

LE PREMIER FUTURISTE EST-IL AFRICAIN ?

Le Futurisme de F. T. Marinetti sans les machines (*Mafarka le Futuriste*)

Par deux fois, Cendrars a été récupéré par les Futuristes. Une première fois par Apollinaire, dans *L'Antitradition futuriste* (1913¹), une seconde fois par F. T. Marinetti *himself* avec *Le Futurisme mondial* (1924), où sont énumérés de nombreux artistes de premier plan : « Voici le Sans-Fil Blaise Cendrars, filmeur de rêves nègres, émetteur de Radios, écraniste solaire du monde entier². » Dans un paradoxe qui lui est familier, Marinetti entend tirer un profit symbolique des créateurs qu'il place comme autant de satellites gravitant autour de lui³.

Ce qui semble en l'occurrence valoir à Cendrars de figurer au rang des artistes du « Futurisme mondial », c'est d'une part son affinité avec les acquisitions techniques les plus récentes, d'autre part son lien avec les « rêves nègres », dans le principe volant que ce qu'on a appelé le « primitivisme » a valeur d'avant-garde sur la scène artistique européenne de ce début de xx^e siècle – y compris chez Marinetti, malgré la relative amnésie critique à ce propos. Cet oubli s'explique peut-être par le fait

-
- 1 Dans *La Tradition futuriste*, demeuré inédit, Cendrars répond par un élégant « Apollimerde ». Voir : Cendrars Blaise, *La Tradition futuriste* [inédit], écrit en 1913, Giovanni Lista (éd.), *Le Futurisme. Textes et manifestes 1909-1944*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 572.
 - 2 Marinetti F. T., *Le Futurisme mondial. Manifeste à Paris* (1924), Lista G. (éd.), *op. cit.*, p. 1449-1452, ici p. 1449. Sur l'anthologie de G. Lista, nous nous permettons de renvoyer à un compte rendu intitulé « Le futurisme antérieur. Réflexions sur l'historiographie du futurisme », *Acta fabula*, vol. 17, n° 1, 2016 : <http://www.fabula.org/acta/document9647.php>.
 - 3 Marinetti et Cendrars se sont rencontrés au moins une fois, le 25 mai 1926, au Brésil. On en retrouve la trace dans les « *taccuini* » de Marinetti : « 25 Maggio / Pomeriggio viene Almeida Prado con Blaise Cendrars in camera. / Ore 9 andiamo con Lage e loro amici al Circo dove recita il clown Piulin ». Voir : *Taccuini 1915-1921*, Bertoni Alberto (éd.), Bologne, Mulino, 1987, p. 523. Sur Cendrars et le Futurisme, voir Cortiana Rino, « Cendrars et le Futurisme », Maria Teresa de Freitas, Claude Leroy et Edmond Nogacki (dir.), *Blaise Cendrars et les Arts*, Valenciennes, PUV, 2002, p. 49-64.

qu'on a surtout retenu du Futurisme son caractère technophile et, partant, qu'on a eu tendance à réduire ce mouvement au machinisme, voire à un programme s'apparentant à une dystopie⁴. Cette réduction a sans doute contribué à invisibiliser non seulement la dimension «écologique» de la pensée de Marinetti⁵, mais encore son imaginaire «primitiviste» – cela dès 1909, lorsqu'en réaction à la parution du premier *Manifeste du Futurisme*, plusieurs auteurs s'associent derrière un *Manifeste du Primitivisme*⁶.

Il faut pourtant rappeler qu'au même titre que de nombreux artistes – dont Cendrars – qui se sont inventé une parenté voire une origine dite «primitive⁷», Marinetti a bâti une véritable mythologie personnelle le reliant à l'Afrique, renforcée dans son cas par le fait qu'il est né à Alexandrie⁸. Cet élément trouve un écho très net dans ses œuvres. *Mafarka le Futuriste* (1910), son premier roman Futuriste⁹, dont la publication suit de près la diffusion du premier manifeste, est par exemple sous-titré «roman africain». Bien que la critique en fasse régulièrement

4 La recherche sur le Futurisme est pléthorique : il faut d'emblée abandonner l'idée de pouvoir tout lire. Cette tendance correspond à une impression formée sur la base des articles et livres en allemand, anglais, français et italien que nous avons consultés.

5 Voir un article précédent, intitulé «Le règne de la machine de F. T. Marinetti : une fable sans animaux ? Pour une écocritique du futurisme», *ElFe XX-XXI*, n°5, *Approches de l'animal*, Alain Romestaing et Alain Schaffner (dir.), 2016, p. 65-76.

6 «De jeunes poètes italiens ayant (*Le Figaro* du 20 février 1909) instauré par la voix de M. F. T. Marinetti, une nouvelle École littéraire, le Futurisme, de jeunes poètes français leur répondent en affirmant ici le Primitivisme.» (Touny-Lérys, Marc Dhano et George Gaudion, *Manifeste du Primitivisme* [1909], Lista G. (éd.), *Le Futurisme*, op. cit., p. 107-110, ici p. 107.) À noter que le terme «primitif» est absent du *Manifeste du Futurisme* de 1909 et que lesdits «Primitivistes» affirment avoir écrit leurs «premiers livres à la gloire des usines, des ouvriers, et de ceux dont les bras font mouvoir les machines» (p. 108).

7 Les guillemets signalent la distance critique que le terme, largement utilisé à l'époque pour désigner notamment certaines cultures extra-européennes, appelle aujourd'hui.

8 «The artists' self-proclaimed identification with the primitive, including myths about the artist's own primitive background, was [...] frequent at this time. In the early days of *l'art nègre* Pablo Picasso, for instance, found it fashionable to pretend to be of African descent. Later Max Ernst created a personal shamanistic myth of his having hatched from an egg. In contrast to such fictions, F. T. Marinetti could base his personal myth on fact [...].» Mikkonen Kai, «Artificial Africa in the European Avant-Garde : Marinetti and Tzara», Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum et Hubert van den Berg (dir.), *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009, p. 391-407, ici p. 393.

9 La majuscule est utilisée systématiquement (hormis dans les titres, où les normes sont respectées) pour distinguer le mouvement d'une utilisation plus générale du terme, alors quasi-synonyme de «science-fiction», comme dans «afrofuturisme», que nous croiserons plus loin.

l'illustration d'un supposé « rêve machinique » propre au Futurisme, ce roman ne laisse en fait que très peu de place aux machines. Suffirait-il alors d'être « africain » pour être Futuriste ? Le cas échéant, qu'est-ce qu'« africain » veut dire ici ? Voilà ce que nous nous proposons d'interroger dans les pages qui suivent.

FUTURISME VS SCIENCE-FICTION

Dans un numéro de la revue de design *Afrikadaa* consacré à l'afrofuturisme, courant artistique actuel alliant science-fiction et « africanité » (quoi que cela veuille dire), on trouve un résumé de *Mafarka* concentrant tous les lieux communs sur le roman :

L'histoire se déroule en Afrique du Nord, et parle de Mafarka el-Bar, anti-héros par excellence, roi de Tell el-Kibir qui aime la guerre, méprise les femmes et se tourne vers le soleil lorsqu'il a besoin de conseil. Afin d'assurer sa postérité, il décide de construire un fils : un oiseau mécanique, gigantesque et invincible, se passant de l'intervention d'une femme. D'un baiser qui lui causera la mort, Mafarka insufflera son âme à cette créature pour qu'elle défie le soleil. Dans ce roman, Marinetti nous peint une vision cauchemardesque d'une planète plongée dans l'obscurité une fois que Gazourmah, l'oiseau mécanique, a remplacé le soleil¹⁰.

