

## **Analyse de l'évolution du statut du terme « futurisme » : de l'appellation artistico-politique au label culturel**

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la constitution d'un champ littéraire et artistique en Europe<sup>1</sup> redéfinit les pratiques sociales des artistes. C'est dans ce contexte que se développent des groupements artistiques ou écoles, les « -ismes ». Si ces appellations sont souvent des effets de l'interprétation critique et sont reprises après-coup par les artistes, dans le cas du futurisme, ce sont les artistes eux-mêmes qui se dotent d'un nom<sup>2</sup>. En effet, le manifeste *Fondation et Manifeste du Futurisme*, publié le 20 février 1909 dans *Le Figaro*, sanctionne la naissance d'un mouvement par la promotion d'une identité qu'incarne le néologisme créé pour l'occasion et dont F.T. Marinetti revendique la paternité. Dès ce manifeste, le terme de « futurisme » renvoie à un projet artistique, idéologique et anthropologique. L'originalité de cette appellation réside en ce qu'elle est le point d'articulation entre art et politique. Nous voudrions montrer comment, durant toute la durée de vie du futurisme (1909-1944), l'évolution du statut et de la fonction du terme « futurisme » est un symptôme de la modification de cette articulation au sein du mouvement. En effet, le nom est l'instrument privilégié pour se positionner dans l'historiographie, pour délimiter l'espace de son identité au sein du champ artistique et social ainsi que pour s'engager dans une praxis<sup>3</sup>. Pour cela, nous proposerons une périodisation des divers usages du terme « futurisme ». Notre point de départ sera l'hypothèse que le terme « futurisme » subit un processus de labellisation qui tend, dans les années trente, à lui donner la fonction d'une marque déposée. Si dans les premières années du mouvement, c'est une appellation générique qui fonctionne explicitement comme « symbole verbal », pour reprendre l'expression de Papini, le terme subit une évolution avec la création du parti politique futuriste en 1918. En effet, l'appellation devient une étiquette identitaire, qui consacre sa fonction institutionnelle. Enfin, sous le fascisme des années trente, le terme de « futurisme » devient un label jouant le rôle d'une marque déposée. Avant de poursuivre, il faut faire quelques remarques de précautions méthodologiques quant à l'emploi de la périodisation. Premièrement, l'aspect de schématisation inhérent à toute tentative de périodisation ne doit pas occulter le fait que

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, coll. « Essais », 1998, 576 p.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet l'analyse d'Esteban Buch, « Avant-gardes historiques : la question des noms » in Jean-Paul Aubert, Serge Milan et Jean-François Trubert (dir.), *Avant-Gardes : Frontières, Mouvements, Actes du colloque tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis en 2008*, Sampzon, Delatour France, 2013, Volume I, p. 27-43.

<sup>3</sup> Nous reprenons ici l'approche foucauldienne du nom défendue in Katia Schneller et Vanessa Théodoropoulou (dir.), *Au nom de l'art. Enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire de l'Art », 2013, 273 p.

certain usages du terme « futurisme » concourent durant les différentes périodes relevées. Deuxièmement, la démarche proposée ne doit pas être comprise comme la tentative de proposer une énième périodisation sur le futurisme<sup>4</sup>. Ainsi, les dates sont indicatives et ne fonctionnent pas comme des délimitations rigides.

## **I. Fondation et premières années du mouvement : le « futurisme » comme appellation et comme symbole**

Le terme se constitue, dans les dix premières années du mouvement (1909-1918), en appellation artistico-politique. Si le nom « futurisme » semble forgé pour correspondre aux « -ismes » artistiques, son statut générique permet d'y attacher des significations plus larges et d'englober la sphère politique.

### **1. Quelques remarques sur l'apparition du terme « futurisme »**

Le premier manifeste de 1909 est à cet égard très intéressant car il est possible d'observer comment se cristallise progressivement l'identité du mouvement autour de ce terme. Ce texte marque le passage de la formulation d'une identité pré-nominale et pré-conceptuelle qui « s'exprim[e] ou se cré[e] au niveau de la langue par l'emploi emphatique du mot « nous » »<sup>5</sup> à une identité nominale et conceptuelle avec l'apparition du substantif « futurisme ». Le « nous » est employé comme signe d'une expérience collective et joue un rôle discriminant envers le « vous » qui sera par la suite identifié au passéisme<sup>6</sup>, mais c'est l'emploi du terme « futurisme » qui consacre sur un plan de généralité conceptuelle l'institution du mouvement<sup>7</sup>. Il faut noter que si le terme de « futurisme » contient ce potentiel conceptuel, en raison de sa formation en « -isme », qui « élève *a priori* le radical du nom au rang de concept et de doctrine »<sup>8</sup>, il n'en demeure pas moins que c'est progressivement que s'élabore un ensemble de significations et

---

<sup>5</sup> Reinhart Koselleck, « Chapitre 1 : Histoire des concepts et histoire sociale », *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1990, p. 109. Il faut noter que nous appliquons ses analyses formulées en termes de concept, de notions comme « classes » ou « nations », à un nom propre.

