

**Au service du politique : stylistique et esthétique futuristes dans *Le Monoplan du Pape*,
roman politique en vers libres (1912) de Marinetti**

Symptomatique de la prise de position politique de Marinetti, l'œuvre littéraire de celui-ci l'est certainement tout autant que la vague de manifestes qu'il fait publier entre 1909 et 1910. Peut-être l'est-elle même plus encore dans la mesure où la fiction, telle qu'appréhendée par l'auteur en question, dépasse l'écriture manifestaire¹ en envisageant un monde déjà en marche vers la suprématie du dogme futuriste. C'est en tout cas ce que semble dire *Le Monoplan du Pape*², roman polémique et pamphlétaire à travers lequel l'imagination de l'écrivain témoigne d'un appel à la sédition contre les fondements de l'identité nationale et religieuse. Plus précisément, ce texte en vers libres, parce qu'il propose un dispositif discursif au service d'une propagande politico-sociale, ne peut faire l'économie d'une double analyse, à la fois stylistique et esthétique. Se révéleront ainsi les enjeux et le fonctionnement d'une œuvre futuriste trop souvent ignorée par les spécialistes alors même qu'elle reste l'une des illustrations les plus exemplaires de l'utopie marinettienne et de son rapport au contexte italien du début du XX^e siècle.

1. Un discours politisé : *Le Monoplan du Pape* en tant que mise en scène discursive de l'utopie futuriste.

S'il est évident que Marinetti, l'homme engagé et l'auteur, prend en charge la teneur polémique du manifeste qu'il fait publier le 20 février 1909 en première page du *Figaro*, il est certainement plus délicat d'affirmer que le narrateur du *Monoplan* s'identifie avec l'auteur du roman. Il reste que la question n'est pas insoluble et que le détour par les travaux de Maingueneau semble pouvoir résorber les zones d'ombre. Dans la mesure où le concept de scénographie est défini comme « la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour il doit valider à travers son énonciation même »³, une analyse comparée des modalités énonciatives construirait un canevas théorique qui confirmerait l'hypothèse selon laquelle *Le Monoplan du Pape* compléterait, en l'illustrant, le manifeste du

¹ Nous empruntons le terme à l'article de Matteo D'Ambrosio dont voici la référence : Matteo D'Ambrosio, « Écriture manifestaire de Marinetti (1936-39) », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 24, 2013, mis en ligne le 18 septembre 2013, consulté le 27 janvier 2016. URL : <http://narratologie.revues.org/6731>

² Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, Paris, E. Sansot et Cie, 1912.

³ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 192.

futurisme. En admettant dès lors que « c'est dans la scénographie [...] que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation »⁴, il s'agira de montrer, à travers une analyse des modalités scénographiques susmentionnées, que la voix narrative du texte poétique correspond exemplairement à celle de Marinetti – en tant qu'acteur politique et auteur engagé –, et que les caractéristiques formelles et idéologiques du discours manifestaire recourent en tous points celles du *Monoplan*.

À ce propos, le dernier chant du roman en vers libres permet d'entamer une analyse quant à la connivence des termes chronographiques dans la fiction marinettienne et le manifeste. De manière exemplaire, la plume de Marinetti, par le pouvoir de l'imagination, donne à lire l'un des épisodes les plus importants de la période irrédentiste : « Nous gagnerons Trieste »⁵, « En avant contre Vienne !... En avant ! »⁶, annonce fièrement le narrateur. Symptomatiquement, le conflit italo-autrichien relatif à la région de Trieste, s'il n'apparaît pas frontalement dans l'acte fondateur du mouvement, donne lieu à une série de manifestes secondaires rendus publics au cours de l'année 1909 et dont les titres sont univoques : *Trieste, poudrière d'Italie*, pour le premier ; *Trieste, notre belle poudrière*, pour le deuxième. Reste néanmoins que le réseau sémantique renvoie irrémédiablement au neuvième point du texte fondateur dans lequel Marinetti appelle à « glorifier la guerre – seule hygiène du monde »⁷. En ce sens, les deux œuvres qu'il s'agit de questionner partagent, malgré les deux années qui séparent leur rédaction, un même cadre temporel « d'où *prétend* surgir le discours »⁸, un discours, ici, relatif à l'expansion nationale.

