et matériel) qui [alimente] tous les types de vitesse » (Marinetti *et al.*, 1934, p. 1865-1869).

Mais cette victoire symbolique fut de courte durée. L'année 1939 fut caractérisée par l'apogée de la campagne raciste et antisémite du régime. Cette année fut marquée par la mise sous séquestre d'un numéro de la revue *Artecrazia*, ensuite définitivement supprimée. Son fondateur Somenzi cessa dès lors toute activité liée au futurisme. Dans ce contexte, Mussolini laissa sciemment la situation se dégrader pour Marinetti, y voyant l'avantage d'éclipser un personnage trop tumultueux. Englué dans une spirale sans issue, Marinetti ne cessa de louer davantage la grandeur du Duce, ce qui le « conduit aux compromissions les plus troublantes » (Lista, 2015a, p. 2039-2040). Le manifeste *Panorama synthétique de tous les inventeurs de l'art moderne* illustre cette situation, Marinetti y cite plus d'une trentaine d'artistes futuristes au niveau mondial qui ne sont selon lui « ni juifs » « ni israélites » (Marinetti *et al.*, 1939, p. 2041-2043).

Enfin, l'année fut marquée par une célébration qui occasionna la publication de deux manifestes. En premier lieu, *Trentième anniversaire du Futurisme* est un communiqué de presse dans lequel Marinetti retrace l'histoire du futurisme depuis 1909 en rappelant sa contribution majeure au fascisme et à l'Empire, dont Mussolini est l'« Ange Gardien » (Marinetti, 1939, p. 2044-2046). En second lieu, *Manifeste des aéropoètes lors des trente ans du futurisme* a été écrit en collaboration avec sept artistes

futuristes qui ont pour point commun de s'être engagés volontairement dans les guerres espagnole et africaines. Marinetti réaffirme qu'en ces temps « d'inquiétude politico-militaire », la guerre n'est pas une « violence nécessaire au service du droit », mais « un phénomène cosmique à favoriser et à utiliser en faveur de l'Empire mussolinien » (Marinetti *et al.*, 1939, p. 2051-2052).

3.3 *L'ultime assaut ou la Seconde Guerre totale*

L'engrenage déclenché par la guerre d'Éthiopie mena à l'occupation de l'Albanie et la signature du Pacte d'acier en 1939 (Vial, 2003, p. 145). L'entrée en guerre le 10 juin 1940 fut confortée par les victoires foudroyantes d'Hitler (Berstein, Milza, 1995, p. 336). Lorsque la France s'écroulait sous les bombes allemandes, Marinetti déclara publiquement qu'Hitler était désormais le représentant futuriste de la guerre : « la terreur fut transformée en une forme d'art » (Ialongo, 2013, p. 399-400 ; Eksteins, 1991, p 363).

Deux manifestes ont été publiés dans ce contexte. *Les mathématiques futuristes imaginatives qualitatives*, injonction à la mobilisation générale : « nous aéropeètes et aéropeintres futuristes vétérans ou âgés de vingt ans sommes prêts à nous battre pour la Grande Italie mussolinienne [...] en attendant les ordres » (Marinetti, 1940a, p. 2059-2062). Puis, deux mois après la proclamation de guerre, *Réponse du poète Marinetti aux écrivains Jules Romains, Duhamel, Piérard, Benjamin Crémieux, Ludwig, Wolf, Wells*. Marinetti y réaffirme les principes de son esthétique de la vitesse technique, et déclare que « c'est Benito Mussolini qui a le premier concrétisé ces principes futuristes italiens dans une partie de son Fascisme », en soulignant que c'est finalement « Hitler [qui] les a développés jusqu'à l'absolu » (Marinetti, 1940b, p. 2069-2070).

C'est ainsi que Marinetti inaugura « l'aéropeinture de guerre ». Nécessaire purification cyclique de l'humanité, cette quatrième phase esthétisa la technique militaro-industrielle à des fins de propagande politique (Adams, 2013, p. 424). Le futurisme des années 1940 fut gouverné par l'absence de codes esthétiques programmatiques au bénéfice d'élans intuitifs. Cette tendance fut renforcée par l'arrivée d'une nouvelle génération d'artistes qui n'était pas née au moment de la fondation du futurisme ou de la Grande Guerre (*ibid.*, p. 433-434). Après avoir exalté les « arts corporatifs », Marinetti entendait établir les principes d'une « poésie des technicismes » (Lista, 2015a, p. 2057). *Nouvelle esthétique de la guerre – Manifeste futuriste* est un éloge de la guerre en cours. Marinetti y appelle au bombardement des villes ayant été hostiles à l'éclosion du fascisme. Cette guerre contient une « nouvelle Esthétique fille de nos principes futuristes », plus précisément : « la Vie de la machine cette nouvelle palpitante chair de l'Homme » gouvernée par « la divinisation de la vitesse », contribue à la « métamorphose de la guerre militaire ». Quant aux soldats-machines, ils sont comparés à des torpilles, c'est-à-dire « l'inédite splendeur de l'homme-projectile ». Ainsi furent inaugurées l'aéropoésie, l'aéropeinture, et l'aéromusique nouvelles (Marinetti, 1940c, p. 2070-2074). *L'aéropeinture des bombardements – Manifeste futuriste* s'inscrit dans cette continuité en reprenant les mêmes traits au nom de « notre grande, héroïque et victorieuse guerre mussolinienne » (Marinetti, 1940d, p. 2074-2076). L'aéropeinture de guerre constituait donc une synthèse apologétique du militarisme, du nationalisme et du colonialisme (Adams, 2013, p. 429).

En dépit de l'armistice français et des rêves d'expansion, la guerre se caractérise par un effondrement progressif du régime jusqu'à sa chute en juillet 1943 (Vial, 2003, p. 174). L'Italie n'étant suffisamment préparée ni militairement ni économiquement, la guerre fut conduite dans l'improvisation totale (Berstein, Milza, 1995, p. 345). Le peuple fut relativement insensible à la propagande tentant de réactiver la culture de guerre. Face à l'enlisement des grandes puissances, au-delà des pertes humaines déjà

considérables, « l'Italie devient plus spectatrice qu'actrice d'une guerre qu'elle subit et qui la dépasse ». Les vingt ans de la Marche sur Rome tournèrent au fiasco, et paradoxalement, « le fascisme a réussi une nationalisation des masses, civique, quasi apolitique [...], mais non la création d'un "homme nouveau" totalitaire à l'esprit guerrier » (Vial, 2003, p. 175-176).

À partir de 1941, le futurisme se limitait au cénacle des fidèles de Marinetti. Paradoxalement, Marinetti s'adonnait à des activités mondaines : dans la continuité de la Grande Guerre, « les futuristes sont en effet accusés de s'occuper de recherches expérimentales d'avant-garde alors que la nation est engagée dans une guerre » (Lista, 2015a, p. 2077-2078). Le *Manifeste futuriste pour la formation de l'écrivain catholique idéal* provoqua un tollé dans la presse, car Marinetti réaffirma que seule la cosmogonie futuriste était en mesure de se substituer au christianisme (Marinetti, 1941a, p. 2082-2083). Il s'attaqua également aux écrivains nord-américains, au moment même où les États-Unis envisageaient de soutenir financièrement les alliés européens : *Nord-américains mélancolique faillite d'un pseudo-futurisme privé de génie* en témoigne. Selon lui, les causes de cette faillite résidaient dans le caractère de son peuple accusé de vouer une adoration à l'argent et à l'alcool, d'être fasciné par les futilités des salons feutrés où l'on ne trouve aucun génie littéraire de talent, de reléguer l'Europe au statut de Vieux continent et d'Ancien Monde, d'avoir une science et une technique dédiées à la standardisation morose de la vie quotidienne dépourvues d'esthétique, de bâtir une architecture grandiose uniquement motivée par des intérêts financiers et de diffuser des musiques contribuant à un décervelage de masse (Marinetti, 1941b, p. 2088-2089). Enfin, un troisième manifeste témoigne de son opiniâtreté : *Muscles créatifs contre nerfs culturels*. Dans ce texte, écrit à l'occasion des 35 ans du futurisme, Marinetti rappelle que le futurisme depuis son origine a contribué à l'ensemble des conflits armés italiens de son temps, synchronisant ainsi « les simultanités précipitées et ascensionnelles de la civilisation mécanique et de son avenir accéléré » (Marinetti, 1941c, p. 2094-2096).