À comprendre, implicitement : c'est parce que Gazourmah serait un être mécanique que le premier roman Futuriste serait un lointain parent du courant actuel de l'afrofuturisme¹¹. Soit. Mais outre que le récit ne

10 *Afrikadaa. Afro design & contemporary arts*, n° 5, *Afrofuturism*, 2013, p. 108 : https://issuu.com/afrikadaamagazine/docs/afrofuturism_final_pdf_moins_lourd/108.

11 Cet héritage ou cette revendication apparaît alors comme problématique, notamment si l'on prend le temps de lire et de s'interroger sur la manière dont les corps noirs peuvent être représentés dans le roman. Dans un récent article, Adriano Elia explique : « At a first glance, Afrofuturism may sound like an oxymoron. "Afro" and "Futurism" are likely to be considered as terms in opposition, the former which used to evoke images of primitivism and backwardness, the latter – ever since F.T. Marinetti's definition in 1909 – celebrating instead speed and modernity. It is precisely to challenge this assumption that Afrofuturism works on a metaphorical level to reject a number of clichés that have commonly referred to people of African descent. » (Elia Adriano, « The Languages of Afrofuturism », *Lingue e Linguaggi*, n° 12, 2014, p. 83-96, ici p. 84.) En fait,

se termine pas exactement sur une « vision cauchemardesque¹² », il n'est pas certain que Gazourmah soit réellement un être « mécanique » – du moins si « être mécanique » veut dire « machine ».

Ce résumé concorde toutefois parfaitement avec la manière dont la critique universitaire interprète habituellement *Mafarka*, c'est-à-dire comme le récit de la victoire des machines sur l'espèce humaine. Souvent, on amalgame alors ce machinisme à l'idéologie fasciste – par le biais notamment des phénomènes que Barbara Spackman a regroupés dans un livre souvent cité où elle lit *Mafarka* comme le récit de la « *generation of a mechanical son born of male parthenogenesis*¹³ ». C'est encore, par exemple, ce que fait le philosophe Christian Godin dans un article de la revue *Écologie & Politique*, en renvoyant en note à *Mafarka*¹⁴. Giovanni Lista, qui est sans aucun doute l'un des spécialistes du Futurisme les plus savants et les plus attentifs en France, dénonce cet amalgame comme résultant d'un « réflexe conditionné », consistant chez les critiques dans « une lecture déviée, axée systématiquement sur le politique¹⁵ »

la « définition » ou plutôt les définitions de Marinetti ne se réduisent en aucun cas à la vitesse et à la modernité, et revendiquent certains des dits « clichés » comme des traits distinctifs du Futurisme (nous le verrons dans la suite de cet article) – ce qui complexifie l'opposition construite par A. Elia et complique le geste de la revue *Afrikadaa*.

- 12 Le Soleil conserve encore (provisoirement ?) sa place. Et si Gazourmah a en effet provoqué un gigantesque tremblement de terre destructeur, accompagné d'éruptions volcaniques, c'est sur une note euphorique que se termine le roman, dont voici les dernières lignes : « C'est ainsi que le grand espoir du monde, le grand rêve de la musique totale, se réalisait enfin dans le vol de Gazourmah... L'essor de tous les chants de la Terre s'achevait dans ses grands battements d'ailes inspirées!... Sublime espoir de la Poésie! Désir de fluidité! Nobles conseils des fumées et des flammes!... Et Gazourmah montait. La mélodie exaltante et suave de ses ailes orangées avait apprivoisé un vol de condors aux longs cous décharnés, qui le suivait en plein ciel, molle écharpe nouée et dénouée... ». Marinetti, *Mafarka le Futuriste*, Paris, Sansot, 1909 [1910], p. 305-306. [désormais nous notons « Marinetti » sans initiales]
- 13 Spackman Barbara, « Mafarka and Son : Marinetti's Homophobic Economics », *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis & Londres, University of Minnesota Press, 1996, p. 49-76, ici p. 52. Nous ne voyons pas comment un être mécanique pourrait naître par parthénogenèse d'un être biologique, mais soit.
- 14 « Déjà Marinetti (le chantre du futurisme et l'un des inspireurs de l'idéologie fasciste) préconisait l'homme d'acier du futur (fantasme totalitaire) et jubilait à l'idée que l'homme pourrait se reproduire sans passer par la vulve de la femme. ». Godin Christian, « La haine de la condition humaine. Le posthumanisme est un antihumanisme », *Écologie & Politique*, n° 55, *Abolir la condition humaine : entre chimères et calamités*, 2017, p. 95-110 : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-2017-2-page-95.htm>, ici § 40.
- 15 Lista Giovanni, « Introduction. La révolution futuriste », dans *id.* (éd.), *Le Futurisme*, *op. cit.*, p. 7-82, ici p. 71.

et aboutissant souvent à des simplifications erronées. Mais en amont de cet amalgame, il existe un autre « réflexe conditionné » dont G. Lista est lui-même victime, consistant à dire que *Mafarka* réalise le rêve machinique de Marinetti :

La scène de l'envol [de Gazourmah] reflète toute l'ambiguïté du futurisme de Marinetti. En effet, l'exaltation de la technologie se solde chez lui par une victoire de la machine sur elle-même. Il renverse l'antagonisme qui lie le corps et l'esprit en faisant de la machine le moyen de transcender la chair. En prenant son envol, le nouvel homme mécanique du futur se meut dans la fluidité continue et infinie de l'espace cosmique¹⁶.

Or, et il faut en prendre la mesure, le roman ne dit pas clairement que Gazourmah est un « être mécanique », et encore moins qu'il est une machine. Les seules certitudes sont en fait qu'il a été « sculpté [...] dans le bois d'un jeune chêne », que ses ailes sont recouvertes d'une « toile indestructible », et qu'à l'aide d'« une mixture qui transforme les fibres végétales en chair vivante et en muscles solides », Gazourmah voit ses « belles lèvres de bois s'amollir et frémir en se colorant d'un sang écarlate ». Bien qu'il ne soit pas « un homme rampant » (il vole), il s'avère un « enfan[t] de la terre » ; bien qu'« immortel », il demeure un être « de chair et d'os¹⁷ ». Voilà qui contrarie la réception habituelle, faisant de Gazourmah une machine, et de *Mafarka* une dystopie narrant la victoire des machines sur l'espèce humaine.

Si l'espèce humaine se trouve en effet reléguée dans le passé d'un avenir radieux advenant avec la naissance du fils de Mafarka, ce n'est pas au profit des machines, mais d'une nouvelle espèce « de chair et d'os » dont Gazourmah serait l'Adam (ici Ève n'existe pas). Dernière précision : cette espèce n'est pas non plus assurément ce que Marinetti appelle un

16 *Ibid.*, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, suivi de *Dictionnaire des futuristes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 2015, p. 106.