<sup>6</sup> Giovanni Lista note que les néologismes « passéiste » et « passéisme » sont inventés par E. Annibale Butti à la suite du manifeste de Marinetti, in *Qu'est-ce que le futurisme ?* suivi de *Dictionnaire des futuristes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n. 610, 2015, p. 265.

<sup>7</sup> Le passage de l'identité pré-conceptuelle à la formulation d'une identité conceptuelle, ou, autrement dit, d'une identité lexicale à une identité sémantique, se fait moyennant différentes étapes auto-désignatives : du « nous » au « mes amis et moi » ; à l'anaphore du « seuls [...] face » ou « seuls avec » ; au « nous, les jeunes, les forts et les vivants *futuristes* ! » qui, par une série d'appositions réflexives, mettant en scène un effet de gradation, conceptualise l'identité avec l'apparition d'un terme nouveau.

<sup>8</sup> Katia Schneller et Vanessa Théodoropoulou, « Introduction », *Au nom de l'art, op. cit.*, p. 14.

d'expériences contenu dans ce terme et qui permet de donner, strictement, au « futurisme » le statut de concept. La volonté de rupture qui est à l'origine de la création du mouvement et les principes de révolutions, de changements continuels qu'ils défendent, semblent en contradiction avec l'appellation « futurisme ». En effet, l'usage d'une terminologie en « -isme » implique une reprise des codes du champ artistique établi et le fait même de la nomination entraîne un processus d'essentialisation et de réification du sens<sup>9</sup>. Pour éviter ces écueils, de nombreuses tentatives de définition du mouvement sont mises en œuvre. Tout d'abord, la promotion du terme « futurisme », associée à l'appellation de *movimento futurista* ou de *gruppo futurista*<sup>10</sup> entérine la volonté de rupture. En effet, cette promotion va de pair avec le refus des terminologies artistiques à l'œuvre comme *scuola* ou *avanguardia*. En ce sens, la perte du F majuscule s'inscrit dans la volonté de prendre de la distance par rapport aux écoles traditionnelles. En outre, les définitions du mouvement engendrées par la nécessité d'attribuer un sens au futurisme sont très rarement essentialisantes et répondent à des questions de significations, comme en témoignent les célèbres formules « Che cos'è il futurismo ? » ou « Che cosa vuol dire futurismo ? »<sup>11</sup>. Ou bien, lorsque le modèle est du type « il futurismo è... », le processus d'essentialisation est court-circuité au profit d'une accumulation des déterminations ou de l'usage de la tautologie<sup>12</sup>. Ces premières définitions entraînent un processus de conceptualisation qui permettra de faire de l'appellation « futurisme » un synonyme pour désigner la modernité, en général en Angleterre ou en Russie.

## 2. Deux théories sur la puissance symbolique du terme

L'accumulation des définitions et la découverte des potentialités sémantiques du terme, dues à une indétermination ou à une surdétermination de l'objet, entraînent deux ébauches de théorie sur le statut du terme « futurisme » : celle de la « parola di fiamma » de Marinetti<sup>13</sup> et

---

<sup>9</sup> Paul Siblot, indique que le nom est « le lieu privilégié du processus d'essentialisation et de réification du sens » in « De la dénomination à la nomination », *Cahiers de praxématique [En ligne]*, 36 | 2001, document 8, mis en ligne le 01 janvier 2009, consulté le 14 janvier 2016, # 26. [URL : <http://praxématique.revues.org/368>]

<sup>10</sup> On retrouve également les termes de *tendenza* ou d'*atmosfera*.

<sup>11</sup> Dans « Che cos'è il futurismo ? », in *Il Futurismo. Supplemento alla rassegna internazionale "Poesia" (anno quinto)*, Milano, 11 febbraio 1910, Marinetti répond ainsi (nous soulignons) : « In termini molto semplici, *Futurismo* significa odio del passato ».

<sup>12</sup> Voir respectivement, F.T. Marinetti, « Lettera aperta al Futurista Mac Delmarle », *Lacerba*, a. I, n. 16, Firenze, 15 agosto 1913, et « Gli sfruttatori del futurismo », *Lacerba*, a. II, n. 7, Firenze, 1° aprile 1914.

<sup>13</sup> F.T. Marinetti, « Prefazione futurista a "Revolverte" di Gian Pietro Lucini » [1909] in Luciano De Maria (dir.), *Teoria e invenzione futurista [TIF] (1968)*, Coll. « I Meridiani », Milano, Arnoldo Mondadori, 1983, p. 27. L'expression est reprise par Balilla Pratella qui parle de « simbolo fiammeggiante » dans le *Manifesto dei Musicisti futuristi* du 11 octobre 1910.