En 1942, le thème de la guerre est davantage omniprésent. Cette année marqua aussi une nouvelle consécration symbolique de Marinetti : les slogans de la *Gioventù Universitaria Fascista* – l'organisation étudiante du PNF – s'inspiraient textuellement du Programme politique futuriste de 1913 (Adams, 2013, p. 429). C'est à travers des discours que Marinetti réaffirmait sa foi pour Mussolini en exaltant les vertus sacrificielles et héroïques de la guerre. Il entama une tournée des villes italiennes afin de convaincre la jeunesse de s'enrôler sur le front de l'Est. Il participa aussi à la propagande antibolchevique du régime. Face aux attitudes dubitatives que cela suscita, il donna l'exemple en s'engageant sur le front soviétique à l'âge de soixante-six ans et se présentant comme « l'unique poète spécialiste des guerres modernes ». Son rôle fut de soutenir le moral des troupes. Alors que l'hiver approchait et que sa santé se détériorait, son médecin lui ordonna de rentrer en Italie, alors même que les forces de l'Axe subissaient leurs premiers revers militaires calamiteux (Lista, 2015a, p. 2103-2104). *Futurisme antibolchévique* fut écrit à cette occasion. Marinetti réitérait sa haine du communisme, faisant taire les polémiques à ce sujet. Il y cite ses sources d'inspiration : son amour de l'Italie, de la guerre et de la vitesse ; sa « dévotion au Génie créateur et anticipateur de notre race seule capable d'accélérer la science » ; et l'aviation (Marinetti, 1942, p. 2115-2116). Mussolini incarnait les principes exposés par Marinetti. Mais le Duce et les hiérarques fascistes, prétendument en guerre contre des régimes « ploutocratiques », se voyaient accusés d'embourgeoisement et de corruption dans le contexte de disparités extrêmes engendrées par le rationnement de guerre. Un événement spectaculaire est venu accentuer ce ressentiment : devenu malgré lui la nouvelle icône de l'aéropeinture de guerre futuriste, Mussolini décida de réaliser une prouesse sportive pour soigner sa popularité en effectuant un vol aérien de 37 heures et de 1800 kilomètres en juin 1942 (Vial, 2003, p. 197).

L'année 1943 marqua une seconde consécration de Marinetti : *Art futuriste et aéropeinture de guerre* relate cette victoire. À son retour du front, il rencontra le Duce qui lui approuva la création d'une *Galerie Nationale d'Art Futuriste et d'Aéropeinture*

de guerre, dont le siège provisoire fut l'appartement de Marinetti à Rome (Lista, 2015a, p. 2117). Le fondateur du futurisme appelant trois décennies plus tôt à la destruction des musées transforma donc son lieu de vie en conservatoire : le manifeste en annonce la création. Nous y apprenons aussi que, dans un contexte de restrictions généralisées, Marinetti obtint le privilège d'instituer un prix de peinture (ou prix « Umberto Boccioni ») et d'architecture futuristes (ou prix « Antonio Sant'Elia ») décernés par l'Académie d'Italie, malgré le fait qu'un débat fût ouvert parmi les membres de celle-ci à propos de sa destitution (Marinetti, 1943, p. 2119-2120).

La débâcle ne tarda pas : bombardements des villes italiennes par les forces alliées (que certains futuristes – dont Marinetti – considéraient comme une occasion de faire triompher l'architecture futuriste mondiale) ; débarquement des forces alliées en Sicile le 10 juillet ; mise en minorité de Mussolini à la réunion du Grand Conseil du Fascisme du 24-25 juillet ; destitution de Mussolini par le Roi quelques jours plus tard, puis dissolution des institutions fascistes ; armistice entre le gouvernement du Roi et les forces alliées, suivi de l'occupation allemande de la partie septentrionale du pays ; déportation des Juifs et parachutage de Mussolini – sur ordre d'Hitler – à la tête du gouvernement fantoche de la République de Salò (Vial, 2003, p. 197-202 et p. 214). Paradoxalement, la guerre est en Italie alors que l'Italie n'est plus en guerre (Vial, 2003, p. 201-202). Dans ce contexte de la guerre civile, Marinetti et sa famille décident de prendre le train pour se réfugier à Venise (Lista, 2015a, p. 2117-2118).

Les écrits de Marinetti pendant cette période ont pour point commun d'être dénués d'allusions à la politique, au profit d'élan spirituels. Autrement dit, « l'Italie est dévastée par les bombardements et par la guerre civile, mais les futuristes semblent vouloir ignorer à présent toute contingence historique » (Lista, 2015a, p. 2125). Au sein de la République de Salò, Marinetti et ses fidèles continuèrent de créer en dépit de la guerre (Adams, 2013, p. 438). Les œuvres futuristes de cette période furent « parfois précisément destinées à orner les salons des ministères du régime fasciste » (Lista,

2015b, p. 888). Marinetti écrivit trois poèmes notables : *Quarto d'ora di poesia della Xe MAS* à la gloire de la *Xe Flottiglia MAS*⁵; *Aeropoema di Gesù*, où il esquissait un portrait élogieux de Dieu ; et *Aeropoema di Cozzarini primo eroe dell'esercito repubblicano* à la mémoire de Rino Cozzarini, « première médaille d'or de la Repubblica Sociale di Salò, volontaire de la nouvelle armée républicaine, mort à vingt-cinq ans en combattant contre les troupes anglo-américaines qui remontent à présent la péninsule » (Lista, 2015a, p. 2125). Quatre derniers manifestes furent rédigés, mais publiés à titre posthume.

Alors que les futuristes ont investi l'art cinématographique et photographique pendant la Grande Guerre, l'Italie de l'occupation nazie et des bombardements de la Seconde Guerre mondiale fut l'occasion d'approfondir de nouvelles perspectives, comme le confirme le *Manifeste des mots musicaux futuristes – Alphabet en liberté*. Marinetti affirme que sa « soif de nouveauté et d'originalité est inépuisable », car « une révolution poétique totale est aujourd'hui, dans le domaine linguistique, encore possible » en liquidant « le poids de sept mille ans de civilisation qui ont forgé une culture saturée de raison et de symboles ». C'est ainsi qu'il appela à « révolution linguistique destinée à créer une nouvelle forme de poésie » qui serait « le résultat du progrès naturel, du développement linguistique de la civilisation, de la remarquable série de sons-bruits apportés par les machines et par la toute dernière technologie ». Cette poésie doit « détruire l'archaïsme des dictionnaires [...] et introduire des nouveaux mots [...] selon une loi permanente de transformation et de dépassement ». Les « instruments fournis par la technique » instaurent une « intensité émotionnelle » extirpant « les images sonores de la sensibilité primitive dissimulée au plus profond de chaque homme ». (Marinetti *et al.*, 1944, p. 2127-2130).

⁵ Pendant la Seconde Guerre mondiale, cette unité de l'armée italienne était chargée de saborder les navires britanniques en Méditerranée. Après la création de la République de Salò en 1944, celle-ci est reconstituée comme division d'élite d'infanterie de marine, sous les ordres de Junio Valerio Borghese, hiérarque fasciste fidèle à Mussolini, à l'origine d'une tentative de coup d'État fasciste en décembre 1970.

Quant au *Manifeste futuriste de la Patrie-art*, il ne contient aucune mention du fascisme ou du contexte de guerre. Marinetti se contente d'y exprimer le fait que « notre temps [doit se] définir rapidement chimiquement et mécaniquement [comme] spirituel ». Ce manifeste est avant tout dédié aux membres du mouvement et à leur contribution à la « Patrie-art » présentée comme « la face terrestre du Divin ». Quant à Marinetti, il s'autodéfinit comme « Poète de la civilisation mécanique », « Plus grand poète de notre temps », voire comme un « Homère motorisé ». Les futuristes « transfigurateurs spiritualisateurs de machines » doivent œuvrer à l'éclosion de « la poésie des technicistes » afin de « régénérer » l'Italie de demain (Marinetti, 1944a, p. 2130-2134).