17 Marinetti, *Mafarka le Futuriste*, *op. cit.*, p. 211, 212, 293, 305, 297 et 201. C'est Mafarka lui-même qui a sculpté le bois. Tandis que les « forgerons de Milmillah » ont « forgé les barreaux de la cage » (« de chêne et de fer ») de Gazourmah, les « tisserands de Lagahourso » ont travaillé sur lui : « Ils savent [...] serrer les fibres du palmier, coudre la toile et la fixer sur les baleines flexibles des grandes ailes... Ce sont eux qui ont préparé les boyaux de chat qui gouvernent le gauchissement !... » Avant sa « naissance », Gazourmah est protégé « sous ses lourdes peaux de tigres. Les deux ailes seules émergeaient largement déployées sur un treillis savant d'acier, de bambou et de nerfs d'hippopotame. » (*Ibid.*, p. 238, 212, 239 et 277.) Sauf erreur, ce treillis n'est pas mentionné ailleurs.

« homme multiplié », puisque l'« homme multiplié » (théorisé la même année dans *L'Homme multiplié et le Règne de la machine*, 1910¹⁸) est un nouveau « règne » biologique résultant de la multiplication de l'homme (le règne animal) et de la machine (ledit « règne de la machine¹⁹ »).

LE « MÉCANIQUE » COMME MÉTAPHORE

Certes, Mafarka se déclare « constructeur d'oiseaux mécaniques ». Mais rien n'assure que lesdits oiseaux (au pluriel) sont à rapprocher de son fils Gazourmah, « oiseau invincible » dont le singulier assure le caractère d'exception. Deux hypothèses de lecture :

1. Les oiseaux mécaniques et l'oiseau invincible sont deux syntagmes qui ne désignent pas le même objet. Les « oiseaux mécaniques » seraient alors du même ordre que les « Girafes de guerre, monstres bizarres de bois et de fer » lançant « des sacs-projectiles munis d'ailes automatiques », « *machines* aux formes animales grossièrement sculptées » servant à renforcer l'armée de Mafarka – les seules machines explicitement identifiées et identifiables comme telles dans le roman, avec les « trois mitrailleuses » et les « deux cents fusils²⁰ » récupérés sur des prisonniers au tout début du texte. Gazourmah serait quant à lui autre chose.

2. L'adjectif « mécanique » vient bien spécifier Gazourmah. Mais même dans ce cas, il faut remarquer que Marinetti fait un usage assez étendu de cet adjectif, dans la mesure où chez lui le terme qualifie aussi une qualité (l'efficacité, la précision, *etc.*), lorsqu'il ne réfère pas plus généralement aux

18 En mai. *Mafarka*, dont la rédaction commence en 1902, paraît en janvier. Pour ces détails, voir Lista G. (éd.), *Le Futurisme*, *op. cit.*, p. 147, 150 et 209.

19 Sur ce point, voir « Le règne de la machine de F. T. Marinetti : une fable sans animaux ? », art. cité Signalons au passage que le résumé disponible en fin d'ouvrage contient une erreur au sujet de ces « règnes » (qui n'est pas de notre fait), dans la mesure où Marinetti en comptabilise cinq : minéral, végétal, animal (comprenant l'homme), mécanique et enfin celui de l'homme multiplié.

20 Marinetti, *Mafarka le Futuriste*, *op. cit.*, p. 211, 5, 92, 5 et 4 ; nous soulignons. La guerre est toutefois menée avec des moyens plus artisanaux : « Alors le front des trois armées jointes bout à bout s'ébranla sur toute sa longueur de cent mille coudées, avec ses cris, ses lances et ses épées debout en dent de scie, sur le piaillage des poules, des enfants et des femmes. » (*Ibid.*, p. 76.)

« lois mécaniques » du mouvement (la motricité). Construire des « oiseaux mécaniques », cela pourrait très bien vouloir dire chez lui : construire des oiseaux mobiles, capables de mouvements – sans qu’il faille présumer de la nature organique ou inorganique de leurs « parties ».

Cette seule occurrence (sauf erreur) du terme « mécanique » dans ce roman est en effet à rapprocher d’usages qu’on trouve partout sous la plume de son auteur, notamment dans le prologue du roman, où l’on peut lire que « des hommes aux tempes larges et au menton d’acier enfanteront [...] des géants aux gestes infaillibles » – à comprendre : des hommes de chair et d’os, à la volonté à toute épreuve et aux gestes... « mécaniques » (infaillibles). Dans son « discours futuriste », Mafarka déclare : « Mon cerveau *métallisé* voit partout des angles nets en de rigides systèmes symétriques. » Ailleurs, des « requins [...] frapp[en]t les parois [d’un aquarium] avec leurs queues *métalliques*, qui produisaient de grands remous²¹. » Il ne s’agit pas ici de dire que Mafarka est un cyborg, ou les requins des automates, mais que le fonctionnement du cerveau et les mouvements de la queue sont précis, sans aspérité, redoutables (et ce que vous voudrez). Cette difficulté de lecture s’explique en partie par le fait que Marinetti recourt beaucoup aux métaphores, souvent *in absentia*, en particulier dès qu’il s’agit de désigner un être vivant ou une machine – à l’instar des « serpents qui fument » que « les gares gloutonnes avale[nt]²² » du premier manifeste –, sur le principe de l’« échange continu d’intuitions²³ » entre l’homme (ou l’animal) et la machine, en vertu de la communauté « moléculaire » liant l’organique à l’inorganique²⁴. Si les machines sont animalisées, Marinetti prête aussi aux animaux (et aux hommes) des caractéristiques « machiniques ».

21 *Ibid.*, p. xi, 218 et 140-141 ; nous soulignons. Dans le chapitre intitulé « Le ventre de la baleine », ce principe est généralisé à tous les poissons : les « scorpoena » ou rascasses « enchevêtrèrent leurs nageoires et leurs aiguillons en forme de leviers, de ficelles et de courroies, avec une agitation frénétique qui les faisait ressembler aux rouages d’une horloge énorme ou aux engrenages d’une catapulte. » Un personnage compare ensuite une « artémate de l’océan Pacifique » (espèce sauf erreur non répertoriée) à un navire : « Ce poisson ressemble à une galère. Il a des mâts sur le dos et des rames sur les flancs. » (p. 132)

22 *Ibid.*, *Fondation et Manifeste du Futurisme* (1909), Lista G. (éd.), *Le Futurisme*, *op. cit.*, p. 87-93, ici p. 90.

23 *Ibid.*, *L’Homme multiplié et le Règne de la machine* (1910), Lista G. (éd.), *Le Futurisme*, *op. cit.*, p. 209-213, ici p. 210.