celle du « simbolo verbale » de Papini<sup>14</sup>. Dans les deux cas, la découverte des potentialités sémantiques du terme s'incarne dans sa capacité à être un symbole comme l'indique la métaphore du futurisme comme *bandiera*. Le terme devient un symbole de rassemblement, « *la parola d'ordine di tutti gl'innovatori o franchi tiratori intellettuali del mondo* »<sup>15</sup>. Et dans les deux cas également, la promotion du symbole va de pair avec la conscience que c'est l'outil le plus adapté au renouvellement gnoséologique<sup>16</sup>, car dans la conception moderne du symbole, c'est l'intuition qui est concernée : « Loin de caractériser la raison abstraite, le symbole est propre à la manière intuitive et sensitive d'appréhender les choses »<sup>17</sup>. Le symbole, en ce qu'il est transitif, synthétique, condensé<sup>18</sup>, est l'opérateur le plus adapté de la révolution que se propose de mettre en œuvre le futurisme. Cependant, il faut noter des différences entre ces conceptions. Si Marinetti met en valeur la capacité iconique du terme qu'il conçoit comme une nouvelle manière de faire de l'art, pour Papini, c'est plus une commodité lexicale, une tactique, qui permet de synthétiser les appréhensions d'une génération et de les présenter de manière homogène. A la différence de Marinetti, pour qui le terme se suffit à lui-même, Papini invite à voir au-delà du signe : « Occorre trascendere le parole, le formule, le insegne e le bandiere e riferirsi alla realtà vivente e concreta : cioè al FATTO di una ventina di giovani di grande ingegno e di grande audacia che stanno creando un'arte nuova, un nuovo pensiero. una nuova intuizione della vita »<sup>19</sup>. La « parola di fiamma » et le « simbolo verbale » engagent des conceptions différentes de l'activisme : pour Marinetti, il y a un intérêt à mettre en scène le caractère iconique du futurisme, par le biais de la publicité, alors que Papini est en faveur d'une démystification d'un terme qu'il conçoit comme arbitraire. Cependant, ces conceptions participent d'une tentative de faire du terme une icône, qui dans le cas de Marinetti entraîne la constitution d'un système clos, autoréférentiel, où le signifiant est plus important que le signifié, ce qui rend possible la transformation du terme en label.

---

<sup>14</sup> Giovanni Papini adhère au mouvement futuriste lors de la création de *Lacerba*, avec Ardengo Soffici, en 1913, et ce, jusqu'en 1915. Il parle de symbole verbal in « Contro il futurismo », *Lacerba*, a. I, n. 6, Firenze, 15 mars 1913.

<sup>15</sup> F.T. Marinetti « 1915- In quest'anno futurista » in *Guerra sola igiene del mondo*, TIF, p. 329.

<sup>16</sup> Sur l'ambition de rupture gnoséologique affirmée par les futuristes, voir le chapitre V « Gnoséologie futuriste » de Serge Milan *L'antiphilosophie du Futurisme. Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne 1909-1944*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2009, p. 129-154.

<sup>17</sup> Tzevan Todorov oppose la conception du symbole, comme synonyme ou signe arbitraire et abstrait, d'avant 1790, au renouvellement de son usage par Kant qui, dans la *Critique de la Faculté de Juger*, inaugure son usage moderne, in *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 236.

<sup>18</sup> Nous reprenons les caractéristiques du symbole chez Goethe comme les expose Tzevan Todorov, *op. cit.* p. 236.

<sup>19</sup> G. Papini, « Perché son futurista », *Lacerba*, a. I, n. 23, Firenze, 1<sup>o</sup> dicembre 1913.

### 3. Analyse de la question du plagiat dans les premières années : le problème de la propriété

Il faut souligner un dernier aspect qui touche au statut du terme « futurisme » comme appellation. En effet, dès les premières années, se met en place une rhétorique du plagiat, qui invite à nuancer sa généralité. Si le terme tend à fonctionner comme un concept idéologique, dans le domaine artistique il semble plus proche du nom propre, de la signature d'auteur comme le montre l'analyse de la rhétorique du plagiat. D'une part, cette rhétorique hérite de la tradition artistique. Ainsi, que ce soit Boccioni qui accuse certains courants comme l'orphisme de faire du futurisme sous un autre nom<sup>20</sup> ou que ce soit Severini qui dénonce l'emploi abusif du nom et la reprise du « style futuriste » par le peintre Mac Delmarle dans son *Manifeste futuriste à Montmartre* de 1913<sup>21</sup>, les deux artistes dénoncent un plagiat artistique. D'autre part, la rhétorique de la propriété s'écarte de la tradition dans la mesure où ce qui est mis en avant, c'est moins le plagiat du style que celui des idées ou des modes d'action. Comme le montre le manifeste de Marinetti *Gli sfruttatori del futurismo*<sup>22</sup>, pour qu'un produit (il s'agit ici des soirées et des conférences) soit futuriste, il doit obéir à un certain nombre de codes ou de principes. De façon étroitement liée à la théorie du plagiat, le groupe se dote d'outils allant dans le sens d'une structuration du mouvement et d'une préservation de son identité, comme l'estampille « Direzione del Movimento Futurista » ou l'organigramme du « VERO gruppo futurista »<sup>23</sup>. Un des chefs d'accusation du futurisme par ses détracteurs concerne la codification de l'usage de ce qui serait devenu une « marca di fabbrica »<sup>24</sup>. L'hybridité du terme « futurisme » entre appellation générique et marque d'une propriété rend possible la transformation du terme en label par la suite<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> U. Boccioni, « I futuristi plagiati in Francia », *Lacerba*, a. I, n. 7, Firenze, 1<sup>o</sup> aprile 1913.