Enfin, dans *Cinéma, théâtre et radio futuristes*, retranscription d'une entrevue réalisée à Venise le 5 août 1944, Marinetti affirme que son mouvement a eu pour centralité une « intégrale révolution conceptuelle et technique du théâtre », conçu comme œuvre d'art totale, et à l'origine d'une « radicale et profonde révolution dans le monde du théâtre ». Synthétisant la majorité de ses propres manifestes depuis la fondation de son mouvement, Marinetti revendique avec fierté la paternité d'un « spectacle total » dont le théâtre fut la pierre angulaire (Marinetti, 1944b, p. 2135-2137). Nous pouvons faire un lien avec le manifeste *Tableau synthétique du futurisme italien et des avant-gardes étrangères* afin de compléter ce que Marinetti entendait réaliser. Par sa vitesse technique, ce dispositif plaçait « le spectateur au centre du tableau » grâce à la « compénétration et simultanéité de temps-espace, loin-proche, externe-interne, vécu-rêvé ». Ce « spectacle total » a rendu techniquement possible la création d'une « réalité-rêve » (Marinetti, 1927c, p. 1605-1606).

Pour Marinetti, le futurisme de la Seconde Guerre mondiale demeura vitaliste et porteur d'espoir dans un contexte de barbarie industrielle, entretenant l'ambition de concevoir la « magnifique journée d'après-demain » (Adams, 2013, p. 438). Cinq mois avant que Mussolini ne soit arrêté puis exécuté, Marinetti est décédé le 2 décembre

1944 à Bellagio (Vial, 2003, p. 229-231). Le peintre Luigi Russolo⁶ s'est chargé de son éloge funèbre. Ne faisant aucune référence aux compromissions du chef de file du futurisme au cours du *Ventennio*, Russolo le dépeignit comme « la dernière grande figure historique du Risorgimento » (Lista, 2015a, p. 2126).

En somme, le futuriste des années 1930 et de la Seconde Guerre totale s'inscrit en complémentarité dialectique avec la doctrine fasciste telle que Mussolini l'énonce en 1938. Dans une brochure publiée en 1938, le Duce définit en effet le fascisme comme : antisocialiste et antidémocratique ; une « vérité supérieure dans l'histoire de la pensée » ; une « foi » ; une « conception organique du monde » ; une « conception générale de la vie » comme lutte perpétuelle ; une primauté de l'action sur la réflexion ; une « conception religieuse de l'homme » ; un « système de gouvernement [et] de pensée » qui n'aspire aucunement à réaliser le « bonheur sur la terre » ; un « anti-individualisme » au profit d'une statolâtrie totalitaire ; une volonté de puissance de l'État comme « force spirituelle » ; une disciplinarisation des masses ; une « négation de la lutte des classes » au bénéfice de l'inégalité des êtres humains ; une destruction de l'ensemble des idéologies ; le rejet de la « paix perpétuelle » au profit de la « noblesse » de la guerre et du sacrifice total au nom d'un « style nouveau de vie » (Mussolini, 1938 XVI, p. 9-33). Cet éclectisme faisait de la doctrine fasciste une sorte de « supermarché idéologique ». *La doctrine fasciste* devint rapidement le livre obligatoire pour la jeunesse et fut traduite en 17 langues dans une optique de propagande faisant ouvertement concurrence au fascisme allemand (Belardelli, 2005, p. 206 et p. 202). Dès la seconde moitié des années 1920, fascisme et futurisme

⁶ Luigi Russolo (1885-1947) fut peintre, musicien, et cofondateur de l'avant-garde en 1909. Opposé au fascisme, il se réfugia à Paris en 1927 et revint en Italie en 1933 en se distanciant du régime.

évoluèrent ensemble au nom d'une commune « révolution spirituelle » qui n'était que le reflet du nouveau *zeitgeist* issu de l'après-guerre. Dans le contexte de radicalisation du régime totalitaire des années 1930, « le futurisme représente un facteur constitutif de l'implantation de la doctrine fasciste, d'un État, c'est-à-dire, qui se repose sur le levier formidable de la société civile, à tour de rôle complètement immergé dans la nouvelle réalité, psychologique et sociologique, de la masse et de la mystique moderne du "mouvement" » (Cioli, 2011, p. 224-225). Au tournant de cette décennie, le futurisme s'inscrit dans la quatrième phase de la formation d'une matrice politique fasciste décrite par Ellul : contribution symbolique à la création d'une doctrine et participation à une forme de « solidarité mécanique » (Ellul, 1937, p. 765 et p. 790). De plus en plus vilipendé, Marinetti impulsa une radicalisation à son mouvement qui évolua davantage en symbiose avec le régime fasciste au point de le devancer dans la radicalisation totalitaire. En d'autres termes, le futurisme a autant anticipé que fait écho à la volonté d'emprise totalitaire du pouvoir (Conversi, 2009, p. 110). Bénéficiant de son aura de figure de proue du futurisme, Marinetti a pleinement atteint ses ambitions, obtenant la reconnaissance symbolique et institutionnelle de son mouvement comme composante essentielle du régime fasciste (Ialongo, 2013, p. 412).

Trajectoire politique du futurisme entre 1929 et 1944 →

<p>Futurisme →</p>	<p>Nomination de Marinetti à l'Académie d'Italie en 1929</p> <p><i>Perspectives de vol et aéropéinture;</i> <i>Manifeste de l'art sacré futuriste</i> Publiés entre septembre 1929 et juin 1931</p> <p>Au nom de la nouvelle religion-morale de la vitesse, Dieu et le futurisme œuvrent à la réalisation d'un paradis en se substituant à l'Église</p>	<p><i>Hommage de la poésie futuriste italienne pour la traversée atlantique de 12 avions d'Italie</i> Publié début février 1931</p> <p><i>Manifeste de l'aéropéinture futuriste; La poésie futuriste;</i> <i>L'aéropoésie – manifeste futuriste aux poètes et aux aviateurs</i> Publiés entre février et octobre 1931</p> <p><i>Manifeste du théâtre aéroradiotélévisuel</i> Publié en janvier 1932 et dédié à Balbo</p>	<p><i>Pourquoi j'aime la radio!;</i> <i>Le théâtre total</i> Publiés en avril et décembre 1932</p> <p><i>L'esthétique de la machine;</i> <i>Manifeste de la Radiaart futuriste</i> Publiés entre juin et septembre 1933 lors de la prouesse de Balbo</p>	<p><i>Manifeste de la cuisine futuriste</i> Publié en décembre 1930</p> <p><i>Contre l'étrangophilie</i> Publié en septembre 1931</p> <p><i>Manifeste du naturisme futuriste</i> Publié en septembre 1934</p> <p>Complémentarité dialectique face au virage réactionnaire du régime dans la création d'un « style de vie futuriste-fasciste » totalitaire</p>	<p>Exposition d'aéropéinture à Berlin le 28 mars 1934 marquant la rencontre entre Marinetti et Hitler</p> <p><i>Lettre ouverte des futuristes italiens à Hitler</i> a été rédigée en octobre 1934</p> <p>Appel à l'épuration et à la liquidation des Juifs allemands</p>
<p>↑ Événements clés ↓</p>	<p>Accords du Latran avec le Saint-Siège le 11 février 1929</p> <p>Krach boursier mondial Octobre 1929</p>	<p>Exposition universelle de Chicago du 27 mai au 1^{er} novembre 1933</p>	<p>Traversée transatlantique-Nord ralliant Rome-Amsterdam-Reykjavik-Cartwright-Shediac-Montréal-Chicago, entre le 1^{er} juillet le 12 août 1933</p>	<p>Congrès de Nuremberg le 5 septembre 1934 : Hitler assimila le futurisme à de « l'art dégénéré »</p>	<p>Octobre 1934 : <i>Mostra Rivoluzione fascista</i> organisée à Rome; l'aviateur militaire Francesco Agello a réalisé le record du monde de vitesse moyenne en hydravion (709,202 kilomètres par heure)</p>
<p>→ Fascisme →</p>	<p>Création de la <i>Regia Aeronautica Italiana</i> en 1927, et du ministère de l'Air en 1928 qui fut dirigé par Italo Balbo à partir de septembre 1929</p>	<p>Traversée transatlantique-Sud de Balbo ralliant Rome à Rio de Janeiro entre décembre 1930 et janvier 1931</p>	<p>Depuis le milieu des années 1920 : « Bataille de la lire » afin d'augmenter la valeur de la monnaie; « Bataille du blé » pour atteindre l'autosuffisance alimentaire; « Bonification agricole » dans le but de maximiser la surface agricole exploitable</p> <p>Le 11 avril 1934, Renato Donati a établi le record du monde de hauteur à bord d'un avion (14 433 mètres)</p>	<p>Depuis le milieu des années 1920 : « Bataille de la lire » afin d'augmenter la valeur de la monnaie; « Bataille du blé » pour atteindre l'autosuffisance alimentaire; « Bonification agricole » dans le but de maximiser la surface agricole exploitable</p> <p>Le 11 avril 1934, Renato Donati a établi le record du monde de hauteur à bord d'un avion (14 433 mètres)</p>	<p>Depuis le milieu des années 1920 : « Bataille de la lire » afin d'augmenter la valeur de la monnaie; « Bataille du blé » pour atteindre l'autosuffisance alimentaire; « Bonification agricole » dans le but de maximiser la surface agricole exploitable</p> <p>Le 11 avril 1934, Renato Donati a établi le record du monde de hauteur à bord d'un avion (14 433 mètres)</p>