Mais surtout, l'appel militaire, dont on a noté le caractère référentiel et dont il faut maintenant souligner la dimension définitionnelle relativement à l'*ethos* du narrateur fictionnel, contribue à spécifier l'*ethos* de Marinetti en tant qu'auteur engagé. Pour ce faire, c'est au paratexte qu'il faut se référer puisqu'il se présente comme la principale base indicelle concernant l'image que l'auteur projette de lui vers son lecteur. La page de couverture de l'édition originale du *Monoplan du Pape* apparaît en ce sens comme une première prise explicative dans la mesure où elle définit, corrélativement aux visées idéologiques du

⁴ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Bordas-Dunod, 1993, p. 123.

⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, *op. cit.*, p. 336.

⁶ *Ibid.*, p. 344.

⁷ Nous nous référons au manifeste du futurisme tel qu'il est publié dans : Serge Milan, *L'Antiphilosophie du Futurisme – Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 324.

⁸ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, *op. cit.*, p. 123.

mouvement, un *ethos* pré-discursif – qu’il est possible de rapprocher de la figure de l’auteur – : la mention « futuriste », directement accolée à « F.-T. Marinetti », tout comme le sous-titre engagé du roman contribue à établir l’écrivain comme acteur de la scène politique italienne. Est ainsi souligné le statut énonciatif de Marinetti en tant qu’écrivain porte-parole d’un *art-action* politisé et, si l’on en croit la remarque finale, engagé : « Achevé le 29 novembre 1911, dans les tranchées de Sidi-Messri, près de Tripoli »⁹. Se révèle alors, à ce stade de la réflexion, une corrélation exemplaire entre l’*ethos* d’un narrateur et son créateur.

Par ailleurs, la mention conclusive, si elle pose les modalités de rédaction de l’œuvre, témoigne en faveur de la superposition homme militant – auteur engagé – narrateur polémique. Au-delà de l’image auctoriale qu’elle projette pour le lecteur, l’indication susmentionnée tend aussi à définir Marinetti comme un activiste dans le contexte irrédentiste. Grâce à l’excellente étude de Giovanni Lista¹⁰, ce constat est d’autant plus valide qu’il correspond à ce que l’on connaît de l’engagement politique de l’écrivain : on sait précisément qu’il fait publier un tract qui reprend la formule « Pour la guerre, seule hygiène du monde » juste « avant de s’embarquer à Palerme, le 9 octobre 1911, pour Tripoli »¹¹. C’est dire si le discours axiologique de l’homme militant rejoint exemplairement celui de l’auteur engagé.

Parallèlement, se met aussi en place un jeu de miroir entre Marinetti, l’acteur politique, et le narrateur du roman. Ce dernier reproduit en effet la multiplication des actions du chef futuriste auprès « des anarchistes et des syndicalistes révolutionnaires »¹² au cours de l’année 1911. Dès lors, celles-ci forment la toile de fond du septième chant, « Les syndicats pacifistes », et contribuent à fonder le cadre d’un martèlement idéologique :

Gloire au monoplan futuriste !
Gloire aux ouvriers guerriers !
Mort aux pacifistes ! Où sont-ils ? Disparus !
Glissés comme du sable
dans le van tumultueux de la foule !...
Jette-nous ton vieux pape !
Nous nous amuserons avec, durant la nuit !
Nous ne dormirons pas. On va boire et chanter,
avec des femmes dépoitraillées sur les genoux !
De la bière patronne !... La bière a la saveur
rafraîchissante et grasse du sang autrichien !¹³

⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, op. cit., p. 348.

¹⁰ Giovanni Lista, *Qu’est-ce que le futurisme ?* suivi de *Dictionnaire des futuristes*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2015, 1163 p.

¹¹ *Ibid.*, p. 136.

¹² *Ibid.*, p. 134.

¹³ Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, op. cit., p. 189-190.