<sup>21</sup> Voir la lettre de G. Severini à A. Salmon du 18 juillet 1913, publiée dans *Gil Blas* le 19 juillet 1913, citée dans *Le futurisme. Textes et manifestes (1909-1944) [FTM]*, Giovanni Lista (dir.), Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Les classiques », 2015, p. 554.

<sup>22</sup> *Gli sfruttatori del futurismo*, est un tract diffusé en mars 1914 à la suite de la promotion du film *Mondo Baldoria* dont Marinetti refuse l'identité futuriste ; il est republié dans *Lacerba*, a. II, n. 7, Firenze, 1<sup>o</sup> aprile 1914. Marinetti y utilise un vocabulaire plus proche de l'artisanat que de l'art : « contraffazioni », « appartenenti alla Direzione del Movimento Futurista », « etichetta remunerativa », « brevetto ».

<sup>23</sup> L'organigramme du mouvement contre les « false manifestazioni artistiche e letterarie », est publié dans *Lacerba*, a. II, n. 6, Firenze, 15 marzo 1914. L'accusation de plagiat se fait dans un contexte essentiellement artistique mais la référence à des catégories spirituelles comme « antifilosofia » tendent à élargir son champ d'application.

<sup>24</sup> G. Papini parle d'« una ricetta precisa, un metodo imposto sotto pena d'eresia, una marca di fabbrica » in « *Lacerba*, il Futurismo e *Lacerba* », *Lacerba*, a. II, n. 24, Firenze, 1<sup>o</sup> dicembre 1914.

<sup>25</sup> Sur l'hybridité inhérente à la marque déposée, voir les travaux de Gérard Petit en linguistique : « Un hybride sémiotique. Le nom déposé » in *Linguisticae Investigationes*, vol. 23 (1), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2000, p. 161-192 ou « Le nom de marque déposée, nom propre, nom commun et terme. », *Meta*, 51(4), 2006, p.690-705.

## II. Institutionnalisation de l'appellation « futuriste » en étiquette politique et en marque de fabrique artistique

Nous voudrions montrer, comment la détermination du futurisme en parti politique et en avant-garde artistique implique une fixation du sens qui entérine le passage de l'appellation à celui de l'étiquette institutionnelle. Pour délimitation temporelle, nous pouvons prendre les points de repère suivants : 1918, avec le manifeste qui crée le parti futuriste<sup>26</sup>, et 1922, avec la déclaration de Marinetti « Le futurisme ne fait pas de politique »<sup>27</sup> et la marche sur Rome de Mussolini.

### 1. Remarques sur le statut du terme « futurisme » dans *Manifesto del partito politico futurista* (1918)

En février 1918, Marinetti publie le *Manifesto del partito politico futurista* qui reprend les orientations politiques annoncées dès la naissance du mouvement, tout en institutionnalisant ce programme car le texte marque la fondation du parti politique. Or la fondation du parti politique engendre un partage des termes entre le « partito » et le « movimento » identifié seulement au domaine artistique. Cette distinction terminologique accompagne la création de deux types d'institutions correspondant à des structurations et à des champs différents : si le parti politique s'adresse à la masse et engage une action immédiate sur le réel, le mouvement artistique est pensé pour une élite et fait office d'avant-garde. De la sorte, Marinetti tente de repenser la structure et l'organisation du futurisme ainsi que le sens de son caractère « révolutionnaire »<sup>28</sup>. Cette entreprise vient d'une double prise de conscience : celle de l'échec du caractère révolutionnaire de l'avant-garde dont le coup d'éclat initial n'a pas engendré les transformations sociales attendues ; et celle du caractère exclusivement politique et non artistique du projet révolutionnaire, dans la mesure où seule l'action peut avoir une efficacité immédiate<sup>29</sup>. Il est intéressant de noter également une distinction entre trois statuts : l'appellation « futurismo » subsume l'étiquette « partito politico futurista » (ou plus tard « partito futurista italiano ») et l'appellation ou marque « movimento artistico futurista ». On retrouve cette triade dans le manifeste « Che cos'è il futurismo: Nozioni elementari » de 1919

---

<sup>26</sup> *Manifesto del Partito futurista italiano* publié par Marinetti dans *L'Italia Futurista*, a. III, n. 39, Firenze, 11 febbraio 1918, et repris dans *Roma Futurista*, a. I, n.1, Roma, 20 settembre 1918.

<sup>27</sup> Lettre de Marinetti publié dans *Il Giornale di Sicilia*, a. LVII, n. 25, Palermo, 30-31 gennaio 1922, traduite par G. Lista, *FTM*, p. 1323. Bien entendu il faut prendre de la distance face à cette déclaration de Marinetti.

<sup>28</sup> Serge Milan note que « c'est la première fois que les termes de *rivoluzione* ou de *rivoluzionario* apparaissent de façon si insistante dans un écrit marinettien » dans *L'antiphilosophie du Futurisme., op. cit.*, p. 198.