Trajectoire politique du futurisme entre 1929 et 1944 →

<p style="text-align: center;">Futurisme →</p>	<p>Organisation de la contre-exposition <i>Les Futuristes italiens</i> en avril 1935</p> <p><i>Invitation à la guerre africaine</i> Publié en juillet 1935 lorsque Marinetti s'est enrôlé pour l'Afrique Orientale</p> <p><i>Nécessité cosmique de la guerre; Esthétique futuriste de la guerre</i> Publiés en septembre-octobre 1935</p>	<p><i>Hitler et l'art; Amplifier l'inspiration littéraire en chantant l'Éthiopie, les métiers à tisser de Biella et les vins italiens etc.; Au sujet de l'autarcie littéraire artistique;</i> Publiés entre l'été et l'automne 1936</p> <p>Marinetti se définit comme antisémite, antimarxiste et fasciste</p> <p><i>Poésie et arts corporatifs</i> Publié en avril 1937 lors de l'inauguration de la <i>Gioventù Italiana del Littorio</i></p>		<p><i>Nord-américains mélancolique faillite d'un pseudo-futurisme privé de génie</i> Diffusé en mai 1941 lorsque les États-Unis envisageaient de soutenir financièrement leurs alliés européens</p> <p><i>Futurisme antibolchévique Diffusé à l'été 1942</i> Retour de Marinetti du front de l'Est participant à la propagande d'État</p> <p><i>Art futuriste et aéropeinture de guerre</i> Publié en avril 1943 : promesse du Duce quant à la création de la <i>Galerie Nationale d'Art Futuriste et d'Aéropeinture de guerre</i> ainsi que de deux prix à l'Académie d'Italie</p>	<p>Marinetti et sa famille se réfugièrent à Venise, puis à Bellagio</p> <p>Créations littéraires publiées à titre posthume</p> <p>Décès de Marinetti le 2 décembre 1944</p>
<p style="text-align: center;">Événements clés ↑ ↓</p>	<p>En avril 1935, l'État français organisa une exposition culturelle afin d'attirer Mussolini dans une alliance diplomatique</p>	<p>Guerre civile espagnole entre le 17 juillet 1936 et le 1^{er} avril 1939</p>	<p>Pacte d'Acier italo-germanique Novembre 1936</p> <p>Conférence de Munich Septembre 1938</p>	<p>Seconde guerre mondiale italienne le 10 juin 1940</p> <p>Débarquement des forces alliées en Sicile le 10 juillet 1943 et occupation nazie dans la partie Nord de l'Italie</p>	
<p style="text-align: center;">Fascisme →</p>	<p>Seconde guerre italo-éthiopienne entre octobre 1935 et mai 1936</p> <p>Proclamation de l'Empire le 9 mai</p>	<p>1937 : retrait de l'Italie de la Société des Nations, création de la <i>Gioventù Italiana del Littorio</i> et des Ministère de la Culture Populaire et de l'Éducation Nationale</p>	<p>Lois raciales et antisémites, « réforme » linguistique et normative totalitaire, Mussolini et le roi devinrent premier maréchal de l'Empire, publications du <i>Manifeste des savants racistes</i> et <i>Le « Tevere » part en guerre contre le futurisme</i> en 1938</p> <p>Inauguration de la Chambre des faisceaux et des corporations en 1939</p>	<p>Destitution de Mussolini par le roi en juillet, et création de la République de Salò sous protectorat allemand le 10 septembre 1943</p>	<p>Mussolini est arrêté, puis exécuté le 28 avril 1945</p>

CONCLUSION

Notre enquête initiale portait sur les liens entre les trois dimensions suivantes : (a) l'art total de la cosmogonie futuriste ; (b) la rupture majeure subie par l'Italie (et, au-delà par le monde occidental) au début du XX^e siècle en lien avec l'essor technique et industriel et la Première Guerre mondiale ; et (c) l'apparition, puis la consolidation du premier État totalitaire de l'histoire contemporaine. Le futurisme pensé par Marinetti s'inscrit donc dans ces trois phases successives, mais aussi dans la totalité du modèle théorique élaboré par Ellul : « création d'une mentalité préfasciste – prise de mesures fascistes – Fascisme – création d'une doctrine » (Ellul, 1937, p. 765).

Le fascisme est né dans un contexte de bouleversements majeurs liés à l'irruption des masses dans la vie politique après la Première Guerre mondiale, dans un pays politiquement, économiquement et socialement instable et fragile (De Felice, 2000, p. 43). Le contexte italien fut caractérisé par l'anomie sociale, une sclérose de l'ordre politico-institutionnel et une accélération de la mobilité sociale menaçant des classes moyennes en quête d'ascension sociale. L'arrivée du fascisme au pouvoir a constitué une réponse radicale visant à stabiliser l'ordre social ébranlé par la guerre et l'après-guerre. L'État totalitaire des années 1930 est venu compléter ce processus de stabilisation. Néanmoins, la seconde accélération amorcée par la guerre d'Éthiopie et culminant dans la Seconde Guerre mondiale lui fut fatale. Par sa triple rupture (culturelle, artistique et linguistique), l'avant-garde futuriste de Marinetti « incarne [...] le point de basculement de l'idée de nation et de modernité dans l'histoire italienne » et constitue « la première expression artistique moderne et d'envergure nationale de l'Italie réunifiée » (Lista, 2015b, p. 930-931). Avec l'aide d'autres intellectuels, les futuristes ont contribué à la « nationalisation des masses » à travers l'Europe (Conversi,

2009, p. 94). Le futurisme peut être considéré comme une forme de modernité extrême, tant politiquement que culturellement, mettant de l'avant un style de vie à vocation totalitaire (*ibid.*, p. 109-110). C'est pourquoi il a autant anticipé que fait écho à la prise du pouvoir par le fascisme comme à sa volonté d'emprise totalitaire sur les masses (*ibid.*, p. 110). Dès lors, l'art futuriste sous le fascisme totalitaire ne visait pas à exprimer la singularité de l'artiste, mais à promouvoir « le nomos restauré de la communauté des Italiens renaissants » (Griffin, 2007, p. 224).

Le futurisme du *Ventennio* – en s'appropriant l'enjeu de la technique – annonçait et préparait la révolution anthropologique fasciste (Cioli, Rikfind, 2013, p. 136). L'esthétisation de la technique par le futurisme peut être vue comme une sorte de sacralisation du futur État, considéré lui-même comme une machine efficace générant un nouvel ordre social moderne, car la technique construit un nouveau monde mécanisé et gouverné par le seul critère de l'efficacité (technique) dans lequel l'humanité est contrainte de devoir s'adapter à celui-ci en se réduisant à un simple rouage d'une vaste machinerie technoscientifique d'envergure totale, et dont l'accélérateur fut la Grande Guerre (Ellul, 1954, p. 3-4). Comme l'illustre le mouvement futuriste organisé d'abord sous la forme d'une structure entrepreneuriale réticulaire, puis intégré au sein de l'Académie d'Italie, « l'irrationalité de la culture fasciste et ses mythes furent politiquement efficaces parce que conjugués avec la rationalité de l'organisation et de l'institution » (Gentile, 2004, p. 104).