24 Dans *Le Monoplan du Pape*, l’aviateur déclare à son moteur (qui lui répond ailleurs) : « Comme moi, tu contiens, ô Moteur, / cent ou deux cents peuples de molécules / chacun

Bref : les poumons de Gazourmah peuvent bien être « *comme* deux portes d'airain », « immenses et prédisposés aux atmosphères irrespirables », il reste que cela ne veut pas dire qu'ils sont en métal, tout comme ses côtes ne sont pas forcément en bronze, quoiqu'en pense Coloubbi (l'amante de Mafarka) : « Tu as broyé mon cœur sous tes côtes de bronze²⁵ ! » Rien ne permet non plus de nous assurer que ses ailes sont en métal, malgré ce qu'affirme Armin Arnold dans le chapitre d'un livre désormais ancien :

*Gazourmahs Herz beginnt zu laufen wie ein Flugzeugmotor. Einem Flugzeug gleicht er auch eher als einem Menschen. Sein Körper ist aus Holz, die Flügel aus Metall, und mit dem Schwanz steuert er und hält sich im Gleichgewicht*²⁶.

« Le cœur de Gazourmah commence à tourner comme un moteur d'avion. Il ressemble plus à un avion qu'à un être humain. Son corps est fait de bois, ses ailes de métal, et avec sa queue, il dirige et se maintient en équilibre »

Le terme même de « *Flugzeug* » laisse dubitatif, car en l'absence de réacteur et d'hélice, on voit mal ce qui fait ressembler Gazourmah à un avion – il y a là sans doute interférence avec *Le Monoplan du Pape* (1912). C'est pourtant l'idée qui revient encore chez Muriel Gallot dans un article de l'*Encyclopaedia Universalis* :

Dans son amour pour la machine, Marinetti finit par imaginer la formation d'un type non humain et mécanique d'être, vivant dans un univers uniquement électrique et métallique (*Le Règne de la machine* [*Il Regno della macchina*, 1910]). [...] [D]ans *Mafarka le futuriste* (1910), le héros met au monde sans l'aide d'une femme un être mi-humain, mi-aéroplane, destiné à détrôner le Soleil (synthèse du prométhéisme symboliste et de la découverte de la technique)²⁷.

Outre le fait que le titre de *L'Homme multiplié et le Règne de la machine* est ici amputé de sa première partie et que Marinetti accorde

organisé par un chef conscient / et tous domptés par une Loi, reine / qui impose partout / sa volonté de cohésion, / une Loi indépendante [...]» (*Ibid.*, *Le Monoplan du Pape*, Paris, Sansot, 1912, p. 264).

25 *Ibid.*, *Mafarka le Futuriste*, *op. cit.*, p. 282, 305 et 300.

26 Arnold Armin, « Der neue Mensch als Flugzeug : *Mafarka le Futuriste* », *Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1966, p. 69-79, ici p. 79.

27 Gallot Muriel, « Marinetti Filippo Tommaso (1876-1944) », *Encyclopaedia Universalis* : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/filippo-tommaso-marinetti/> Le titre entre crochets est de l'autrice.

la même année, dans *Naissance d'une esthétique futuriste* (1910), une réelle place à la « naissance anormale des plantes²⁸ » permise par l'électricité, il n'est jamais fait mention d'aéroplane dans *Mafarka* – quoiqu'en disent des chercheurs aussi éminents que Kai Mikkonen²⁹ ou Lucia Re³⁰. En fait, Gazourmah ressemble plus à une sorte d'Icare³¹ (dans une version habile et solide) qu'à un monoplan. Barbara Meazzi l'a très bien dit :

Gazourmah n'a aucun lien avec les créatures mécaniques de Villiers ou d'Hoffmann, [...] tout simplement parce que Gazourmah n'est pas une machine, n'est pas une créature de fer et d'acier, mais un fétiche³².

28 « Le miracle, le grand miracle rêvé par les poètes passésistes s'opère autour de nous. [...] Par l'électrolyse et les multiples réactions qu'elle provoque, l'électricité active partout l'assimilation par les cellules végétales des principes nutritifs du sol et exaspère directement l'énergie végétative... Voilà pourquoi prodigieusement autour de nous les arbres sortent de terre, se dégagent, étirent leurs rameaux avec une foudroyante rapidité par groupes, par bosquets, par vastes oasis... ». Marinetti, *Naissance d'une esthétique futuriste* [1910], Lista G. (éd.), *Le Futurisme, op. cit.*, p. 213-221, ici p. 218.

29 « The protagonist of Marinetti's novel, the African king Mafarka, has a "manufactured son", who is an animated aeroplane, thus suggesting a sort of counter-primitivism of the machine, an anti-modern modernism. » K. Mikkonen, « The modernist traveler in Africa : Africanism and the European author's self-fashioning », *European Review*, vol. 13, n° 1, 2005, p. 115-125, ici p. 118. Cette phrase est reprise dans un autre article, où il est cette fois précisé que l'avion est « woven from indestructible palm fiber ». Une page plus loin, Gazourmah est qualifié de « machine-man » (*Ibid.*, « Artificial Africa in the European Avant-Garde : Marinetti and Tzara », art. cité, p. 395 et 396).

30 « At the end of *Mafarka*, Marinetti's hybrid and cyborg-like Gazurmah, half mechanical airplane and half animal-human, is created through a combination of technology and the power of an invisible mental force ; he is thus a barbaric fetish, a totem. The [...] strange giraffes in *Mafarka*, half mechanical and half animal, are similarly hybrid. ». Lucia Re, « "Barbari civilizzatissimi" : Marinetti and the futurist myth of barbarism », *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 17, n° 3, p. 350-368, ici p. 357.

31 L. Ballerini explique dans sa préface que Gazourmah a un membre métallique. Lisons : « Comme Mafarka eut dit ces mots, la verge cuivrée et boucanée de Gazourmah se raidit comme un glaive. Un flot de vie [...] agit[sa] ses muscles, qui saillaient sous la peau rude. » (Marinetti, *Mafarka le Futuriste, op. cit.*, p. 282-283.) Rien ne permet d'affirmer que le membre est métallique : l'adjectif « cuivré » définit sa couleur (et éventuellement son aspect brillant et solide), tandis que le boucanage qualifie une technique de fumage des peaux animales. Cette description entre directement en écho avec les « verges noires et boucanées, plus tortueuses que des racines », des soldats aux « reins de bronze » impliqués dans « l'implacable viol » des « négresses frétilantes et meurtries » du premier chapitre (*Ibid.*, p. 30).

32 Meazzi Barbara, « *Mafarka le Futuriste* ou l'imposture mythologique du Futurisme », dans Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat (dir.), *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 2003, p. 301-315, ici p. 314.

Le biais de lecture s'explique aisément : Marinetti a clairement affiché sa technophilie³³, qu'il a liée à la plupart des points importants de son Futurisme. Il est alors tentant de lire *Mafarka* à la lumière des déclarations les plus spectaculaires des manifestes, selon lesquelles (par exemple) les Futuristes « prépar[eraient] la création de l'homme mécanique aux parties remplaçables³⁴ ». Mais voilà, cet homme mécanique, si « mécanique » veut dire « machinique », ne se retrouve pas dans le roman aussi clairement qu'on a pu le vouloir. La conclusion s'impose d'elle-même : dès lors que *Mafarka le Futuriste* ne comporte pas de machine (hormis les « Girafes de guerre³⁵ »), dès lors qu'il n'est pas le récit science-fictionnel de la victoire des machines sur l'espèce humaine (malgré la création avec Gazourmah d'un être cybernétique, c'est-à-dire auto-suffisant, capable de survivre dans le cosmos ; mais cybernétique ne veut pas dire « machine »), alors le Futurisme ne saurait être amalgamé au machinisme. Ce qui confère à *Mafarka* son caractère Futuriste, en l'occurrence, c'est bien sa dimension « africaine » – non pas parce que l'Afrique serait associée chez Marinetti à la « technique », comme l'affirme K. Mikkonen, mais bien parce que l'Afrique « *emerges in his writings as a source of a quasi-mystical belief in regeneration, in accordance with the basic avant-garde myth of historical renewal*³⁶ ».