<sup>29</sup> Avec le fascisme et l'échec des tentatives politiques futuristes, Marinetti reviendra à l'idée que le caractère révolutionnaire doit être du ressort de l'art et non de la politique.

où le futurisme se décline « nella vita », « nella politica », « nell'arte »<sup>30</sup>. La hiérarchie entre ces trois statuts est paradoxale : si le parti politique est premier dans le sens d'action actuelle sur le présent, c'est en réalité le mouvement artistique qui est premier, car il est à l'avant-garde. Enfin, la légitimité du parti politique vient non pas des projets politiques précédents mais plutôt de l'expérience d'animateur culturel des futuristes. Cette distinction de structures implique des organisations différentes du mouvement, comme en témoigne l'apparition de deux revues futuristes : *Roma Futurista* dont l'objet est politique et *Dinamo*<sup>31</sup> dans le champ exclusivement artistique. L'appellation de « futurisme » ne désigne plus une collectivité dotée d'une faible structuration mais renvoie à des institutions structurées dont les champs et les moyens d'action sont limités. Le substantif « futurisme » se décline donc en adjectif politique et artistique.

## 2. Les deux fonctions

Le « partito politico futurista » fonctionne comme l'étiquette d'une institution dont le paradoxe est qu'elle est théorisée par les futuristes à la fois comme l'instrument d'un pragmatisme électoral obéissant aux structures politiques traditionnelles et comme résistant à la tendance dogmatique et doctrinale des partis politiques. Ainsi, Emilio Settimelli propose le modèle du « cercle politique » doté de lieux de vie spécifiques (gymnase, théâtre, cinéma)<sup>32</sup> ou Marinetti parle de « club »<sup>33</sup>. L'adjectif « futuriste » dans les années vingt garantit un savoir-faire technique des futuristes qui se présentent comme des préparateurs de la guerre en faisant référence à la campagne interventionniste qu'ils ont menée en Italie. Marinetti insiste également sur leur capacité à mobiliser la masse et à organiser des événements de grande ampleur<sup>34</sup>. Au gré des alliances politiques, l'étiquette se greffe sur d'autres appellations de structures politiques : « Arditi-futuristi » ou « futuristi » et « fasci » ; ou bien elle s'en sépare : « futurismo » vs « socialismo » ou « arditismo » vs « futurismo ». Dans le domaine artistique, le terme de « futurisme » revêt le rôle d'une marque de fabrique, plus que d'une étiquette : ce n'est plus une signature artistique, mais plutôt l'empreinte d'un savoir-faire, sur le modèle de l'artisanat. Les causes sont multiples : le tournant des futuristes vers les arts appliqués et le

---

<sup>30</sup> F.T. Marinetti, E. Settimelli, M. Carli, « Che cos'è il futurismo: Nozioni elementari » in *Dinamo*, a. I, n. 1, febbraio 1919.

<sup>31</sup> Le premier numéro de *Roma Futurista*, fondée par M. Carli, F.T. Marinetti e E. Settimelli paraît en septembre 1918 avec pour sous-titre « giornale del Partito politico futurista ». Celui de *Dinamo*, dirigée par E. Settimelli, M. Carli e R. Chiti, sort en février 1919 avec pour sous-titre « rivista mensile di arte futurista ».

<sup>32</sup> E. Settimelli, « Il partito futurista » in *Roma Futurista*, a. I, n. 2, Roma, 30 settembre 1918. Traduit par G. Lista, *FTM*, p. 1113-1114.

<sup>33</sup> F. T. Marinetti, « Pour les prisonniers politiques et contre la réaction », *Umanità nova*, n. 235, Milano, 28 novembre 1920. Traduit par *Ibid.*, p. 1248.

<sup>34</sup> Voir *Le futurisme avant, pendant, après la guerre*, publié en français par Marinetti en mars 1919 sur un tract. Voir sa reproduction in *Ibid.*, p. 1124-1125.

développement des *Case d'Arte* dès 1918<sup>35</sup>. Ce sont ces structures qui amorcent la recherche d'un nouveau mode d'action culturelle à l'échelle locale et qui permettent de commercialiser les produits futuristes. D'autre part, le paradigme de l'invention sur lequel est pensée la création artistique entraîne une pratique nouvelle qui consiste à apposer un nom à chaque invention, estampillant le produit pour le préserver des plagiats. Ainsi se multiplie, dans les titres des manifestes, l'apparition de nouvelles appellations à la longévité inégale : *teatro sintetico*, *teatro visionico*, *complessi plastici*, *tattilismo*, *bruitismo*. L'appellation futuriste fonctionne comme une marque de fabrique, qui non seulement assure de la propriété, mais garantit aussi une création originale et nouvelle, une invention. C'est la synthèse entre, d'une part, le statut très institutionnalisé et support de propagande du terme dans le cadre du parti politique et, d'autre part, le statut moins conceptuel, plus mercatique du terme, support de la propriété et de la réclame, dans le cadre artistique, qui permet son évolution en label.