C'est pourquoi Marinetti et Mussolini – à travers deux projets de révolution, dont le futurisme fut l'un des moteurs – ont fini par converger : poétisation de la technique pour le premier, poétisation du politique – par le recours aux mythes et à la propagande – pour le second. Dans cette perspective, le « spectacle total » et l'esthétique de la vitesse technique de Marinetti répondent bien aux thèses à venir d'un Guy Debord : ce spectacle est une « *Weltanschauung* » (ou vision du monde) devenue effective ; une homélie continue qu'un pouvoir totalitaire tient sur lui-même ; une

« manipulation permanente du passé, non seulement dans les significations, mais dans les faits » ; une « résurrection violente du mythe » (ou « archaïsme techniquement équipé ») ; un rapt « du dialogue et [du] jeu avec le temps qui ont été *représentés* par l'œuvre poético-artistique » ; une « vision totalitaire [...] de la non-histoire » (Debord, 1967, p. 17-26-104-106-182-204). Par conséquent, l'ambition commune des chefs du futurisme et du fascisme italiens représente « la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse [...], la réalisation technique de l'exil des pouvoirs humains dans un au-delà » au sein duquel, « la réalité du temps a été remplacée par la publicité du temps » (*ibid.*, p. 24 et p. 154). Cette publicité du temps reposait sur la célébration spectaculaire de la vitesse technique du monde moderne comme promesse d'un nouvel au-delà que la guerre totale venait d'inaugurer. De fait, l'accélération n'est pas seulement une perception du temps gouverné par la vitesse, mais avant tout un phénomène hallucinatoire collectif rendu possible par les infrastructures de transports et de communications, dont le futurisme de Marinetti représente « une pensée militaro-scientiste devenue messianique et dominant dès lors toute pensée politique » en substituant l'apocalypse mystique au profit d'une apocalypse technoscientifique (Virilio, 1984, p. 196 et p. 270).

Le legs principal du futurisme réside dans ses techniques narratives, représentationnelles, et performatives, elles-mêmes à l'origine d'un nouveau style politique qui alimenta abondamment le régime fasciste : celui d'un pouvoir esthético-spectaculaire. Cette construction scénographique du pouvoir fasciste-futuriste a reposé sur la transgression morale en vertu de la subversion politique, ainsi que la pédagogie du slogan et de l'image, c'est-à-dire le « spectacle total » tel que pensé par Marinetti. Paradoxalement, alors que le fascisme s'est hissé au pouvoir en ayant pour ambition de remédier aux maux de l'État libéral du point de vue socioéconomique, le nouveau régime n'a fait que de les amplifier (Berstein, Milza, 1995, p. 312). Dès lors, par sa négation de la lutte des classes et son simulacre de théorie politique voulant porter les artistes au pouvoir, Marinetti a contribué à la poétisation et à l'esthétisation de l'ordre

politique sous le totalitarisme fasciste. Cette technique de camouflage représentait symboliquement un masque exaltant les vertus du Duce en dépit de la barbarie industrielle ayant marqué cette époque. Première société dromocratique, l'Italie fasciste reposait sur une « classe (sociale et politique) où la vitesse serait le profit de la violence, une société où les classes de richesse masqueraient les classes de vitesse ». Cette nouvelle élite de la vitesse « militaro-économique », dont « le progrès de la vitesse n'est que la libération de la violence », reposait sur une logique exterminatoire (Virilio, 1984, p. 50 et p. 43-44).

Nous reviendrons maintenant, en reprenant nos trois clés de lecture, sur les affinités entre futurisme et fascisme. Selon Ellul, le passage du libéralisme au fascisme constitue le triomphe de la technique (Ellul, 1937, p. 797 et 771). Dans le contexte italien de cette époque, par son « imagination sans fils » et ses « mots en libertés », le futurisme de Marinetti en représente le code.

La culture technicienne accélérée et le futurisme partagent un point commun : alors qu'Apollinaire considérait le futurisme comme une « anti-tradition », Ellul affirme également que le système technicien s'autonomise au point de créer sa propre culture *ex nihilo* en reniant toutes les autres (Apollinaire, 1913, p. 544-547 ; Ellul, 1954, p. 12). Par ses luttes contre toutes les formes de passéisme, nous pouvons ainsi penser que le futurisme a constitué la première esthétique à vocation universelle de la technique et de sa vitesse accélérée. Ce mouvement a pensé et dépeint la société techno-industrielle qui a atteint son zénith dans les deux guerres mondiales. Le futurisme est donc le premier système symbolique permettant le dressage anthropologique au nouveau-monde moderne technicisé gouverné par la vitesse permanente. Avec pour archétype la métropole moderne, le système technicien constitue la domination complète de l'humanité sur elle-même ainsi que son environnement naturel,

reconstruisant totalement un nouvel environnement factice dénué de symbolisme, entraînant l'être humain dans une irrationalité et une déréalisation de masse (Ellul, 1977, p. 49). Dans la cosmogonie technicienne futuriste, créant un nouveau monde artificiel issu des fruits de la technoscience, les artefacts de la technique militaro-industrielle en sont devenus des totems magiques vecteurs d'un processus palingénésique ayant lui-même contribué au développement de la ville-machine, de l'État-machine et de la planète-machine. En d'autres termes, par leur commune volonté d'opérer une révolution politique, culturelle et spirituelle, le futurisme et le fascisme représentent le premier prototype de l'Occident dromocrate (Virilio, 1977, p. 24 et 116-117).

Selon l'ascèse futuriste moderniste, l'accélération – technique, sociale et des modes de vie – d'une société totalitaire n'est que le reflet d'une volonté de puissance : l'être humain tend à vouloir surpasser – tel un surhomme mi-nihiliste mi-futuriste – ses propres dispositions physiologiques en s'engageant lui-même dans une course au temps annihilant l'espace grâce aux prothèses techniques qui rendent ce désir potentiellement illimité. Celles-ci sont devenues des organes exosomatiques décuplant la force humaine et annonçaient l'émergence d'un homme nouveau : l'homme-machine des temps modernes remplaçant la réflexion par le réflexe (ou l'automatisme) (Ellul, 1977, p. 105). Pareillement, nous pouvons interpréter le futurisme comme un culte d'un mouvement accéléré continu, assignant tout individu à la non-résidence totale (spatiale, socioprofessionnelle, et socioaffective) au nom d'un élan vital permanent.

Le futurisme de Marinetti a également été pionnier quant aux guerres totales de la modernité et à son darwinisme technicien entraînant l'ensemble des nations dans une course perpétuelle. Ce théâtre d'opérations mécanisé correspond à l'universalisme de la technique (Ellul, 1954, p. 74). Celui-ci est atteint dès lors que la civilisation technicienne transforme tant le monde organique qu'inorganique à une échelle

transcontinentale. Dans ce contexte, l'interdépendance des différentes nations face au système technique les engage – comme Marinetti l'écrivait dans son manifeste fondateur et ceux qui s'ensuivent – dans une lutte pour la suprématie technique mondiale. Cette révolution anthropologique inaugurée par la modernité a pour laboratoire technique la guerre totale. Par ses dimensions et ses pouvoirs démiurgiques, l'univers technique engendre « l'homme total » (plus communément appelé homme moderne). Pensée de manière intuitive et prophétique par Marinetti, puis conceptualisée par Ellul et Rosa, comme système technique, cette course au progrès technique entraîne *l'économie* du temps en pulvérisant l'espace (et autrui).