33 Sur ce sujet, voir notamment Christine Poggi, *Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton & Oxford, Princeton UP, 2009.

34 Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912), Lista G. (éd.), *Le Futurisme*, op. cit., p. 391-397, ici p. 397.

35 Elles représentent à nos yeux le seul détail permettant d'affirmer avec Giovanna Tomasello que dans *Mafarka* « [l]o sviluppo della civiltà industriale e il dominio della tecnologia vengono celebrati infatti nel mondo africano, inteso come sede simbolica del "primitivo" [...] ». Giovanna Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palerme, Sellerio, 2004, p. 85. Avec la naissance de Gazourmah, permise par volonté de Mafarka, le roman célèbre surtout la « *vittoria dello spirito sulla materia* ». Il paraît du même coup excessif de trouver que ce « romanzo era la versione "tecnologica" del mito di Oreste » (*Ibid.*, p. 93 et 94). Voici d'ailleurs comment Marinetti a résumé cet épisode (ce texte est présenté comme la retranscription du discours tenu au tribunal, après avoir été accusé d'outrage à la pudeur) : « Egli [Mafarka] vuol creare e crea, in una lotta sovrumana contro la materia e le leggi meccaniche, il suo figlio ideale, capolavoro di vitalità, eroe alato a cui trasfonde la vita in un bacio supremo, senza il concorso della donna, che assiste al tragico parto sovrumano. » (Marinetti *et alii*, *Il Processo e l'Assoluzione di Mafarka il Futurista* : <http://archive.org/stream/ilprocessoelasso25211gut/pg25211.txt>.) Ici comme ailleurs, les « lois mécaniques » ne renvoient pas exclusivement à celles gouvernant les machines.

36 L'Afrique « apparaît dans ses écrits comme source d'une croyance quasi mystique en la régénération, en accord avec le mythe fondamental d'avant-garde du nouveau historique ».

MAFARKA LE FUTURISTE, ROMAN AFRICAIN

Dans une étude détaillée de *Mafarka*, Lorenza Miretti renvoie à l'édition italienne de Luigi Ballerini³⁷ qui, selon elle, « pone l'attenzione su tre coordinate fondamentali per la comprensione di questo testo : "primitivismo", "macchinismo", "esotismo"³⁸. » On l'aura compris : primitivisme et exotisme, oui (nous allons y venir); machinisme, non³⁹ – même s'il est indubitable que cette tension entre primitivisme et machinisme est vraie à l'échelle de toute l'œuvre de Marinetti.

Dans un éloge appuyé du roman dans le *Mercure de France*, en 1910, Rachilde ne s'y est pas trompée, elle qui, sans se prononcer sur le caractère mécanique ou non du « bonhomme artificiel » qu'est Gazourmah, en pointe le « piment africain » :

Il est certain que ce n'est guère convenable, que le piment africain est terriblement répandu et que cela sent le nègre d'une façon furieuse (surtout dans *le Viol des négresses* [le premier chapitre de *Mafarka*]); pourtant c'est vivant, car, au fond, rien n'est plus vivant qu'un cauchemar. Fabriquer de toutes pièces un bonhomme artificiel et le faire marcher n'est pas difficile quand on a de l'imagination! Vous croyez ça? Il est fort difficile d'être Dieu. Je pense ne

Mikonen K., « Artificial Africa in the European Avant-Garde », art. cité, p. 406-407 : « What makes Marinetti stand apart is perhaps not so much his personal involvement in colonial realities through engagement in war, journalism and politics, even if these elements make him a key figure in Italian colonial literature, but his way of fusing the technological with the primitive, the glorification of violence and war in the African zone. »

37 Marinetti, *Mafarka il futurista*, trad. Decio Cinti (1910), éd. Luigi Ballerini, Milan, Oscar Mondadori, 2003.

38 Miretti Lorenza, *Mafarka il futurista. Epos e avanguardia*, Bologne, Gedit, coll. « Strumenti e saggi di letteratura », 2005, p. 19.

39 Cela hypothèque quelque peu son analyse (ici au sujet du caractère référentiel de l'Afrique représentée par le roman) : « [...] sarebbe più corretto parlare di uno spazio che crea l'illusione di uno scenario africano fuori dal tempo e, nell'insieme, fortemente antirealistico ed allegorico ulteriormente confermato dalla presenza di altri elementi – percepibili dal lettore come veri anacronismi – che non consentono una collocazione epocale precisa del romanzo. Esso sembra confinato tra i due poli diametralmente opposti di un primitivismo arcaico ed eroico e di un meccanicismo fanta-scientifico dai toni tecnocratici. Il lettore è così lasciato sospeso tra un passato lontano ed un futuro, altrettanto lontano, non cronologicamente definibili (basti pensare alle "futuristiche" e "robotiche" giraffe da guerra ed all'essere meccanico di nome Gazurmah, affiancati ad esseri mostruosi dall'apparenza preistorica quali, tra gli altri, gli animali marini presenti nel capitolo "Il ventre della balena"). » (*Ibid.*, p. 19)

pas déplaire à M. Marinetti en le comparant à ce premier auteur du premier volume de l'humanité. [...] *Mafarka* m'a produit l'effet des *Chants de Maldoror*, le personnage qui joue du piano les doigts gantés de sang⁴⁰.

Quoique Rachilde ne semble pas distinguer vraiment entre les deux Afriques représentées dans le roman – celle des « Arabes » et celle des « nègres⁴¹ » –, l'autrice a raison : il y a chez Marinetti une exaltation du « vivant », y compris dans sa dimension la plus pulsionnelle (bien plus qu'une exaltation de la machine, qui n'a de valeur que dans la mesure où elle « multiplie » le vivant, et se met elle-même à « vivre »). C'est bien en vertu d'un tel « vivant » que Marinetti légitime les actes les plus brutaux (viols, guerres, etc.) et qu'il condamne ce qu'il appelle le « passéisme ». En l'occurrence, les motifs « africains » de *Mafarka* sont au service d'une telle exaltation du « vivant », appelé à se déployer le plus librement possible, en repoussant de nombreuses limites physiques et morales⁴². Dans *Fondation et Manifeste du Futurisme* (1909), il n'est ainsi pas anodin que la « boue fortifiante » du « maternel fossé [...]

40 Rachilde, « Mafarka, le futuriste, par F. T. Marinetti », dans *Mercur de France. Série moderne*, 21^e année, t. LXXXVI, n° 313, 1910, p. 116-117, ici p. 116.