### III. Le terme de « futurisme » : un label culturel sous le fascisme.

Dans ce troisième temps, nous montrerons comment le terme de « futurisme » fonctionne comme un label culturel sous le fascisme. En effet, l'intégration par le mouvement du langage mercatique implique l'adaptation du champ artistique et politique au domaine culturel. Ce positionnement sur le marché culturel engage une redéfinition de l'agir politique<sup>36</sup> : pour le dire schématiquement, le futurisme, par son action culturelle, s'affirme sur le plan politique<sup>37</sup>. Cette nouvelle configuration du statut du terme a trois origines : *primo*, l'exportation par certains artistes, comme Thayaht ou Depero, de codes de production venant de l'industrie, qui jouent sur les frontières entre œuvre d'art et produit. *Secundo*, sous le fascisme, les modalités de rapport entre sphère culturelle et sphère politique sont totalement modifiées. En effet, à partir de 1925-1926, le régime s'engage dans un tournant totalitaire, qui ne prendra réellement corps qu'après la conquête de l'Éthiopie en 1936<sup>38</sup>. Or, l'action directe est impossible dans le contexte

---

<sup>35</sup> Nous pouvons citer celle de Bragaglia à Rome en 1918, la *Casa d'Arte Italiana* de Prampolini à Rome (1919-1921), celle de Pippo Rizzo à Palerme, celle de Tato à Bologne et celle de Depero à Rovereto etc.

<sup>36</sup> Je reprends ici l'hypothèse formulée ainsi par Jean-Philippe Bareil : « On peut dès lors se demander si le second futurisme, plus qu'il ne les a abandonnés, n'a pas en réalité redéfini les moyens de son action politique à travers son action culturelle. » dans « *Futurismo* » (1932-1933), « *Sant'Elia* » (1933-1934), « *Artecrazia* » (1934-1939). *Une revue futuriste dans l'Italie fasciste*. Texte issu de l'Habilitation à diriger des recherches sous la direction de François Livi, Université de Paris IV, 2010, p. 20.

<sup>37</sup> Ruth Ben-Ghiat parle de la culture comme de « la sphère d'action de substitution », in *La cultura fascista*, Bologna, Società editrice il Mulino, coll. « Biblioteca storica », 2000, p. 52.

<sup>38</sup> Sur l'emploi du concept de totalitarisme pour parler du fascisme, voir les mises au point de Renzo De Felice notamment dans *Le fascisme : un totalitarisme à l'italienne ?* [1981], trad. C. Brice, S. Gherardi-Pouthier, F. Mosca, préf. P. Milza, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1988. Il situe le moment où le fascisme commence « à prendre corps » en 1925-1926 (p. 48) et justifie l'emploi du terme totalitaire dans la mesure où « de 1926 à 1942 au moins, [on observe] une subordination nette et programmée du parti à l'État ainsi



totalitaire des années trente. *Tertio*, la configuration de l'état fasciste qui envahit tous les domaines de la société donne une dimension politique à l'action culturelle dans la mesure où il n'y a pas de distinction entre « lo stato », « la classe » et « l'individuo »<sup>39</sup>. Enfin, il ne faut pas négliger l'enjeu culturel qui émerge dans une société italienne pour laquelle la formation d'une masse à éduquer et à unifier devient un enjeu dans un contexte d'accroissement des industries, de développement de l'instruction et de politisation progressive du peuple.

### 1. Le statut du terme « futurisme » comme label culturel

De la marque de fabrique issue du modèle artisanal, on passe à la fin des années vingt et, plus particulièrement dans les années trente, au paradigme industriel de la marque déposée et conditionnée par un encadrement juridictionnel strict. Nous prendrons l'exemple de Thayaht pour expliciter cette hypothèse. Il adhère au futurisme en 1929 après une trajectoire personnelle qui lui permet d'apporter au mouvement des techniques nouvelles. C'est notamment lors de son apprentissage, à Paris, dans l'atelier de Madeleine Vionnet qui développe l'idée de "déposer" ses modèles et de créer des lignes de prêt-à-porter, que Thayaht développe une nouvelle approche de la création artisanale<sup>40</sup>. Thayaht reprend cette idée de « dépôt » de modèle avec la TUTA de 1920 puis la biTUTA de 1921<sup>41</sup>, qui apparaissent comme les paradigmes de la marque déposée car si le label garantit l'origine et l'acte créatif de Thayaht, sa mise en sérialité ne fait plus du label la désignation d'un processus de fabrication spécifique. La marque n'a plus de lien avec la fabrication mais seulement avec l'invention d'une idée. Cette idée du « dépôt » se manifeste par un processus de mise en place de normes juridiques autour du nom. La conception de la propriété change complètement comme l'indique Thayaht qui conditionne l'exposition de ses œuvres à des garanties juridiques en termes dans la mesure où les objets créés doivent

---

qu'une dépolitisation marquée du parti lui-même » (p. 24). Cependant il souligne que dans le cas italien, si le processus d'instauration progressive du totalitarisme ne fut jamais porté à son terme, « il caractérisa néanmoins les dernières années du régime » (p. 40). Le fascisme italien est défini par l'historien comme « un régime de masse totalitaire et autoritaire » dans *Brève Histoire du fascisme* [2000], trad. De Jérôme Nicolas, préf. Pierre Milza, Lonrai, Editions Louis Audibert, 2002, p. 59.