Véritable ode à la mise à mort de ses adversaires, ce passage cristallise exemplairement la haine que nourrit Marinetti à l'encontre des groupes pacifistes à qui il réserve le même sort qu'au peuple autrichien. De façon intéressante, le recours à l'image vampirique, couplée à celle de l'ivresse du meurtre et de l'agitation révolutionnaire, illustre la lutte irrédentiste et prophétise la récupération de la région de Trieste. En filigrane, le chef futuriste appose ainsi une marque chronographique sur le texte, lequel se trouve être, par le pouvoir de l'imagination, l'exemplification de plusieurs points du manifeste relativement à l'énergie de la révolte, mais aussi la continuation de l'expérience de la campagne militaire en Lybie, voire l'écho « de l'atmosphère d'exaltation patriotique »¹⁴ des années 1910-1912. Plus globalement, le roman se présente aussi – et surtout – comme une réponse à la défaite coloniale en Éthiopie dans la mesure où cette dernière, en nourrissant et fortifiant l'ardeur nationaliste, a mené à la situation politico-sociale de l'Italie de la première moitié du XX^e siècle.

En somme, si l'étude de la figure du narrateur permet de soutenir que Marinetti se met en scène dans le *Monoplan du Pape*, l'écrivain le fait principalement à travers l'ancrage topographique qui complète le cadre scénographique et favorise, une fois encore, la mise en scène du manifeste de 1909. Car, si les modalités relatives à l'espace dans lequel se déploie l'énonciation renvoient, pour le texte poétique comme pour le discours manifestaire, à l'Italie du début du siècle, Marinetti, l'auteur et le narrateur incarné, affine les paramètres de la scène d'énonciation du roman en soulignant son « besoin de [s']évader »¹⁵ et l'« ivresse de monter »¹⁶ à bord de « [son] monoplan »¹⁷. L'apparition symptomatique de l'avion répond ainsi à deux nécessités : d'une part, elle fait écho à la doctrine inlassablement répétée de la vitesse¹⁸ et, d'autre part, elle transforme les enjeux relatifs au regard qui, en devenant panoramique, reflète l'effort typiquement futuriste de désaliénation culturelle.

En ce sens, la mise en place d'un point de vue spécifique permet au narrateur de rejouer l'effort d'émancipation prôné par les futuristes et *de facto* de l'illustrer. Aussi, en admettant comme Michel de Certeau, que « celui qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs et de spectateurs [de sorte que l'élévation] [...] permet

¹⁴ Giovanni Lista, *Qu'est-ce que le futurisme ?* suivi de *Dictionnaire des futuristes*, op. cit., p. 534.

¹⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, op. cit., p. 8.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Voir, à ce propos, le quatrième point du manifeste : « Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle, la beauté de la vitesse [...] » (Serge Milan, *L'Antiphilosophie du Futurisme Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne*, op.cit., p. 324).

d'être un œil solaire, un regard de Dieu¹⁹ », le double fictionnel de Marinetti, en déconfessionnalisant le Pape qu'il humilie répétitivement, exemplifie-t-il cette volonté « de délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones, [...] d'antiquaires »²⁰, voire, peut-être encore plus violemment, de son aura religieuse : « Je suis un italien délivré tout à coup / de son lest chrétien / et de ses lourdes entraves catholiques !... »²¹, annonce-t-il en jetant le chef religieux à la mer.

Ainsi analysées, les caractéristiques scénographiques du *Monoplan du Pape*, en répondant d'une correspondance exemplaire avec celles du manifeste de fondation du futurisme, démontrent que le texte poétique ne fonctionne pas en tant qu'œuvre isolée et fermée sur elle-même. Au contraire, cette dernière fait partie intégrante du programme social et politique que Marinetti n'a de cesse d'affermir et de diffuser depuis 1909. Aussi, si la lutte irrédentiste, l'ardeur révolutionnaire, la passion de la vitesse et l'effort d'émancipation culturelle forment l'utopie marinettienne et *de facto* la thématique du *Monoplan*, ils contribuent surtout à la création de la scénographie textuelle qui « [dit] obliquement comment les œuvres définissent leur relation à la société et comment dans cette société on peut légitimer l'exercice de la parole littéraire »²².

2. Une esthétique au service du politique ?

Si le cadre scénographique du texte sert à la portée politique du *Monoplan du Pape*, celui-ci, dans un mouvement complémentaire, participe à la fondation d'une esthétique qui vient soutenir l'idéologie futuriste. Plus spécifiquement, la scène d'énonciation est constituée de telle sorte qu'elle motive l'émergence d'un style spécifique fonctionnant à l'unisson du discours axiologique développé dans le manifeste de 1909. C'est ainsi qu'en nous référant à l'introduction significative de l'engin volant dans la fiction marinettienne, nous voudrions procéder à une mise en lumière des caractéristiques formelles qui font de ce *roman politique en vers libres* une pièce littéraire où le fond et la forme, indissociables, établissent conjointement la portée politique de l'œuvre.