41 Les termes sont de Marinetti. Après avoir tenté une cartographie des réminiscences littéraires de Marinetti quant à la manière dont il représente l'Afrique dans *Mafarka*, Stefano Colangelo remarque : « La separazione di due Afriche, quella araba e quella nera, gli serve come espediente autobiografico, per alimentare il mito della propria origine [...] e come allegoria, per inserire apertamente all'interno di quel mito il discorso futurista [au chapitre IX du roman], uno dei più efficaci esempi di manifesto del Futurismo sotto specie narrativa. » Colangelo Stefano, « L'Africa delle avanguardie : esplorazioni e riflessi », G. M. Anselmi (dir.), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, III, *Da Gogol al Postmoderno*, Milan, Bruno Mondadori, 2001, p. 173-187, ici p. 182. Au sujet des textes « africains » de Marinetti que sont *Mafarka le Futuriste*, mais aussi *Gli Indomabili* (1922) et *Il Tamburo di fuoco* (1922), K. Mikkonen remarque toutefois à juste titre que « [m]any of the central personalities [...] are [...] a mixture of different races : Arab, Berber, and black. » C'est entre autres pourquoi il affirme : « As a geographic location, Marinetti's Africa is a combination of different kind of non-European spaces set in a timeless present, in which fantastic Islamic North Africa, the Sahara, and also central Africa, the safari and the jungle seem to coexist. » Mikkonen K., « Artificial Africa in the European Avant-Garde », art. cité, p. 398 ; il renvoie sur ce point à Alice Yaeger Kaplan, *Reproductions of Banality. Fascism, Literature, and French Intellectual Life*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 77-78. À ce corpus d'œuvres de fiction, on pourrait ajouter au moins *La Momie sanglante* (1903) et *Luci veloci* (1929).

42 C'est également ce que remarque K. Mikkonen : « F. T. Marinetti [...] expressed the Italian futurist search for primordial vitality and cultural revitalization with the help of the trope of African bestiality » (*Ibid.*, « The modernist traveler in Africa », art. cité, p. 118).

d'usine » dans lequel s'est accidenté l'automobiliste lui « rappelle la sainte mamelle noire de [s]a nourrice soudanaise ». Après l'avoir « savouré[e] à pleine bouche », l'automobiliste pourra « réveill[er] d'une seule caresse » sa « machine » qui, « pêch[ée] » par « d'énormes éperviers de fer », « ressuscit[e] » en « requin ». Tout est alors en place pour « dict[er se]s premières volontés à tous les hommes *vivants* de la terre » – à savoir son « Manifeste du Futurisme⁴³ ».

Selon la même logique d'exaltation, Marinetti valorise la figure du « barbare ». Dans la préface à *Mafarka*, où après avoir déclaré « glorifi[er] la guerre » et exposé son mépris de ses contemporains qui « bavent les litanies de la sagesse des nations et du désarmement universel », l'auteur écrit en effet :

Engeance grotesque et basement illogique, ces adorateurs de la Paix !... Ils ne comprendront jamais que la guerre est la seule hygiène du monde. Ne suis-je pas, tout au moins, un barbare, aux yeux de ces faux dévots du progrès, qui, pour ne pas ressembler aux antiques Romains, se sont contentés d'abolir leur bain quotidien ? [...] O mes frères futuristes ! regardez-vous tous en face !... Vous ne leur ressemblez en rien, que je sache⁴⁴ !...

Comme le relève L. Re, « *Marinetti and other representatives of the Italian futurist avant-garde consistently invoked barbarism as a distinctive futurist trait*⁴⁵. » Il faut noter que depuis le XVIII^e siècle, le sud de l'Italie est « *often assimilated*

43 Marinetti, *Fondation et Manifeste du Futurisme*, *op. cit.*, p. 88, 87, 88 et 89. L'auteur souligne.

44 *Ibid.*, *Mafarka le Futuriste*, *op. cit.*, p. ix-x. La guerre est le « complément logique de la nature », selon le titre d'un autre manifeste (*Ibid.*, *La Guerre complément logique de la Nature* [1917], Lista G. (éd.), *Le Futurisme*, *op. cit.*, p. 1027-1029).

45 « Marinetti et d'autres représentants de l'avant-garde futuriste italienne ont constamment invoqué la barbarie comme un trait futuriste distinctif ». Re L., « "Barbari civilizzatissimi" », p. 350 et 351 : « The term "barbarian" thus took on for the futurists an entirely positive meaning. In fact, the following year [1914], *Pittura e scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, [Umberto] Boccioni emphatically celebrated the futurist artists as "i soli primitive di una nuova sensibilità completamente trasformata". He reiterated his praise of primitive barbarism and explained the radical nature of the futurist artists' innovation as an attempt to inject into their work "tutti i germi di potenza che sono negli esempi dei primitivi, dei barbari d'ogni paese". Also in 1914, the term "barbaro" occurs repeatedly in Marinetti's "Abbasso il tango e Parsifal!", which was published in *Lacerba*. The exclamation "Ebbene sì, siamo barbari!" had by then become a futurist slogan of sorts. [...] It was in 1917, in his quickly composed *Come si seducono le donne* (a brief semi-autobiographical volume of comic-erotic anecdotes and reflections that was distributed among soldiers at the front and became a bestseller) that Marinetti came up with the phrase "noi futuristi, barbari civilizzatissimi" [...]. This oxymoronic formulation [...] provides an important clue with which to decipher the meaning of Marinetti's and the futurists' particular brand of

[...] *either with barbaric Africa or with the savage and decrepit orient, or both*⁴⁶ ». En Italie, cet imaginaire a joué un rôle. Dans le cas de Marinetti, il s'ajoute au fait que l'auteur est né en Égypte. L. Re le formule ainsi :

*Marinetti felt entirely, even intimately, with Africa, the place of his birth and youth, and embraced barbaric primitivism as a permanent value for the present and for the future, with « African-ness » as its emblem*⁴⁷.

« Marinetti se sentait entièrement et très intimement proche de l'Afrique, lieu de sa naissance et de sa jeunesse, et embrassait le primitivisme barbare comme une valeur permanente pour le présent et pour l'avenir, avec l'africanité "pour emblème". »

De fait, voici comment il s'adresse aux Vénitiens lors de la soirée Futuriste au Teatro La Fenice du 1^{er} août 1910 :

Avez-vous donc oublié que vous êtes avant tout des Italiens ? Sachez que ce mot, dans la langue de l'histoire, veut dire : Constructeurs de l'Avenir !... Allez ! Vous ne vous défendrez pas, j'espère, en dénonçant les effets abrutissants du sirocco ! C'était bien ce vent-là qui gonflait de ses bouffées torrides et belliqueuses les voiles des héros de Lépante [en 1571, contre la marine ottomane] ! C'est ce même vent africain qui tout à coup, en un midi infernal, hâtera l'œuvre des eaux corrosives sur les fondements de vos palais.

Oh ! nous danserons bien ce jour-là et nous applaudirons, pour encourager les Lagunes... [...]

Vous pouvez bien m'appeler un barbare [...]⁴⁸.

primitivism – or rather, barbarism. » La formule se trouve dans la dédicace. Voir Marinetti, *Come si seducono le donne* (1917), Milan, BUR, 2015, p. 41.