<sup>39</sup> Monica Cioli montre bien la fusion des trois entités sous le fascisme, dans son sous-chapitre « "Il fascismo è prassi e pensiero" : la dottrina fascista » in *Il fascismo e la "sua" arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Rovereto-Firenze, Mart-Leo S. Olschki Editore, coll. « Inediti del Mart », 2011, p. 73-80.

<sup>40</sup> In « A Parigi con Madeleine Vionnet », *Thayaht. Futurista irregolare*, Daniela Fonti (dir.), Ginevra-Milano, Skira, 2005, p. 26-29 et plus particulièrement la page 28 où elle explique: « Attraverso l'atelier Vionnet, Thayaht entra in contatto con un sistema di produzione e commercializzazione impensabile per la dimensione ancora artigianale (e provinciale) dell'Italia. La direttrice della casa di moda [...] concepisce l'idea di "depositare" i suoi modelli, finalmente riconosciuti frutto di attività intellettuale e non solo di abilità artigiana, creando inoltre delle *joint ventures* con aziende americane le quali producono i suoi modelli con linee di *prêt-à-porter* ».

<sup>41</sup> On peut consulter les documents suivants in *Archivio del '900*, MART, Rovereto, fondo Thayaht : Thayaht, « Taglio della tuta : modello Thayaht a linee rette. Indicazioni per il taglio della « Tuta » con e senza goletto : Avvertenze » [Firenze], [27 giugno 1920], [Tha.3.2.1.1] et Thayaht, « La tuta nel 1921 » copie sur carbone vélin, [giugno 1921], [THA.1.2.8.25].

porter : « la sigla “THAYAHT” quale contrassegno dell’ideatore, accanto a quella dell’artigiano quale esecutore ; e per ogni genere di merce sarà incaricata un’unica Ditta che dia affidamento di voler fare un reale sforzo verso la creazione di nuovi modelli a prezzi commerciali (...) »<sup>42</sup>. A cet égard, toute une rhétorique industrielle se développe : l’artiste est un « ideatore », un « costruttore », un « disegnatore-progettista »<sup>43</sup> ; on retrouve les termes de « brevetto », d’« etichetta », de « modello depositato » et la notion de « plagiat », plus spécifiquement artistique, est remplacée au profit de la notion de « dérivé ». Par exemple, dans l’article « Moda solare. La conquista del mercato estero è per i coraggiosi! »<sup>44</sup>, Thayaht oppose la marque « Futurismo Italiano » (qui a repris pour l’occasion une majuscule), garante d’un produit issu des « formule italiane », à des produits considérés comme des « idee derivate » ou des « derivazion(i) », associés à une baisse de qualité et à un manque d’originalité puisqu’ils reprennent des modèles déjà existant. Ce n’est plus le produit qui est estampillé futuriste, mais c’est au contraire le projet, le concept, l’idée qui est breveté. Associée à cette nouvelle conception de la marque, toute une série de nouvelles techniques de communication se développent : la création de logos, d’idéogrammes, la diffusion de « produits dérivés » (ou *goodies*). Par exemple, lors du premier congrès national du mouvement, les futuristes se dotent de tout un ensemble de produits de marquage identitaire : « broches monogrammées F, badges, fanions régionaux, drapeaux tricolores dépourvus de l’emblème monarchique... »<sup>45</sup>. Il y a une professionnalisation autour de ces produits dérivés, déjà existant, mais de manière moins systématique et plus artisanale. Et à ce titre, les fonds d’archives regorgent d’exemples : du pin’s « Futurismo » collé sur les cartes d’identité de Thayaht, aux portraits et cartes dédiés par Marinetti de Tullio Crali.

## 2. La fonction politique du label futuriste

Si le terme de « futurisme » se présente comme un label culturel, il n’en a pas moins une fonction politique. Le mouvement futuriste qui évolue, dans les années vingt, selon un développement capillaire, s’implante dans de nombreuses régions italiennes comme en témoignent les différents *gruppi futuristi*. Le label futuriste fonctionne comme une sorte de

<sup>42</sup> Voir dans le fascicule THA.1.2.18, la lettre de Thayaht à Pier Filippo Gomez-Homen du 14 mars 1929, Firenze.

<sup>43</sup> Il est intéressant de noter le changement de présentation de Thayaht lors des expositions auxquelles il participe. Il se présente comme « decoratore » lors de l’exposition internationale des arts décoratifs de Monza en 1923, 1927, 1930 et par la suite il expose « in qualità di scultore o disegnatore-progettista, o addirittura pittore » comme l’indique Alessandra Scappini dans *Thayaht. Vita, scritti, carteggi*, Milano, Skira, coll. « Documenti del MART », 2005, p. 16.