¹⁹ Michel De Certeau, « Chapitre VII, Pratiques de l'espace », in *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 140

²⁰ Serge Milan, *L'Antiphilosophie du Futurisme Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne*, op.cit., p. 325.

²¹ Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, op. cit., p. 8.

²² Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 201-202.

Principal symptôme de la recherche poétique instaurée par l’envol du narrateur, le traitement réservé au paysage semble témoigner d’une multiplicité de procédés orchestrant la prolongation du traité esthétique et politique. Si bien que le sixième point du manifeste, en postulant qu’« il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux²³ », trouve sa réponse dans la grille de lecture instituée par la vision panoramique. Le lecteur assiste en effet à la création d’un tableau mental dominé par l’envahissante présence du soleil et de la mer :

Dans cette rade mauve et baignée de silence,
ce village dormant
tire encore sur les yeux de ses vitres vermeilles,
machinalement,
le grand drap moelleux de soie bleue de la mer.
Et cet autre village comme un morceau de fer
chauffé au rouge ardent par le soleil
fume entre les tenailles mordorées de la mer.²⁴

Aux alentours de Palerme, la nature devient ainsi un tout hétérogène où les éléments naturels servent à dessiner les environs des villages, en même temps qu’ils fondent à la fois l’image des villages eux-mêmes et celle de l’Homme futuriste. Se dévoile alors une conception vitaliste et déterministe du paysage qui, transcrite par une vision globalisante, entre en résonance avec la conception marinettienne de l’individu en tant que ce dernier serait une figure d’énergie et d’ardeur enfanté par un volcan : le troisième chant s’intitule justement « chez mon père le volcan »²⁵.

De façon encore plus significative, ce traitement en miroir sert frontalement la portée idéologique du texte dans la mesure où l’esthétisation de la nature plaide en faveur de l’hégémonie futuriste. A cet effet, se met en place un processus d’anthropomorphisation qui, oscillant entre l’harmonie et la dissension, vient dire la domination de l’homme sur les forces primitives. Certes, le lecteur diagnostique une communion entre le militant révolutionnaire et son environnement en cela que, par la filiation fantasmée entre l’Etna et l’homme-devenu-machine²⁶, le volcan soutient les actions de ce « fils » reconnu légitimement et élevé au rang de quasi divinité par la soumission environnante :

²³ Serge Milan, *L’Antiphilosophie du Futurisme Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l’avant-garde italienne*, op.cit., p. 324.

²⁴ Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, op. cit., p. 22.

²⁵ Voir le titre du troisième chapitre du *Monoplan du Pape*.

²⁶ Par la référence anthropogonique, le narrateur énonce au premier chapitre qu’il « [est] fondu avec [son] monoplan » (Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, op. cit., p. 20).

Je reconnais en toi mon fils régénéré.
Reçois, mon fils, sur tes joues rayonnantes
ma double et triple accolade de feu !
Mais où donc s'est nichée la meute de mes laves ?
Entendez-vous mon sifflement de vapeur étranglée ?...
Chiennes rouges aux longues dents corrosives,
vite à mes pieds ! Couchez-vous
devant cet Homme en feu,
et léchez les deux roues de son beau monoplan !...²⁷

Mais le lecteur perçoit aussi un système d'oppositions fonctionnant à rebours de ce romantisme halluciné. Le soleil, métaphorisé par une série d'artilleurs, lutte en effet contre « l'envahissement industriel » et *in extenso* contre le porte-parole fictionnel qui lui est relatif :

LES ARTILLEURS SOLAIRES

« Il faut viser tout droit et tirer tous ensemble
par-dessus les glacis de cette nuée,
sur ces immenses taches blanches
qui couvrent ça et là les serpents fulgurants des rails !...
[...]
Défoncez donc cette tranchée de rayon rouge !...
Pas moyen !... Nous avons ce maudit oiseau blanc
qui danse devant nous,
en nous coupant à chaque instant
la ligne de nos tirs !... »²⁸

Il reste que la bataille ici engagée sert en fait d'exhausteur à la force et à la vitalité futuriste qui n'admet aucune barrière. Mieux, l'obstacle rencontré devient l'occasion de dompter la brutalité naturelle et d'asseoir, par le conflit, la souveraineté du mouvement politico-esthétique :

Je me fous bien de la chaleur et du danger !
Je suis grisé de ne savoir comment
éviter tous vos feux convergents,
ô puissantes batteries de soleils !²⁹

²⁷ *Ibid.*, p. 54.