46 *Ibid.*, p. 354 : L'Italie est « souvent assimilée [...] soit à l'Afrique barbare, soit à l'Orient sauvage et décrépité, soit aux deux à la fois. » La chercheuse se réfère notamment à l'œuvre du scientifique Alfredo Niceforo (*L'Italia barbara contemporanea*, Milan, Sandron, 1898, et *Italiani del Nord e Italiani del Sud*, Turin, Fratelli Bocca, 1901), soutenant que le Nord serait racialement « aryen » et « européen », tandis que le Sud serait « afro-méditerranéen ».

47 *Ibid.*, p. 358 : « The cross-fertilization of literature with the arts played an important role in the Italian futurist movement's positioning itself optimistically on the side of primitive and "southern" barbarism. » « Boccioni, no less than Marinetti in *Mafarka* and elsewhere, values and reclaims in fact precisely what in Lévi-Bruhl's and others' "western eyes" constituted the inferiority of primitive cultures; intuition and emotion, the lack of a logical, analytical approach and the nondifferentiation between intellectual, emotional and corporeal or material elements. Primitives were inferior, according to Lévi-Bruhl, because of their "irrational" belief in the existence of forces imperceptible to the senses. Boccioni and the futurists effectively cultivated a belief in precisely such forces. » (*Ibid.*, p. 357)

48 Marinetti, *Discours futuriste aux Vénitiens* (1910), Lista G. (éd.), *Le Futurisme, op. cit.*, p. 246-249, ici p. 248. Le texte a été diffusé en italien et en français une semaine après

Cette déclaration peut se lire de deux manières. La première sur un plan biographique, bien sûr⁴⁹. La seconde sur le plan rhétorique : c'est la barbarie qui permettra à la civilisation d'avancer. L'apparent « barbare » ne se place-t-il pas du côté de ceux qui « prépar[ent] la grande et forte Venise industrielle et militaire⁵⁰ » ?

Revenons à *Mafarka*. La conquête militaire du héros éponyme (devenu « le roi d'Afrique »), la création de son fils (advenant lorsque son père lui transmet son souffle vital dans un baiser) et la déclaration de guerre faite au soleil (Gazourmah entend « conquérir [...] la capitale de l'Empereur écarlate ») relèvent du Futurisme dans la mesure où elles trouvent leur principe dans ce que Marinetti nomme la « volonté » – terme clé du neuvième chapitre, intitulé « Le Discours futuriste », souvent écrit dans les manifestes avec une majuscule à l'initiale. C'est en effet la « Volonté » qui devrait permettre aux Futuristes de « s'emparer de la matière et de la modifier à [leur] caprice », afin de « façonner tout ce qui [les] entoure et rénover sans fin la face du monde⁵¹ ». Dans cette quête, les machines que sont les « Girafes de guerre » jouent un rôle d'auxiliaires utiles, mais qui ne doit pas être confondu avec l'horizon souhaité. Pour l'atteindre, il s'agit avant tout, dans ce « roman africain », d'être Futuriste : vivant, quitte à paraître « barbare ».

la soirée. Il a sans doute été modifié.

49 En ouverture à sa biographie de Marinetti, G. Lista insiste sur l'enfance égyptienne du Futuriste, qui constitue aux yeux du principal intéressé une « véritable mythologie personnelle » sur laquelle il « bâtit sa propre légende » : « Dans ses mémoires [*Una sensibilità italiana nata in Egitto*], Marinetti se rappelle que le balcon de la maison paternelle donnait sur le port d'Alexandrie, juste en face du célèbre quai incurvé en arc de cercle, à savoir l'« arc du Port Antique » construit par les Romains [...]. C'est là un lieu historique et mythique où se trouvait la plus grande bibliothèque de l'Antiquité, la Bibliothèque d'Alexandrie, qui fut entièrement détruite par un incendie. [...] En somme, un lieu quasiment prédestiné pour la naissance du biblioclaste que fut le fondateur du futurisme. » Lista G., *F. T. Marinetti. L'anarchiste du futurisme. Biographie*, Paris, Séguier, 1995, p. 14. Marinetti retravaillera ce mythe toute sa vie. C'est par exemple ainsi que s'ouvre *Il Fascino dell'Egitto* : « Ritornavo dopo molti anni dinamici e creativi verso un punto fermo di contemplazione : il mio Egitto natale. » (Marinetti, *Il Fascino dell'Egitto* [1933], éd. Luciano de Maria, Milan, A. Mondadori, 1981, p. 21.)

50 Marinetti, *Discours futuriste aux Vénitiens*, *op. cit.*, p. 249.

51 *Ibid.*, *Mafarka le Futuriste*, *op. cit.*, p. 202, 305 et 215.

ÉTOILER

L'effort de Marinetti pour présenter « son » Futurisme comme un mouvement fondateur de toutes les avant-gardes européennes aura eu un succès indéniable tout au long du xx^e siècle, jusqu'à aujourd'hui⁵². Voici ce qu'en dit par exemple le jeune critique Dominique Braga dans *Le Crapouillot* du 15 avril 1920 :

Directement (Blaise Cendrars) ou indirectement (par le carrefour Apollinairien), les hommes et les écoles dites d'avant-garde doivent leur liberté à la révolution futuriste. Marinetti reste le grand inventeur. Ce qu'il y a de viable dans les tentatives d'aujourd'hui, c'est lui qui l'apporta, hier. Il faudrait le proclamer violemment⁵³.

Pour cela, Marinetti s'est positionné internationalement, notamment sur la scène parisienne⁵⁴. Malgré un nationalisme qui ne fait aucun doute, il donne parfois des lignes aux accents cosmopolites⁵⁵, comme dans *Le Futurisme mondial* (texte avec lequel nous avons commencé cet article) :

52 Anne Tomiche choisit par exemple la date de publication du premier manifeste de Marinetti comme début de son étude de *La Naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922* (Paris, Armand Colin, 2015).

53 Braga Dominique, « Le Futurisme » (1920), Lista G. (éd.), *Le Futurisme, op. cit.*, p. 1200-1204, ici p. 1200. Initialement publié dans *Le Crapouillot*, Paris, 15 avril 1920.

54 Voir dernièrement Thomas Hunkeler, *Paris et le Nationalisme des avant-gardes : 1909-1924*, Paris, Hermann, 2018.

55 De fait, « l'internationalisme de principe des avant-gardes ne s'avéra pas incompatible avec la sauvegarde de positions nationalistes, notamment en temps de guerre. » Roland Hubert, « Le "primitivisme littéraire" à l'heure de la modernité. Contribution à une grammaire des avant-gardes historiques », Franca Bruera et Barbara Meazzi (dir.), *Plurilinguisme et Avant-gardes*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Comparatisme et Société », n° 12, 2011, p. 385-400, ici p. 386. Gisèle Sapiro remarque : « L'internationalisation de la vie intellectuelle s'inscrit [...], historiquement, dans une compétition entre les États-nations, dans laquelle la culture et la science sont des instruments de rayonnement et d'hégémonie. » Elle ajoute : « La tension entre régionalisme, nationalisme, internationalisme, transnationalisme (à quoi il faudrait ajouter d'autres principes identitaires comme la religion ou l'appartenance ethnique) n'est qu'une des variantes du tiraillement entre particularisme et universalisme qui affecte la vie intellectuelle. » Gisèle Sapiro (dir.), *L'Espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, La Découverte, 2009, p. 14 et 15. Sur le concept du « Futurisme mondial », voir récemment Berghaus Günter et Daly Selena, « Preface. International Futurism », G. Berghaus (dir.), *Handbook of International Futurism*, Berlin et Boston, de Gruyter, 2019, p. XI-XX.