<sup>44</sup> Thayaht, « Moda Solare. La conquista del mercato estero è per i coraggiosi! », copie carbone datée du 15 mai 1929, repris dans l’article « La conquista del mercato estero è per i coraggiosi » in *L’industria della moda*, Roma, giugno 1929, [THA, 3 .2.1.22].

<sup>45</sup> Décrit ainsi par Giovanni Lista dans *Qu’est-ce que le futurisme ?*, op. cit., p. 753.

franchise, ayant la capacité de promouvoir le mouvement sur l'ensemble du territoire. Il faut distinguer une évolution de la fonction politique du futurisme, parallèle à l'évolution du régime fasciste, qui se traduit par la modification du statut du terme. Comme le souligne Monica Cioli, les futuristes des années vingt se consacrent à la formation de la classe politique dirigeante, d'une élite, et dans les années trente, ils s'attribuent le rôle de l'unification de la masse<sup>46</sup>. Nous pouvons prendre deux exemples qui montrent l'évolution de la fonction du label, corollaire de la modification du rapport à la politique des futuristes : dans le projet de droits artistiques formulé en 1923 et dans la théorie de la *futurizzazione* des années trente. Tout d'abord, dans les deux versions de *I diritti artistici propugnati dai futuristi. Un manifesto al governo fascista* (1923)<sup>47</sup> associées à la création du *Sindacati Artistici Futuristi*, Marinetti propose au régime une expérience de technocrate en matière de communication et de promotion culturelle et demande que soit dévolu aux futuristes le rôle d'opérateurs culturels, par la prise en charge des fêtes nationales et communales, par la promotion de l'art à l'étranger, par la création de conseils techniques consultatifs etc. Ces textes sont l'expression de ce que Monica Cioli identifie à « un'arte in qualche modo priva di mediazione sociale, non diretta alla diffusione o alla propaganda politica, ma semmai alla formazione di una aristocrazia di eletti »<sup>48</sup>, c'est-à-dire à la formation d'une nouvelle classe dirigeante. Ensuite, l'évolution de la fonction du label comme outil de *fascistizzazione* des masses est manifeste dans la réflexion sur la propagande. La *fascistizzazione* est identifiée à une *futurizzazione* dans l'article de Tullio Crali « Futurizziamo la provincia »<sup>49</sup>. Cette *futurizzazione* se traduit par l'éducation des masses au sentiment artistique et donc moderne, et donc fasciste, selon son raisonnement, par le biais de la propagande menée par les artistes : « un solo rimedio : l'artista d'eccezione e una propaganda battagliera ». Au cours de l'article, Crali présente les futuristes comme des « futurfascisti », ce qui entérine l'identification entre « futurizzazione » et « fascistizzazione ». Ainsi, l'envahissement de la sphère culturelle par le label « futurisme », loin d'être un renoncement à la politique, participe de la tentative du mouvement d'incarner esthétiquement le fascisme : le vaste champ de la culture apparaît comme une sphère d'action privilégiée, l'action politique directe étant impossible dans le contexte totalitaire.

---

<sup>46</sup> Monica Cioli situe la modification de cette fonction au développement de la peinture murale mais surtout de l'aéropeinture, *Il fascismo e la "sua" arte*, op. cit., p. XXI.

<sup>47</sup> Texte de F.T. Marinetti, la première version est publiée dans *L'Ambrosiano*, a. II, n. 28, Milano, 1° febbraio 1923 et la deuxième version diffusée sur un tract en mars 1923.

<sup>48</sup> Monica Cioli, *Il fascismo e la "sua" arte*, op. cit., p. XXI.

<sup>49</sup> Tullio Crali, « Futurizziamo la provincia », in *Futurismo*, a. I, n. 6, Roma, 16 ottobre 1932, [CRA.1.184, *Archivio del '900*, MART, Rovereto, fondo Crali].

Nous proposons deux remarques pour conclure. D'une part, cette rapide analyse permet de nuancer la thèse de « l'institutionnalisation » progressive du futurisme<sup>50</sup> : certes, c'est un mouvement qui s'institutionnalise, dans le sens où il est intégré à la société, mais cette institutionnalisation n'est pas synonyme d'abandon, par les futuristes, d'un projet révolutionnaire. Au contraire, il nous semble que la capacité d'adaptation du futurisme, qui redéfinit en permanence son projet entre art et politique, garde durant toute sa durée de vie un projet radical de transformation ; et le terme « futurisme » est toujours l'instrument de cette révolution. D'autre part, le statut de plus en plus normé du terme, qui fonctionne comme un label, peut être analysé comme une tentative pour déjouer les codes de la récupération culturelle et idéologique, dans la mesure où le label permet d'authentifier à moindres frais un nombre d'inventions quasi-illimitées et qu'il peut se décliner en ramifications infinies.

Fleur THAURY

(Université Lille III/ Université Paris-Sorbonne)

---

<sup>50</sup> C'est une thèse défendue le plus récemment et avec ambiguïté par Giovanni Lista, qui parle de « postfuturisme » in *Qu'est-ce que le futurisme ?*, op. cit., p. 612.