En définitive, le futurisme a contribué au dressage anthropologique caractéristique du climat de la guerre totale par une terreur sensible qui fut la célébration de cette course mortifère, c'est-à-dire un nihilisme totalitaire festif, l'extase dans laquelle la nouvelle humanité se voit propulsée dans sa propre autodestruction. Le futurisme pensé par Marinetti a fait naître une machine de guerre : une guerre au temps, au productivisme, à la logique, au sommeil, au silence, à l'attention, annihilant le sensible au profit de la sensation forte. Permanente, totale et transcontinentale, la violence de cette logique normative à vocation totalitaire en menaçait désormais la nouvelle humanité et son environnement technicisé, nécessitant l'intervention d'un État lui-même totalitaire. Devoir de mobilisation total, État d'urgence permanent, et assaut au temps sont au cœur du nouveau monde issu de la « Grande Guerre Véloce ». Esthétisée par les artéfacts de la technique militaro-industrielle ainsi que les manifestes futuristes, cette vision du monde constitue une neutralisation des sensibilités au profit d'une esthétisation de la brutalisation. Ce pouvoir de séduction et de sidération – autrement dit de terreur – a contribué à l'émergence et au vitalisme du fascisme. Être futuriste selon Marinetti, c'est donc vivre spectaculairement et de manière accélérée dans l'instant présent – celui du vertige, du vide, et du vite – des infrastructures techniques en réseaux, c'est-à-dire un présent sans présence.

BIBLIOGRAPHIE

A. ÉCRITS DE MARINETTI

- F. T. Marinetti, 1909a, *Manifeste du Futurisme*, in Lista, 2015a, p. 100-105.
- 1909b, *Électeurs futuristes!*, in Lista, 2015a, p. 106-107.
- 1909c, *Contre les ennemis du futurisme*, in Lista, 2015a, p. 116-125.
- 1910a, *Qu'est-ce que le futurisme?*, in Lista, 2015a, p. 163-165.
- 1910b, *Les sports et le futurisme*, in Lista, 2015a, p. 171-174.
- 1910c, *Les poètes et les peintres futuristes livrent bataille dans les grands théâtres italiens*, in Lista, 2015a, p. 175-176.
- 1910d, *Nos ennemis communs*, in Lista, 2015a, p. 191-193.
- 1910e, *Venise futuriste*, in Lista, 2015a, p. 205-207.
- 1910f, *L'Homme multiplié et le règne de la machine*, in Lista, 2015a, p. 209-213.
- 1910g, *Naissance d'une esthétique futuriste*, in Lista, 2015a, p. 213-221.
- 1910h, *Nécessité de la violence*, in Lista, 2015a, p. 237-241.
- 1911a, *Les premières batailles*, in Lista, 2015a, p. 344-350.
- 1911b, *Gifles, coups de poing et tableaux futuristes*, in Lista, 2015a, p. 352-354.
- 1911c, *Pour la guerre, seule hygiène du monde*, in Lista, 2015a, p. 356-357.
- 1913a, *L'Imagination sans fils et les mots en liberté*, in Lista, 2015a, p. 523-530.

- Guillaume Apollinaire, 1913, *L'antitradition futuriste — Manifeste = Synthèse*,
In Lista, 2015a, p. 544-547.
- F. T. Marinetti, 1913b, *Le Music-hall*, in Lista, 2015a, p. 603-609.
- F. T. Marinetti, Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, 1913, *Programme politique futuriste*, in Lista, 2015a, p. 609-611.
- F. T. Marinetti, Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Ugo Piatti, 1914, *Synthèse futuriste de la guerre*, in Lista, 2015a, p. 799-805.
- F. T. Marinetti, 1914, *En cette année futuriste*, in Lista, 2015a, p. 813-820.
- F. T. Marinetti, Emilio Settimelli et Bruno Corra, 1915, *Le théâtre futuriste synthétique*,
in Lista, 2015a, p. 845-850.
- F. T. Marinetti, 1915a, *La valeur futuriste de la guerre*, in Lista, 2015a, p. 866-869.
- 1915b, *Les premières batailles futuristes*, in Lista, 2015a, p. 879-880.
- 1915c, *Aux étudiants futuristes*, in Lista, 2015a, p. 897-898.
- 1915d, *L'unique solution aux problèmes financiers italiens*, in Lista, 2015a,
p. 907-910.
- F. T. Marinetti, Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Antonio Sant'Elia, Mario Sironi,
Ugo Piatti, 1915, *L'Orgueil italien*, in Lista, 2015a, p. 915-918.
- F. T. Marinetti, 1916a, *La nouvelle religion-morale de la vitesse – Manifeste futuriste*,
in Lista, 2015a, p. 964-969.
- 1916b, *Contre Vienne et Berlin*, in Lista, 2015a, p. 989-991.
- F. T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo
Chiti, 1916, *La cinématographie futuriste*, in Lista, 2015a, p. 992-996.
- F. T. Marinetti, 1917a, *La guerre complément logique de la nature*, in Lista, 2015a,
p. 1027-1029.
- F. T. Marinetti, Bruno Corra, 1917, *Imbéciles!*, in Lista, 2015a, p. 1050-1051.

F. T. Marinetti, 1917b, *Manifeste de la danse futuriste*, in Lista, 2015a, p. 1061-1068.

1918, *Manifeste du Parti politique Futuriste italien*, in Lista, 2015a, p. 1104-1108.

1919a, *Le Futurisme avant, pendant, après la guerre*, in Lista, 2015a, p. 1125-1126.

1919b, *Planches motlibristes*, in Lista, 2015a, p. 1127.

1919c, *Définition du futurisme*, in Lista, 2015a, p. 1129.

F. T. Marinetti, Ferruccio Vecchi, 1919, *Italiens!*, in Lista, 2015a, p. 1133.

F. T. Marinetti, 1919d, *Le prolétariat des génies*, in Lista, 2015a, p. 1138-1142.

1919e, *Patriotisme futurisme*, in Lista, 2015a, p. 1142-1144.

1919f, *Directions du futurisme*, in Lista, 2015a, p. 1155.

1919g, *Le discours de Marinetti au Congrès des Faisceaux de Combat à Florence*, in Lista, 2015a, p. 1162-1170.

1920a, *Note du 20 mai*, in Lista, 2015a, p. 1214.

1920b, *Une protestation*, in Lista, 2015a, p. 1227-1228.

1920c, *Au-delà du Communisme*, in Lista, 2015a, p. 1228-1238.

Giuseppe Bottai, 1920, *Progressisme et futurisme*, in Lista, 2015a, p. 1273-1277.

F. T. Marinetti, 1922a, *Le Futurisme ne fait pas de politique*, in Lista, 2015a, p. 1323.

1922b, *À chacun, chaque jour, un métier différent (L'inégalisme)*, in Lista, 2015a, p. 1371-1373.

1923a, *Les droits artistiques réclamés par les futuristes italiens*, in Lista, 2015a, p. 1389-1392.

1923b, *Les droits artistiques réclamés par les futuristes italiens, Manifeste au gouvernement fasciste*, in Lista, 2015a, p. 1393-1397.

- 1923c, *L'empire italien, À Benito Mussolini, chef de la nouvelle Italie, Manifeste au gouvernement fasciste*, in Lista, 2015a, p. 1414-1417.
- 1923d, *Publicité et littérature*, in Lista, 2015a, p. 1426.
- 1923e, *La bataille de Via Mercanti (15 avril 1919)*, in Lista, 2015a, p. 1427-1429.
- 1923f, *Un profil de Mussolini*, in Lista, 2015a, p. 1429-1430.
- 1924a, *Futurisme et fascisme*, in Lista, 2015a, p. 1456-1458.
- 1924b, *Le Futurisme mondial – Conférence à la Sorbonne*, in Lista, 2015a, p. 1469-1471.
- 1924c, *Premier Congrès futuriste – 23 Novembre 1924*, in Lista, 2015a, p. 1495-1498.
- 1924d, *Message à Mussolini*, in Lista, 2015a, p. 1506.
- 1925, *La Chambre des Artistes*, in Lista, 2015a, p. 1534-1538.
- 1927a, *L'art fasciste futuriste*, in Lista, 2015a, p. 1579-1581.
- 1927b, *Esthétique des publicités lumineuses*, in Lista, 2015a, p. 1590-1591.
- 1927c, *Tableau synthétique du futurisme italien et des avant-gardes étrangères*, in Lista, 2015a, p. 1605-1606.
- 1928, *La ville futuriste*, in Lista, 2015a, p. 1634-1635.
- Fortunato Depero, 1929, *L'Art de l'avenir*, in Lista, 2015a, p. 1670.
- F. T. Marinetti, 1929a, *Perspectives de vol et aéropecture*, in Lista, 2015a, p. 1685-1688.
- 1929b, *Trente-trois artistes futuristes*, in Lista, 2015a, p. 1688-1690.
- F. T. Marinetti, 1930a, *L'inquiétude contemporaine*, in Lista, 2015a, p. 1721.
- 1930b, *Manifeste de la cuisine futuriste*, in Lista, 2015a, p. 1723-1727.