Les étoiles grincent comme des poulies pour tirer ce filet dont la Tour Eiffel est le centre tressaillant qui monte. Roues roues roues des trains Belgique Angleterre Allemagne Espagne Italie !

Enfin voici l'Italie, grand tremplin musical pour les plongeurs bleus dans la Méditerranée, la grande inspiratrice donneuse de génie⁵⁶ !

Si l'Italie doit servir de « tremplin » pour plonger dans la Méditerranée – « donneuse de génie » commune à plusieurs pays –, il importe de voir que l'Italie de Marinetti, ou plutôt sa « sensibilité italienne », comme l'indique le titre d'un ouvrage demeuré inédit, est « née en Égypte⁵⁷ ». Loin des simplifications, son rapport complexe à l'Afrique et à ses divers habitants demande d'être interrogé avec la plus grande finesse⁵⁸.

Les Futuristes, comme tant d'autres artistes du premier xx^e siècle (Cendrars compris), contribuent à la mise en place de ce que Giusi Baldissonne nomme avec tant d'autres « *una nuova mitologia*⁵⁹ » :

56 Marinetti, *Le Futurisme mondial*, op. cit., p. 1451.

57 Voir Marinetti, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, éd. Luciano de Maria, Milan, A. Mondadori, 1969.

58 L. Re affirme : « As an Egyptian, raised in the multiethnic atmosphere of cosmopolitan Alexandria, Marinetti did not share the particular racist agenda held by continental Europeans even as he eventually became an ardent colonialist and a believer in an avant-garde version of Italian imperialism. » Après une analyse de *Il Tamburo di fuoco* (1922), pièce de théâtre se déroulant en Afrique, dont certains traits pourraient être interprétés comme anticolonialistes, écrite à une période où les mouvements de libération s'y intensifient et où Marinetti « was clearly thinking [...] of Africa as the continent from which a new global revolutionary upsurge could begin anew », L. Re conclut : « Marinetti and the Italian futurists were unique in confronting the question of the relationship between Italy and Africa in imaginative ways that went beyond the usual binary opposition “barbaric-civilised” that traditionally informed the discourse of European colonialism. [...] Only a more in-depth study of Marinetti's African works [...] will give us a better understanding of the ambivalent complexity of the Italian avant-garde's particular take on colonial hybridation. » (L. Re, « “Barbari civilizzatissimi” », art. cité, p. 359 et 364.) Sans que cela empêche de constater la claire perpétuation dans Mafarka de stéréotypes racistes, notamment dans la représentation de certains corps noirs, et sans lire *Il Tamburo di fuoco* « come un manifesto di liberazione del terzo mondo o come un'anticipazione del relativismo culturale » – selon la mise en garde de G. Tomasello (*L'Africa tra mito e realtà*, op. cit., p. 104) ; rappelons l'engagement belliciste de Marinetti qui, plus tard, se lit notamment dans *Il Poema africano della Divisione « 28 Ottobre »* (1937), dédié aux « futuristi che implorarono di battersi per l'Italia in Africa Orientale » (Gênes, *Italia storica*, 2012, p. 7) –, la position de Marinetti paraît en effet ambivalente et complexe sur certains points, ou plutôt complexe parce qu'ambivalente, et évolue, notamment en ce qui concerne le rôle et la valeur « poétiques » de l'Afrique dans ses œuvres de fiction. 59 « Une nouvelle mythologie ». À ce propos : « Oltre agli artisti [...], oltre a Verhaeren e Whitman anche Blaise Cendrars e Drieu La Rochelle condividono con Marinetti il bisogno di cantare una nuova mitologia : la guerra, la rivoluzione, la macchina, la velocità,

celle de la modernité européenne, vite appelée chez Marinetti à partir à *La Conquête des étoiles* (1902), selon le titre du « poème épique » qu'il fait paraître avant de se déclarer Futuriste. Dans cette conquête, elle sera accompagnée par des forces « barbares ». Jules Blois ne s'était pas trompé dans *Gil Blas* (1908) :

Le jeune poète franco-italien, collaborateur de *Gil Blas*, qui cette après-midi connaîtra la double ovation des artistes et des belles intellectuelles ne ressemble pas aux ordinaires ciseleurs de vers. Ceux-ci trop souvent n'ont [*sic*] guère sorti de leur pays ; ils souffrent d'être emprisonnés dans les horizons restreints d'une espérance qui ignore presque tout du vaste monde. F. T. Marinetti, né en Égypte de parents italiens, élevé dans un collège français, a entendu, par les soirs rouges du désert africain le Sphinx de Giseh aussi énigmatique et redoutable qu'un monstre de l'enfer de Dante lui réciter des vers de Baudelaire. Aussi dans ses strophes d'éloquente latinité gronde le simoun lourd d'orage, brûlant de soleil et parfois obscurci de sable et un vertige nous prend à lire sa *Conquête des Étoiles* ou *Destruction*⁶⁰.

Complexe, le monde de Marinetti est pour le moins étoilé.

Romain BIONDA
Université de Lausanne

l'azione diventano pian piano i motivi dominanti della nuova estetica, imbevuta di nietzschianesimo, che poi troverà la sua piena realizzazione ed esaltazione nella guerra. » Baldissone Giusi, *Filippo Tommaso Marinetti*, Milan, Mursia, 1986, p. 31.

60 Blois Jules, « F. T. Marinetti », *Gil Blas*, 29^e année, n° 10443, 30 mai 1908, p. 1 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7525627f.item>.

BIONDA (Romain), « Le premier Futuriste est-il africain ?. Le Futurisme de F. T. Marinetti sans les machines (*Mafarka le Futuriste*) »

RÉSUMÉ – Bien que la critique fasse régulièrement de *Mafarka le Futuriste* (1910) l'illustration d'un supposé "rêve machinique" propre au futurisme, la première œuvre "futuriste" de Filippo Tommaso Marinetti, sous titrée "roman africain", ne laisse en fait que très peu de place aux machines. Suffirait il alors d'être "africain" pour être futuriste ? Le cas échéant, qu'est ce qu'"africain" veut dire ici ?

MOTS-CLÉS – primitivisme, Futurisme, Afrique, mythologie personnelle, machinisme

BIONDA (Romain), « Was the first futurist from Africa?. F. T. Marinetti's futurism, without machines (*Mafarka the Futurist*) »

ABSTRACT – Although critics regularly consider "Mafarka le Futuriste" (1910) as illustrative of a so called "mechanical dream" specific to Futurism, Filippo Tommaso Marinetti's first "futuristic" work, subtitled "African novel", actually gives machines very little space. Would being an "African" suffice to be a Futurist? If so, what does "African" mean here?

KEYWORDS – primitivism, Futurim, Africa, personal mythology, machinism