²⁸ *Ibid.*, p. 97-98.

²⁹ *Ibid.*, p. 95.

Se diagnostique ainsi, à travers le mouvement paradoxal d'une nature en même temps concordante et discordante, la volonté de dominer le monde « par le règne de la guerre que rien ne peut empêcher³⁰ » : « il n'y a plus de beauté que dans la lutte³¹ » écrivait justement Marinetti au septième point du manifeste.

Ce point est d'autant plus intéressant qu'il éclaire la dimension esthétique développée par Marinetti lorsqu'il s'agit de décrire les scènes militaires. En ce sens, il serait faux de penser que la vision panoramique ne donne lieu qu'à une grille de lecture tendant au synthétisme. Au contraire, la position privilégiée du narrateur concourt aussi à l'élaboration d'un appareil rhétorique basé sur l'usage de la comparaison³². La fin épique du roman, en particulier, en atteste :

Dans le monde des collines, les régiments
chauffés au rouge ardent
fondent et se déforment.
Ce bataillon s'écrase comme un morceau de fonte.
Le voilà aplati, sursautant...
Brusquement il se brise
sous les pilons invisibles des shrapnels³³.

Fondé sur la comparaison entre un bataillon et un métal en fusion, le passage démontre toute la puissance du recours à l'image qui, du coup, se présente comme la possibilité de rendre compte à la fois du champ de bataille, de l'avancée des troupes et de l'issue des combats. D'ailleurs, le narrateur incarné, en déclarant frontalement que « la bataille [lui] suggère / la vision d'une fonderie immensurable³⁴ », soutient la construction du réseau analogique tout au long de la séquence finale : « le ciel est devenu la fournaise vivante / que forment en montant les flammes de leurs yeux³⁵ ». Et le lecteur de repérer qu'une fois encore la nature s'offre comme le médium politico-esthétique du *Monoplan du Pape* en cela qu'elle corrèle avec l'ardeur militaire toute futuriste.

³⁰ *Ibid.*, p. 99.

³¹ Serge Milan, *L'Antiphilosophie du Futurisme Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne*, op.cit., p. 324.

³² La critique s'est souvent bornée à relever le système métaphorique sur lequel il nous semble inutile de revenir. A ce propos, voir : Giovanni Lista, *Qu'est-ce que le futurisme ?* suivi de *Dictionnaire des futuristes*, op. cit., p. 316-317.

³³ Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape*, op. cit., p. 309-310.

³⁴ *Ibid.*, p. 309.

³⁵ *Ibid.*, p. 316.

3. Sur le chemin d'une poétique engagée

Dans l'un des rares commentaires dédiés à l'œuvre dont il a été question ici, Maria Pia De Paulis-Dalembert soutient que « le texte est un exemple *a contrario* de poème interventionniste du fait de son extranéité aux exigences de l'histoire du moment³⁶ ». A l'extrême opposé de ce que nous avons soutenu, la remarque fait ainsi fi de l'esthétique et du système scénographique minutieusement développés par la plume engagée de Marinetti, alors même qu'un canevas poétique paraît se dégager de notre analyse : si le cadre de l'énonciation et le style du *Monoplan du Pape* fonctionnent à l'unisson, c'est qu'ils procèdent en fait à la création d'un schéma que la littérature engagée emprunte et investit. En ce sens, ce *roman politique* apparaît, peut-être plus encore que *Mafarka le futuriste* (1909), comme un ouvrage prototypique de l'avant-garde futuriste et, par là même, comme la possibilité d'apporter un nouvel éclairage sur l'œuvre fictionnelle d'un acteur essentiel de l'avant-garde.

Dan ABATANTUONO
(Université de Lausanne)

³⁶ Maria Pia De Paulis-Dalembert, *Giovani Papini : culture et identité*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 93.