1931a, *Hommage de la poésie futuriste italienne pour la traversée atlantique de 12 avions d'Italie*, in Lista, 2015a, p. 1734-1735.

1931b, *Manifeste de l'aéropeinture futuriste*, in Lista, 2015a, p. 1735-1738.

F. T. Marinetti, Fillia, 1931, *Manifeste de l'art sacré futuriste*, in Lista, 2015a, p. 1747-1749.

F. T. Marinetti, 1931c, *Contre l'étrangérophilie – Manifeste futuriste aux dames et aux intellectuels*, in Lista, 2015a, p. 1749-1752.

1931d, *La poésie futuriste*, in Lista, 2015a, p. 1753-1756.

1931e, *L'aéropoésie – Manifeste futuriste aux poètes et aux aviateurs*, in Lista, 2015a, p. 1756-1759.

F. T. Marinetti, 1932a, *Manifeste du théâtre aëroradiotélévisuel*, in Lista, 2015a, p. 1777-1780.

1932b, *Pourquoi j'aime la radio!*, in Lista, 2015a, p. 1785-1786.

1932c, *L'aéropeinture futuriste*, in Lista, 2015a, p. 1797-1798.

F. T. Marinetti, Alfredo Gauro Ambrosi, Piero Anselmi, Bruno Aschieri, Vinicio Bertozzi, Renato Di Bosso, Ignazio Scurto, Ernesto Amos Tomba, 1932, *Manifeste futuriste pour la scénographie du théâtre lyrique en plein air*, in Lista, 2015a, p. 1799-1801.

F. T. Marinetti, 1932d, *Le théâtre total*, in Lista, 2015a, p. 1804-1807.

1933a, *Communiqué*, in Lista, 2015a, p. 1825-1826.

1933b, *L'esthétique de la machine*, in Lista, 2015a, p. 1849-1851.

F. T. Marinetti, Pino Masnata, 1933, *Manifeste de la Radiaart futuriste*, in Lista, 2015a, p. 1853-1856.

F. T. Marinetti, Angiolo Mazzoni, Mino Somenzi, 1934, *Manifeste futuriste de l'architecture aérienne*, in Lista, 2015a, p. 1865-1869.

F. T. Marinetti, Aldo Guintini, 1934, *L'aéromusique synthétique – Manifeste futuriste*, in Lista, 2015a, p. 1875-1878.

Discours de Gottfried Benn au banquet offert à son Excellence Marinetti par les écrivains allemands au Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda à Berlin (1934), in Lista, 2015a, p. 1878-1879.

F. T. Marinetti, 1934a, *Marinetti répond à l'hommage des sportifs et des artistes*, in Lista, 2015a, p. 1879-1880.

F. T. Marinetti, Arnaldo Ginna, 1934, *Manifeste du naturisme futuriste*, in Lista, 2015a, p. 1898-1901.

F. T. Marinetti, 1934b, *Lettre ouverte des futuristes italiens à Hitler*, in Lista, 2015a, p. 1903-1904.

F. T. Marinetti, Fillia, Tato, Carlo Cocchia, 1935, *Poésie, Art Plastique, Musique et Architecture africains – Manifeste futuriste*, in Lista, 2015a, p. 1913-1915.

F. T. Marinetti, 1935a, *Invitation à voyager en poète*, in Lista, 2015a, p. 1921-1923.

1935b, *Aéropeinture*, in Lista, 2015a, p. 1934-1935.

1935c, *Invitation à la guerre africaine – Manifeste futuriste aux écrivains et aux artistes d'Italie*, in Lista, 2015a, p. 1935-1937.

1935d, *Italiens, libérez-vous des habitudes anglaises – Manifeste futuriste*, in Lista, 2015a, p. 1943-1944.

1935e, *Nécessité cosmique de la guerre*, in Lista, 2015a, p. 1944-1945.

1935f, *Esthétique futuriste de la guerre*, in Lista, 2015a, p. 1945-1946.

F. T. Marinetti, 1936a, *Action impériale*, in Lista, 2015a, p. 1949-1950.

F. T. Marinetti, Benedetta Cappa Marinetti, 1936, *Message*, in Lista, 2015a, p. 1950.

F. T. Marinetti, 1936b, *Le Communisme en France*, in Lista, 2015a, p. 1950-1951.

1937a, *Poésie et arts corporatifs – Manifeste futuriste*, in Lista, 2015a, p. 1961-1964.

1937b, *Hitler et l'art*, in Lista, 2015a, p. 1968-1969.

- F. T. Marinetti, Bruno Corra, 1937, *Contre le théâtre mort, contre le long roman analytique, contre la musique nègre – Manifeste futuriste*, in Lista, 2015a, p. 1983-1986.
- F. T. Marinetti, 1937c, *Amplifier l'inspiration littéraire en chantant l'Éthiopie, les métiers à tisser de Biella et les vins italiens etc.*, in Lista, 2015a, p. 1987-1989.
- 1937d, *Au sujet de l'autarcie littéraire artistique*, in Lista, 2015a, p. 1989-1991.
- 1938a, *La poésie motorisée*, in Lista, 2015a, p. 1995-2008.
- 1938b, *Arts et poésie du temps fasciste*, in Lista, 2015a, p. 2013-2015.
- Anonyme, 1938, *Le « Tevere » part en guerre contre le futurisme*, in Lista, 2015a, p. 2022-2023.
- F. T. Marinetti, Mino Somenzi, 1938, *Italianité de l'art moderne*, in Lista, 2015a, p. 2026-2028.
- F. T. Marinetti, Alberto Sartoris, Giuseppe Terragni, 1939, *Panorama synthétique de tous les inventeurs de l'art moderne*, in Lista, 2015a, p. 2041-2043.
- F. T. Marinetti, 1939, *Trentième anniversaire du Futurisme*, in Lista, 2015a, p. 2044-2046.
- F. T. Marinetti, Pino Masnata, Enrico Masnata, Domenico Belli, Mario Menin, Bruno Aschieri, Mino Somenzi, Gaetano Pattarozzi, 1939, *Manifeste des aéropoètes lors des trente ans du futurisme*, in Lista, 2015a, p. 2051-2052.
- F. T. Marinetti 1940a, *Les mathématiques futuristes imaginatives qualitatives*, in Lista, 2015a, p. 2059-2062.
- 1940b, *Réponse du poète Marinetti aux écrivains Jules Romains, Duhamel, Piérard, Benjamin Crémieux, Ludwig, Wolf, Wells*, in Lista, 2015a, p. 2069-2070.
- 1940c, *Nouvelle esthétique de la guerre – Manifeste futuriste*, in Lista, 2015a, p. 2070-2074.
- 1940d, *L'aéropeinture des bombardements – Manifeste futuriste*, in Lista, 2015a, p. 2074-2076.

1941a, *Manifeste futuriste pour la formation de l'écrivain catholique idéal*, in Lista, 2015a, p. 2082-2083.

1941b, *Nord-américains mélancolique faillite d'un pseudo-futurisme privé de génie*, in Lista, 2015a, p. 2088-2089.

1941c, *Muscles créatifs contre nerfs culturels*, in Lista, 2015a, p. 2094-2096.

1942, *Futurisme antibolchévique*, in Lista, 2015a, p. 2115-2116.

1943, *Art futuriste et aéropainting de guerre*, in Lista, 2015a, p. 2119-2120.

F. T. Marinetti, Tullio Crali, 1944, *Manifeste des mots musicaux futuristes – Alphabet en liberté*, in Lista, 2015a, p. 2127-2130.

F. T. Marinetti, 1944a, *Manifeste futuriste de la Patrie-art*, in Lista, 2015a, p. 2130-2134.

1944b, *Cinéma, théâtre et radio futuristes*, in Lista, 2015a, p. 2135-2137.

B. LITTÉRATURE SECONDAIRE

Adams Christopher, 2013, « Historiographical perspectives on 1940s Futurism », *Journal of Modern Italian Studies*, Vol. 18, n° 4, p. 419-444.

Adamson Walter L., 2001, « Avant-garde modernism and Italian Fascism: cultural politics in the era of Mussolini », *Journal of Modern Italian Studies*, Vol. 6, n° 2, p. 230-248.

2010, « How Avant-Gardes End – and Begin: Italian Futurism in Historical Perspective », *New Literary History*, Volume 41, n° 4, p. 855-874.

2014, « Futurism and Italian Intervention in World War I », in Solomon R. Guggenheim Museum, *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the universe*, Guggenheim Museum Publications, New York, p. 175-177.

- Adamson Walter L., Ialongo Ernest, 2013, « Reconsidering Futurism », *Journal of Modern Italian Studies*, Vol. 18, n° 4, p. 389-392.
- Attal Frédéric, 2013, *Histoire des intellectuels italiens au XXe siècle*, Les Belles Lettres, p. 7-183.
- Belardelli Giovanni, 2005, *Il Ventennio degli intellettuali, Cultura, politica, ideologica nell'Italia fascista*, Bari, Editori Laterza, 310 p.
- Berghaus Günter, 2009a, « Futurism and the Technological Imagination Poised between Machine Cult and Machine Angst », in Berghaus Günter, *Futurism and the Technological Imagination*, Rodopi Bv Editions, p. 1-39.
- 2009b, « Violence, War, Revolution: Marinetti's Concept of a Futurist Cleanser for the World », *Annali d'italianistica*, Vol. 27, p. 23-71.
- Berstein Serge, Pierre Milza, 1995, *L'Italie contemporaine du Risorgimento à la chute du fascisme*, Paris, Armand Colin, 367 p.
- Cioli Monica, 2011, « Futurismo e fascismo: l'utopia tecnocratica », in Luigi Blanco (ed.), *Storia costituzionale, dottrine e istituzioni in Occidente, Bologna*, Il Mulino, p. 211-233.
- Cioli Monica, Rifkind David, 2013, « Lo Stato dell'arte. Fascismo e legittimazione culturale », *Scienza & Politica*, n°48, p. 135-148.
- Conversi Daniele, 2009, « Art, Nationalism and War: Political Futurism in Italy (1909-1944) », *Sociology Compass*, Vol. 3, n° 1, p. 92-117.
- Cravan Arthur, 1914, « L'Exposition des Indépendants », *Revue Maintenant*, n° 4 (mars-avril 1914), 15 p.
- Debord Guy, 1992 [1967], *La Société du Spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, 209 p.
- De Felice Renzo, 2000, *Les interprétations du fascisme*, Paris, Éditions des Syrtes, 298 p.
- Ellul Jacques, 1937, « Le fascisme, fils du libéralisme », *Esprit*, Vol. 5, n°53, 1er février 1937, p. 761-797.
- 2008 [1954], *La Technique ou l'enjeu du siècle*, Éditions Classiques des Sciences Sociales, 423 p.

- 2012 [1977], *Le système technicien*, Éditions Le Cherche Midi, 334 p.
- Eksteins Modris, 1991, *Le sacre du printemps, La Grande Guerre et la naissance de la modernité*, Éditions Plon, 422 p.
- Ferrari Chiara, 2011, « Transgressive Rhetoric and Reactionary Politics: Avant-Gardism, Fascism and the Language of Purification in Italy », *Forum Italicum*, Vol. 45, n° 2, p. 373-396.
- Fisher Margaret, 2009, « Futurism and Radio », in Berghaus Günter, *Futurism and the Technological Imagination*, Rodopi Bv Editions, p. 229-262.
- Gentile Emilio, 2004, *Qu'est-ce que le fascisme ? Histoire et interprétation*, Paris, Gallimard, 528 p.
- 2009, « *La nostra sfida alle stelle* », *Futuristi in politica*, Editori Laterza, 148 p.
- 2014, « The Reign of the Man Whose Roots Are Cut: Dehumanism and Anti-Christianity in the Futurist Revolution », in Solomon R. Guggenheim Museum, *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the universe*, Guggenheim Museum Publications, New York, p. 170-172.
- 2015, *Soudain le fascisme, La marche sur Rome, l'autre révolution d'octobre*, Paris, Gallimard, 406 p.
- Griffin Roger, 2007, *Modernism and Fascism, The Sence of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave Macmillan, 470 p.
- 2009, « The Multiplication of Man, Futurism's Technolaty Viewed Trough the Lens of Modernism », in Berghaus Günter, *Futurism and the Technological Imagination*, Rodopi Bv Editions, p. 77-99.
- Härmänmaa Marja, 2007, « Il Pilota Futurista, Marinetti, il Futurismo e l'aviazione negli anni Trenta », *Trasparenze*, n° 31, p. 109-118.
- 2009a, « Beyond Anarchism: Marinetti's Futurist (anti-)Utopia of Individualism and Artocracy », *European Legacy*, Vol. 14, n° 7, p. 857-871.
- 2009b, « Futurism and Nature: The Death of the Great Pan? », in Berghaus Günter, *Futurism and the Technological Imagination*, Rodopi Bv Editions, p. 337-360.

2012, « Marinetti, Machine, and Superman: Or About the Destructiveness of Technology », The 13th International Conference of International Society for the Study of European Ideas, 9 p.

Ialongo Ernest, 2013, « Filippo Tommaso Marinetti: The Futurist as Fascist 1929–37 », *Journal of Modern Italian Studies*, Vol. 18, n° 4, p. 393-418.

2016, « Futurism from foundation to world war: the art and politics of an avant-garde movement », *Journal of Modern Italian Studies*, Vol. 21, n° 2, p. 306-323.

Isgro Marina, 2014, « ‘A Futurism of Place’: Futurist Travel and the European Avant-Garde, 1910-1914 », in Solomon R. Guggenheim Museum, *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the universe*, Guggenheim Museum Publications, New York, p. 136-139.

Lista Giovanni, 2015a, *Le Futurisme. Textes et manifestes (1909-1944)*, Seyssel, Champ Vallon, 2205 p.

2015b, *Qu'est-ce que le futurisme? Dictionnaire des futuristes*, Gallimard, Paris, 1168 p.

2017, « Vitesse, technologie, photographie dans le futurisme », *Éditions Ligeia*, n° 153- 156, p. 46-72.

Lucia Re, 2004, « Futurism, Seduction, and the Strange Sublimity of War », *Italian Studies*, Vol. 59, p. 83-111.

Lyttelton Adrian, 2014, « Futurism, Politics and Society », in Solomon R. Guggenheim Museum, *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the universe*, Guggenheim Museum Publications, New York, p. 58-76.

Matard-Bonucci Marie-Anne, 2008, « D'une persécution l'autre : racisme colonial et antisémitisme dans l'Italie fasciste », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 55, p. 116-137.

Milan Serge, 2008, « Les récits historiques du Futurisme, ou l'histoire sans passé de l'avant-garde », *Cahiers de Narratologie*, n° 15, 13 p.

2009, « The « Futurist Sensibility »: An Anti-philosophy for the Age of Technology », in Berghaus Günter, *Futurism and the Technological Imagination*, Rodopi Bv Editions, p. 63-76.

- Mussolini Benito, 1938 XVI, *La doctrine du fascisme*, Firenze, Stab. Grafici A. Vallecchi, Viale del Mille, 72 p.
- Ostenc Michel, 1983, *Intellectuels italiens et fascisme*, Paris, Payot, 338 p.
- Rosa Hartmut, 2014, *Aliénation et accélération, Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Éditions La Découverte, 150 p.
- Salaris Claudia, 2014, « The Invention of the Programmatic Avant-Garde », in Solomon R. Guggenheim Museum, *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the universe*, Guggenheim Museum Publications, New York, p. 22-49.
- Tarquini Alessandra, 2011, *Storia della cultura fascista*, Il Mulino, Le vie della civiltà, Bologna, 239 p.
- Tomiche Anne, 2014, *La naissance des avant-gardes occidentales, 1909-1922*, Armand Colin, Collection U, 240 p.
- Vial Éric, 2003, *L'Italie au premier XXe siècle. Guerres, société et mentalités*, Seli Arslan, 285 p.
- Virilio Paul, 1977, *Vitesse et politique, Essai de dromologie*, Galilée, Paris, 151 p.
- 1984, *L'horizon négatif, Essai de dromoscopie*, Galilée, Paris, 306 p.